БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМеП 1
1991/кн. св.
447. 3.

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА: ВОЈИСЛАВ КАРАНОВИЋ, АНДЖЕЈ КУШЊЕВИЧ, ЉУБИНКА ПЕРИНАЦ. **ПРОЗА:** ЛАБУД ДРАГИЋ, ЕН ДАЈМОНД, ТЕС ГАЛАГЕР, БОБИ ЕН МЕЈСН. **ОГЛЕДИ:** ВЛАДИМИР ГРИГОРЈЕВИЧ БЕЗНОСОВ, АМЕРИКО КАСТРО, ИВАН НЕГРИШОРАЦ. **СЕЋАЊА:** АЛБЕРТ Б. ЛОРД. **ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ:** ЈОВИЦА АЋИН. **ЛЕТОПИС КЊИГЕ:** ЉИЉАНА ЛУКИЋ, ЗОЈА КАРАНОВИЋ, ИВАН ЧОЛОВИЋ, СРБА ИГЊАТОВИЋ, БОШКО ЛОМОВИЋ, МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, МИЛОСАВ СЛАВКО ПЕШИЋ

МАРТ **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. Март 1991. Књ. 447, св. 3

ДВАНАЕСТ ПЕСАМА

НЕВИДЉИВИ СПОЈ

Преписујем на папир
Упамћену мисао:
„Невидљиви спој
Јачи је од видљивог".

Тама, дах сванућа; хоризонт
Оивичен иглицама
Сребрног бора; лепет
Крила из сна.

Утицај лектире?
Изненађен?

Сећање је зид на који
Стављамо слике.
Копије према којима је
Начињен оригинал.

Да простор, у којем смо,
На неки начин отворимо.

Невидљиви спој. Перје
Срасло са ваздухом.
Звук са тишином.

Као смех у соби голих зидова,
Тако одјекује у мени
Та мисао.

И ноћ и дан и ноћ и дан.

АВЕТИЊСКИ ГРАД

Синиши

Ни ово путовање није помогло.
Напротив. Ходао сам градом
Раширених зеница
А свет се уливао у мене
(Као у стаклену посуду)
Више него што се то могло поднети.

И прелио сам се
Преко граница сопствених чула.
Осетио шта значи: вишак покрета.
Ходао кроз над-време
И не-простор.

И дрвеће, и људи, и аутомобили:
Све је то изгледало чудно.
Све се кретало заједно са мном.
И све је пратило таласање
Мог даха. Имало
Специфичан сјај; као да је
Са света спао један вео.

У огледалу сам овде први пут
Заправо видео своје око:
Пливало је, мирно,
Као угинула риба,
По болној белини овог света.

Нисам веровао да се мишићи лица
Могу трзати као звери
Ухваћене у замку.

Да је стварност тако црвена.
Да је све тако несигурно.
Да и неонско светло може
Бити хранљиво.

Чудна укоченост.
Обамрлост.
Дрхтавица.
Не сасвим непријатно.

Као да ходам кроз бели муљ.

За тренутак сам осетио корење
Како пузи кроз лобању.
Био бели облак што се губи.

Свет је почео да трне. Чинило ми се
Да ме нема. Да сам исцурио
У неком тону, кроз неку боју.
(Тон се као игла зарио у свест.)

Месец је топао.
Тоне дубоко у муљ.

Ни ово путовање није помогло.
Напротив.

ПЛАМЕНОМ ТАКО ЛЕПИМ

Живео сам мирно и једноставно: као
У кутији шибица. Укочено,
Помало дефетистички.

Птице у ваздуху,
Шуме умотане у таму,
Плима што се мешкољи
У морској постељи,

Све је то, признајем,
Голицало моју знатижељу.
Жарко сам желео да видим
Како то све изгледа
Када је стварно.

Заболело ме је када су
Мојом главом прешли
Преко планина, река, шума. . .
Свеједно. Толико сам био
Чезнуо све ово да видим.

Зато сам плануо пламеном
Тако лепим. Зато сам се угасио
Мирно и једноставно,

Сам од себе. Посматрајући лица живих.

Њихове очи су тада
(као моје сада)
Гледале погледом хладним,
Самртно озбиљним,
Угашеним.

ЗА КРАТКО

Помислим да у грудима
Уместо срца имам јаворов лист.
Моје тело подрхтава у страху
Од наглог удара грома.

У модрој тами
Откуцаји срца блистају
Попут капљица живе.

Сетим се да сам човек.

Да ли јавор зна
Да му је крошња
За кратко
У једном грудном кошу
Шуштала?

Питам се. Замишљен.
Како то људима већ приличи.

СВЕТЛОСНА РОСА

Небо у које сам умотан,
Ваздух што ме уједа за лице,
Нокти који гребу безобзирно
Моје очне капке,

Све то говори да свиће.
Знам: светлосна роса

Спушта се још једном на свет.
Пада подједнако

На дрвеће, на људе,
На људе, на зграде,
На реку и на људе.

Пас мрке длаке коме је
Аутомобил пригњечио шапу,
Паук-алпиниста,
Цветови камилице и облаци.

Као печати живих боја
Отиснути на површину.

Знам: отварам очи
Поново.

ОГЛЕДАЛО

Упорно одражава наше ликове.
У томе је заиста непоколебљиво.
Глатко је, хладно. Нестварно.

Наша лица су као зрнца прашине.
Милост светлосног снопа
За тренутак их учини видљивим.

Наше су трепавице трска
(то упорно поричемо)
Између које протиче мрак.
(Тече. Од никог виђен.)

Боље би било да га разбијемо.

Тама се свакако улива у таму.

Зашто да одражава наша лица?
Зашто да је упорно?

БИОСКОП

Прија овај мрак.
Прија то што слике трепере испред ока.
И то што ликови у филму
Постоје аутентично кратко.
И само повремено.

Прија идентификација.
Живот што га живе ван тебе.
(И без тебе.)
И то што и себе и другог, иако у мраку,
Видиш тада као нешто живо.

А не као ово, када се упали светло,
И око себе угледаш глинена лица.
(Још се трза понеки осмех.)
Поново устајалост.
Утварност.
Поново у себи.

Тај повратак није пријатан.

Више нема ликова.
Ни блиске приче.
Слике сада опет
Трепере унутар сваког од нас:

Појединачно.
Поглед је као
Пламеним мачем пресечен.
То у нама:
Чему све то?

МУЗЕЈ ЖИВИХ ФИГУРА

Не верујем у срећан исход. Није живот
Филм, па да се заврши слатким
И дугим пољупцем.

Не верујем ни у књиге. Поред илузије
Сопственог значаја, коју нам стварају,
Оне омогућују бег — често незаслужен.

Не верујем у омамљеност изазвану
Хашишом; тада ми се чини
Да сам на прагу неке значајне
Слутње, да нешто ново откривам.

Не верујем у опијеност какву
Доноси алкохол; човеку се тада
Учини да разуме другог човека,
И да може да га додирне.

У машине поготово не верујем. Илузија
Коју оне граде није чак ни
Заводљива, као ове претходне.

Ни у музику не верујем. Ствара
Осећај лебдења који нама не приличи.
Између стубова који измичу.

У најмање пет велова смо умотани.
Ми једни друге само разгледамо.

ЗАШТО НЕ ГЛЕДАМ ПОРНО-ФИЛМОВЕ

Зато што је човек у њима унижен.
Приказан као биће коме је
Копулација једина сврха.

Зато што у њима осећам превару: жељу
Да се снимањем полног чина
Зарадe паре.

Зато што су немаштовити. Што се
Њима ништа заправо не говори.
Што су прљави и неукусни.

Зато што глумци то раде по задатку.
Зато што глумци то раде јавно.
Што се у филмовима не осећа
Грч који познаје свако тело. Крв.

Зато што су та тела у екстази далеко.
Што не могу да осетим мирис зноја
И додирнем њихову кожу.

Зато што је човек у њима приказан
Као биће сасвим површино. Сведен на пол.
Зато што је човек у њима унижен.
Зато што су истинити.

SALTO MORTALE

Дубоко сумњам
Да реч напољу значи
Оно што ми мислимо
Да значи.

Не кажем да је свет
Закључан у људској лобањи;
Али нисам сигуран да је граница
Тамо где смо је ми
Замислили. И повукли.

Наш дах је више уроњен у ваздух.
Чула су нам просто запљуснута
Постојањем.

Ево начина да се то провери.
Залетети се, скочити у базен.
Пре него се додирне вода
Ударити снажно главом о ивицу.

Да ли тонем?
Да ли ми тонете?

Свест има глатку кожу,
Као делфин.

АУТОПОЕТИКА

Не пева очај
Онај који је стварно очајан.
Таквоме уистину
И није до певања.

Не пева сету
Онај који је сетом засут.
Тај је добар
Читалац поезије.

Као што тугу не пева
Онај који каже: „Ја сам тужан",
Него онај који помисли
Једну тужну мисао.

И пође му за руком, у магновењу,
Ту мисао да запише. Да је,
Ако се тако може рећи, прошверцује
Од самог себе.

А такав је сигурно
Већ сетан и очајан.

ПОЕЗИЈА НАСТАЈЕ

Песник је онај
Који пише писмо
На адресу непостојеће особе
Која живи у непостојећем граду
Непостојеће земље.

Садржај писма је кратак:
„Свака песма настаје
на неки начин постхумно".

Песник је онај
Који грозничаво чека на одговор
Иако зна да ће га добити.

Војислав КАРАНОВИЋ

КАИН И АВЕЉ

Од оца Адама наследили смо бескрајна пространства — равнице, реке, планине. Остадоше нам древне шуме високих јела, борова и кедрова — све докле се оком може видети, докле неба има. И снежне врхове нам остави, онамо, у дну хоризонта, што се у освитима одазивају сунцу и брекћу белином, одонуд, с краја неба као грумење ледникâ. Наследисмо бистре потоке и сребрне пастрмке у њима што се скривају испод белога ваља. под једрим рунима зелених алги. Остадоше нам модра језера, месец у њима и ноћи пуне звезда и тишине. Остасмо нас два брата и Бог над нама.

Високо горе у планинама ми живимо, у шумама горостасног борја. Вековима ми сечемо божанску шуму, обарамо џиновска стабла добро каљеним секирама што тегну у рукаме, прилежу на длановима — наручите, слатке и уријезне. Обаљујемо оне грдосије што их ни оба не можемо обухватити, а врхови им се не могу догледати — до неба додирују, рекао би. Кидамо их у дугачке возове и балване па обурдавамо низ планину — стоји хука, одјекује у брдима. Иако вековима већ сечемо борове и гуркамо балване наниже, Авељ се вазда изнова весели кад се низ планину разиграју балвани као да први пут гледа. Заузму трупци одозго велики зор, побадају се клисачке на чела па се џилитају — вину се високо изнад доњега борја, грну доле ломећи стене, чупају борике, одваљују бусење; стоји писка младих живаца, стресају се ките, шкргућу млазе — све док с високе литице не љусну у модро језеро у коме се крију видре и бели крилати коњи.

Онде их састављамо, вежемо ужима од ламутине, утврђујемо гужвама од усуканих лескових фундука, градимо

велике сплавове. Отешемо онда дугачка весла, запловимо низ бистру реку.

Авељ се увек радује великим стаблима. Једном давно посекосмо бор на чијем пању смо комотно лежали — сваки на своме засеку — док је између нас штрчао високи зашиљак уз који прислонисмо секире с дугим држалицама истесаним од кудравих грабових својака. Такви балвани скрљуште све пред собом и не заустављају се док се не зачује жестоки пљасак из језера. То нас испуњава посебним задовољством и учвршћује нашу братску блискост, појачава нашу заједничку жељу да владамо планином и свим пределима унаоколо.

Ипак, чудим се што се Авељ радује онолико док се пред тешким трупцима крши оно младо борје. Поскакује он, циликће, скичи од радости неке детиње. Но, тајим своје чуђење, нећу да сневеселим брата.

Месецима ми пловимо низ реку док не угледамо куле и чардаке, док се пред нама не забели престоница неког далеког и туђег царства. На пристаништу нас дочека сила света, сјази се ту мало и велико. Усред тог заљуљаног густог роја, јасно се истиче цар у сјајним хаљинама — смежурани, седи дечак с брадом јарета — у носиљци од злата. Окружује га венац младића у плавим хаљинкама и белим капама. Иако су наоружани луковима и сабљама, лако запазим како дрхтуре док уз обалу пристајемо. Разгрнем онај рој, зграбим цара заједно с носиљком, подигнем високо окрећући га према светини. Из милиона грла проломи се урлик дивљења и поштовања. Цару или мени што га славим толико — не знам већ. Приметим тада како Авељ седи на сплаву стиснутих колена с кроткошћу младе невесте; сав се згучи и скружа, спопадне га стид и туга, уста искриви, руке прекрсти, сневесели се. Осећам да би хтео да се приближи цару, да му пољуби руку и нешто натајно исприча. Жао ми тада брата што чезне за царем толико, плашим се: приметиће неко, усудиће се да упита: „Је ли и оно син Адамов?" Жао ми Авеља што чили за царем па, да бих одвратио пажњу светине, поново зграбим носиљку с царем, подигнем је високо, оманем око себе као празном торбом. Около се проломи урлик одушевљења, осећам да нам се диве и подругљивци. Царева пратња се мршти, чује се шкргут зуба — виде они колики су, а колики смо ми. И цар је наизглед радостан, мада, пошто оманем њиме, осетим да из носиљке допире неки другачији ћуд, није ни цару свеједно. Не разуме Авељ да се и цар наситио свеколиког дивљења, да се већ уплеснивио сам од себе и да смо му сад само ми занимљиви. Авељ то не схвата, него се диви његовим хаљинама и стога би хтео да му открије своју привржености и да с њим прозбори коју натајно.

Ту на пристаништу продамо сплавове, од цара примимо вреће с дукатима и даднемо се у шетњу градом. Док пролазимо главном улицом, испред нас се уклања пилеж, разгрће се густа плева људи у две струје док ми корачамо један уз другог са секирама за појасима, све то гледајући одозго — јер највиши смо где год смо доспели нас двојица. Бог је подесио тако да смо најјачи и најлепши ми, унуци његови. Јер у том царству живљаше неки сој што рано стасава и рано пролази, а наши дани беху дужи него године њихове. Старији бесмо од свих људи под небом, а још се наше подне не беше примакло.

Цар би нас — знао сам то — радо узео у службу да није цела престоница, камо ли његов двор, тесна за људе нашега раста. Знао је он да бисмо, улазећи и излазећи, раменима ишчупали све славолуке, развалили капије, издрли direke и довратнике. Ко би нас тако брзо научио да се сагињемо?! . . .

Али, знао сам, опет, да би и Авељ пристао да га цареви људи смање и прикрате јер цар је имао таквих мајстора и доктора. „Лажу ли, хвалим те Боже", упита ме он једном, „да цар има такве докторе који могу људе смањивати?" Рече то некако срамежљиво и уздахну. Верујем да Авељ чезне за оним шарама и ђерданима, за оним плавим хаљинама што их цареви људи носе, за свим оним чега горе код нас у планинама нема.

Понекад, док боравимо у туђем царству, чини ми се као да се Авељу некуд жури, примећујем немир на лицу његовоме, иако смо нас двојица најјачи и највећи. Док робље купујемо, он гледа да што пре посао отаљамо, као да хита некамо, не марећи при томе за жене које купујемо, не водећи бригу о квалитету секира.

„Нећемо куповати бабе за злато које смо поштено зарадили", кажем му док прегледам зубе девојкама што су изложене на пијаци.

Приметим тада како му се отме косимице упућен поглед, опазим да у њему кључа од беса док некако збрчкано и брзоплето прогунђа: „Ти вређаш људско достојанство!"

„Шта ти је то *достојанство*", приупитам га не окрећући се, једнако засукујући усне девојкама.

„Ти им, ето, разврћеш уста, као да су то кобиле", узвраћа он јетко.

„Шта ће нам чељад трулих уста", говорим му помирљиво, „и онако их плаћамо златом?!"

„Ти угрожаваш људско достојанство", опет ће он.

Знам да се Авељ увек смуца око дућана, пријатељује с трговцима и после, за неколико дана, изговара неке необичне речи.

„Причај ти онако како горе причамо, немој купити речи од ових варошких баба", кажем му.

Авељ се тада постиди и затури негде у светини.

Човек је то невиђене снаге, током многих векова у то сам се уверио. То је момак снажних мишића и здравих кутњака, види се то лако само ли се засмеје или зевне. То су снажни кутњаци као у вука или младог пса, белина њихова одјекује дубоко у устима. Свеједно, понекад ми се чини да се нечега прибојава Авељ. Иако је то лавовска снага, у њему има нешто слабашно и танко.

Понекад, док заједнички засецамо бор, није ми тешко опазити неку врсту беснила и помаме на лицу његовоме: замахује он таквом силином као да би желео да му секира пролети кроза стабло и зарије се овамо мени у трбух. Из оба засека пршти иверје попут водоскока. Видим да секиру забија све до ушију, те често поломи нове држалице од грабовине. Кад дође до овакве незгоде, он зашкргуће зубима, модар пламичак му сукне на нос, а одломак од држала завитла преко борја, па трчи у колибицу по другу, затупљену и одбачену секиру. Помислим тада да га је Бог хтео дати као женско, па се у задњем трену предомислио и његову танку и непотпуну душу сакрио јаким мишицама, тетивама и жилама.

Пошто купимо со, жене и вино — враћамо се преким путевима ка нашој планини. У првом коначишту облежимо жене, па их оставимо ковачима у замену за секире или их препродамо кирицијама. Путујемо по неколико недеља натраг; одмарамо крај хладних врела кад огладнимо. Авељ једе халапљиво. У његовим устима дробе се кости печених овнова и јарчева, поигравају снажне тетиве на вилицама и око ушију, а одмах потом опазим да Авељ тугује.

„Ону у плавој хаљини, макар њу сам могао задржати", вели сетно и тугује све док се не латимо секира или не заподенемо стари разговор. Ако му је сувише жао неке девојке, он се нарогуши, стреља очима, замеће кавгу.

„Пречи је пут реком!" почне он.

„Добро", кажем.

„Немој ти мени ‚добро'! Нећу ја да се вучем кроз ове шуме, зар мора увек бити како ти кажеш?!"

Тако се препирка распламсава све докле не стигнемо у планине. Видим да му у дну зеница тиња мржња: гнезди се и мршти — премешта, склупчава и садима. Чини ми се да се у његовом погледу сакрива нека чудна намера. Тада нагло зађем у шуму, ударим на какав бор и то одгоди нашу несрећу. Но, ја сам поодавно смислио ово лукавство како бих проверио Авеља.

Још кад смо први пут силазили у градове, купио сам необично оружје, које је Авељ погледао с неверицом. Био је то мали метални предмет, направица коју су много векова доцније крстили именом *револвер*. Авељ одмах изрази сумњу у убојиту моћ овог оружја, јер ми бејасмо навикли на секире и тешке предмете. „Добро је то да њиме плашимо муве и тице", наруга се он. Али, док одмарамо или дремамо после сече, Авељ се стресе и уздрхти као срна ако опалим неки хитац. Хтео сам да га убедим у моћ овог оружја, па сам му показао како се њиме рукује. Био је задовољан мимо свих очекивања пошто је испалио неколико хитаца, те радосно отрије длан о кошуљу преко груди. У његовом лукавом погледу наслутих дубоке планове. Кад сам га тако припремио, смислих ово лукавство. У време док Авељ одмара на дрвљанику, а ја у колиби оштрим секире — кришом сам раставио неколико метака. Пажљиво извучем зрна, проспем прах из чаурица, па зрна вратим натраг. Тако спремљене, метке ставих у џеп и пођох онамо к њему. Стадох преда њ и почех пунити.

Авељ је био натмурен од самог јутра. Није се променио ни кад смо срушили велики бор, није показивао никаквих знакова радости, одскочио је устрану, сео на дрвљаник. Повремено је стискао кутњаке, опазих како му се гуштерају мишићи на вилицама. Био сам уверен да га прогони стара мука кад сам приметио како опија усне, како их тањи, преклапа горњу преко доње — шиче.

Док сам пунио револвер, он ме меркао испод ока, мотрио ме само до руку, пратио пуњење, бледео. Пре но што напуних цео бубањ, он зграби секиру и даде се на посао.

С револвером за појасом прилазим му у помоћ. Осећам наелектрисање у ваздуху, видим да прати сваки мој покрет, мотри ме само до колена. Удара он свом силином по деблу, прави широке замахе; примећујем да се, док замахује, двоуми и да се неодлучност назире по путањи секире кроз ваздух, све док се не зарије у једру боровину. Чује се како уздише, како се надима и садима, како се сав преображава у натегнуту тетиву, у сабијену опругу. Видим да је уврebао најзгоднији тренутак; наместио сам му се да не може боље, те се повукох ка врху дрвета да окресавам гране. То га мало збуни. Али, ђаво ми није дао мира: вратих се опет к њему, понаместих се како је то најбоље одговарало његовим скривеним намислима. Уздао сам се у своју хитрину. Он једним снажним покретом баци секиру — прозвижда ми поред уха и забоде се све до ушке у једно дебло. Сад се он унезвери. Као да се ништа није десило, прибох са секиром преда њ. То га обезнани, поче да дрхти, обузе га смртно бледило.

„Да бисмо га одвојили од пања", рекох му, „овде морамо набити клин." Рекох то као да се малопре ништа није догодило. То га препороди, и он се, готово слуђен, устумара да тражи клин.

„Овде га треба наместити", показах му.

Он клекну на колена, намести клин у засек као да се малопре ништа није догодило. Осмотрих га одозго у потиљак. „Хоћу ли сечивом или ушком", сину ми кроз главу, али одмах одустадох од те зле намисли.

„Одаљи се мало, поиспружи руке да те не закачим", рекох му да бих га лишио сваке сумње.

„Је ли се заглавио", упитах.

„Још ћу придржати", настави он снисходљиво.

Понаместих се, одложих секиру и поткупих га ногом у лице. Оте му се зачуђујући крик. Покуша да се одупре на руке, да устане — али га сретох још једном. Овај ударац га готово освежи и он се напола придиже, целим телом сегну напред, налете на најјачи ударац. Чух тупо крцкање у вилицама. Липтало је из разбијених уста, док се он љуљао, спотицао, шиштао. Видех да нема снаге за напад, али да је и сувише јак да би молио за опроштај. Стајали смо један спрам другога. Гледао ме је испод очију, колутао је беоњачама. Онда ми „испаде" револвер и он се баци на њ хитрином пуме, зграби га, одскочи устрану. Лице му се озари новом снагом и свежином, из груди му се оте слатки осветнички уздах. Очи су му блистале од мржње и сладострашћа, од жудње за близком осветом. Глумио сам онога који моли за милост: „Не, Але, не . . . Браћа смо, Але! . . ."

Але је, међутим, само стискао дршку, само су му се очи цаклиле. „Не убиј ме, брате", покушавао сам да га убедим, ширећи руке, незнатно му се примичући. Арчи је климао главом као да је хтео рећи: „Само се ти приближи, само ми дођи! . . ."

На Авељевом лицу распламсавала се унутарња светковина, очи су му се цаклиле од неке радости непознате људима . . . Блистало је цело његово лице, и његов осмех који је откривао поломљене секутиће, сав је брујао од славља и радости. И кад смо већ били на два корака, када се моје лице кривило од молбе за милост, кад су ме Авељ и цев мотрили у чело, у очи, у срце . . . — Авељ опали.

Чу се немоћан пуцањ као из сна. Он повуче још неколико пута, али ти пуцњи беху још слабији, неуверљивији. Стајао сам пред њим незнатно нагнут напред, са гестом молећиво забрањујућим, у ставу који је говорио: „Немој, брате!" Он је још повлачио, само је шкљоцао. Стајали смо тако један трен укочени и неми. Чула се само

тишина која запљусну целу шуму, планине, све до у бескрај.

Одступих назад, раширих руке као за загрљај, подругљиво накривих главу и кроза смех процвилех: „Немој, брате . . .”

О, милостиви Господе, страшне ли жалости, брзе ли промене на Авељевом лицу — пошто моћна направа не даде жељени глас! . . . Пребледе он као мртвац, сав се преобрази у бледу неман. Раширивши руке као орао канџе кад хвата плен, нагрну он и цела шума уздрхта од његова урлика. Попут црног облака, попут лавине од прстију, крви, очију и ужаса — јурну он да ме сможди. Мало се сагнувши испод његових руку, одскочих устрану, те он пролете напред и стропошта се преко боровог дебла, свеједнако урлајући. Подиже се попут рањена вепра, свом снагом јурну на бор, тресну главом у њ и сруши се. Није престајала његова кривњава која је повремено прелазила у крклање и самртнички ропац. Поново се устреми на ме, сада још јачи и бржи. Помислих да ће ме самлети — таква је снага бљувала из њега — иако сам иза леђа држао велики ловачки нож. Утемељих се што сам боље могао и једним готово неосетним замахом забодох му сечиво у прса. Пројури он напред, спотичући се и крклајући са сечивом у грудима. Заустави се крај једног бора, усправи се уза стабло, окрену се: неосетно се заљуља као припит, наново исколачи очи и с његовим слабашним криком покуљаше пласе задимљене крви. Прилазио ми је полураширених руку и, кад спазих дршку ножа у његовим прсима, помислих да је заувек с њим готово, доће ми да заплачем. Прилазио ми је споро, али одмерено и сигурно, и, пришавши ми сасвим, он се усправи, подиже црне песнице високо као да замахује секиром и, кад их подиже у крајњи положај, застаде један трен и као дрво паде наузнак.

Вековима већ живим без Авеља. Не сечем шуму више, не силазим у градове. Знам, гракнуће из хиљаду грла: „Камо ти Авељ, што и он с тобом не доће? . . .”

Вековима већ не заспивам. Поцепан и бос лутам пустим шумама, стидим се и од звериња. Огледнем се, каткад, у мрком језеру, видим да се невесела душа Авељева на моје лице преселила. Зажалим, понекад, за његовим лицем пуним пизме и немоћи, али када се сетим његових усјактелих очију у трену кад се домогао револвера, када се сетим осветничке сласти којом се зарило његово лице — пожелим да га поново сретнем, да му опет забодем нож у срце.

И, одиста, у месечним ноћима, кад блудим пустим шумама иза великих борових стабала, видим његову тамну

сенкy, видим га како се залеће, како високо диже црне пести.

„А шта то тy радиш, црни брате", дозивам га.

„Хоћy да се осветим, хоћy!" снено yзвраћа сенка дижyћи тамне рyке ка небy.

„Хоћy . . .", yпорно yзмахyjyћ, каже привиђење сненим, али jетким и продорним гласом. „Хоћy! . . ." постојано прети сенка све док на месечини не севне сечиво и она се тад леньо повyче, лyкаво ишчезне међy боровима.

„Никада нећеш ока склопити, ооооо Каинеееее! . . ." jечи пискyтави женски глас из далеких литица, одjекyje y бескрajној ноћи — све до неба се чyje.

Лабуд ДРАГИЋ

ДВЕ ПЕСМЕ

ЈУБИЛЕЈ

— то ја
први и посљедњи
алфа и омега

послије мене само — не ја
па нема ничега

нашли покрили топлином
оргијали
па се откравих њушкајући
моје вријеме
мој — не мој

јер ипак сам слушао
грмљавину дворских дела
режање чопора паса
кад се еха пењаше изнад мокрих ровова
иза хоризонта гдје ходају летње буре

у галерији предака тражих лице слично себи:
— могао би то бити Август Силни
или Филип Красни

нико ко тамо није са мном био — не зна

а одатле право у вјетар
као грана?
као лист?
застава — али каква?

већ му восак на воду изливају

Најсветлији Господе!
нагло
нагло — јубилеј

ПИТЕР

У тој ноћи чичака и псеће потјере
вук на узици кези зубе,
јер га зла разбојничка судбина
тјера испод мјесеца Очакова
право у замрзнуте звијезде Неве
забијају колчеве од украјинског храста
испод гранитног темеља Петровог.

И дању и ноћу тамо је стража.
Испод преображењских лимова
косе очи заробљеника мотре,
да цар мирно спава.
Али он не спава
Дама-херц. Као ђаво
што је некад на кијевском тргу
на ланцу играо испред манастира.
У тророгом шеширу Белзебуба
рогату главу подиже.

Висок све до изнад очаја неба,
усамљен стоји.

С пољског
Весна БРКИЋ

Анджеј КУШЊЕВИЧ

ЦЕНЗУРА

Запаковала сам око
у пергамент, мислећи
да ћу тако да сачувам
главу од најезде трећег ока,
али је оно, незапаковано око,
почело да пише писма мом
запакованом оку,
па су моја уста
осетила потребу
да поједу неке речи.

Љубинка ПЕРИНАЦ

ТРИ СЕВЕРНОАМЕРИЧКЕ ПРИПОВЕДАЧИЦЕ

КАИРО

„Месија ће доћи тек онда кад више не буде био потребан; доћи ће тек на дан након свога приспећа; доћи ће, не последњега дана, већ доиста последњег."

Франц Кафка

1.

Месија је одувек постојао у свемиру. Први пут се појавио као Бог. То је било пре него што су настали људи: у време кад су се рађала божанства. Затим је створен свет, а Месија је пао.

Са сваком новом инкарнацијом, његов је облик постајао све увртутији. Док су диносаури лутали светом, Месија је живео у лику змаја. Попут ротирајућег диска у осовини точка, он је, кврган и сав у љускама, представљао центар целокупног свемира, којег је опколио његов ум.

У скорашњим миленијумима Месија је ухваћен у замку људског облика и бива бесконачно нагризан људском мишљу. Своје велике и набубреле гениталије скрива у широким чакширама. Упире их, попут топовске цеви, у све што се креће. Сексуална презрелост, међутим, утиче на то да се његове избочине отромбоље. Он чека на знак да умре, па да се опет појави у тријумфалном, новом облику. Али, та победа се одлаже у недоглед.

Смрт и поновно рађање оштетили су га својим безбројним понављањем и он већ зна за сваку станицу крста.

Његово огромно разумевање је извор његове патње, која је и сама огромна и неизмерна. Он успева да проникне у свако срце до корена људског дволичја — љубави према животу и мржње према смрти. За Месију, живот је неподношљив, смрт немогућа. Чим изађе из шкољке једног истрошеног тела, његова душа преседа у ново (чак и мање удобно) возило. Он чезне за смрћу као бродоломници за копном. Гледа смрт на свим странама, а неспособан је да је осети. Осуђен је да живи с људима докле год траје њихова патња. Тако изгубљен међу њима, он не може ником да помогне. Често седи у соби, гледајући кроз ишпартана прозорска окна напоље. Суседи га сматрају звоцавом будалом.

2.

Тренутно, Месија живи у Каиру. Не допада му се стан у којем борави, у пијачном делу града, на другом спрату оронуле зграде, старе вековима. Суседи испод њега су веома бучни и ометају га у учењу, ноћу, када једино може да одвоји неколико сати за себе.

С времена на време, за промену, одлази у дуге шетње уз Нил, а понекад обиђе и споменике уз пут. Међутим, он мрзи пирамиде и сања о томе да их једног дана дигне у ваздух, али на основу овога нико не може доћи до закључка да је он неки опасни терорист. Сувише је обузет састављањем краја с крајем на својој фелафел[1] тезги и одржавањем реда међу тројицом својих радника.

Стара кабалистичка традиција каже да ће Месија, одмах по својој објави, отићи у Рим, а затим се представити свету. Зато он чува паре, у нади да ће купити карту за пут. Али, кад човек има да издржава грамзиву и не претерано симпатичну жену, тешко је уштедети већу суму; лакше је стално одлагати тај велики дан.

Прича се да је једном приликом, у старој синагоги у Фатиминој улици, зрак светлости прошао кроз кров и пао на њега док се молио. А онда се зачуо глас: „Ти што стојиш тамо! Време је за покрет!" Али Месија је слегнуо раменима и сметено зверао наоколо. „То је била грешка", рекао је затим. „Случајно сам се задесио тамо, па је изгледало да сам ја онај Изабрани. Али, реците и сами — да ли бисте ви изабрали таквог као што сам ја, да доведе до краја света, онако како смо то учили? Ја једва успевам и порез да платим на време!"

---

[1] Арапско јело, зачињено бибером или паприком, (прим. прев.).

Свеједно, вест је доспела у новине.

„Па шта", рекао је својој жени следећег јутра, за доручком, када је она гласно прочитала чланак. „Не треба да верујеш свему што прочиташ у новинама."

Ипак, те недеље је тајно почео да припрема говоре, надајући се да ће га убрзо обузети осећај мисије. Међутим, ништа се у његовом животу битно није променило, и још увек му је недостајало убеђење. Његова жена је наставила манијачки да купује, а он да ради и плаћа рачуне. Нешто је било у суштини погрешно, али се он плашио последица било каквог напора уложеног у промену ситуације. Векови неуспеха претворили су га у фаталисту. Прихватање ствари онаквима какве јесу, ма како неподношљиве, био је део његове психологије. Зато је наставио с чекањем на знак и на инструкције, као и до сада.

Одређени текстови (које је чувао у тајном претинцу своје радне собе) указивали су на то да ће се он појавити као истакнути војсковођа. Али он није знао ништа о војним стварима. „Тај део текста вероватно има симболично значење", мислио је он, разбијајући главу својом непотпуношћу.

*
* *

Синагога у Фатиминој улици била је стара; држала се још од времена кад је сазидана, 1615. године. Била је славна по томе што се у њој, извесни лажни Месија, злогласни Сабатај Цви из Смирне, објавио као спасилац своје расе. Он се, наиме, необично обучен, појавио једног јутра на порталу, гурајући дечја колица у којима је лежала огромна риба умотана у пелене. Од тога дана, свак је у Каиру с неверицом гледао на Сабатаја, а општа сумњичавост била је и потврђена страховитим сломом његовог покрета, 1666. године.

Упркос томе, наш пиљар је био склон да се не сложи са простом светином у верским питањима, и, кад су се људи односили према Цвију као према лажном Месији, он би цокнуо језиком и рекао:

— „Лажни Месија? Зашто лажни? Зашто не несхваћени, или, рецимо, да је био испред свога времена?"

*
* *

Мушки погледи лепе се за девојку која пролази. Многа лица буље у њу. Она осећа да је постала лепа и пожељна — то је стање које је у прошлости спорадично и накратко

досезала. Осећа се као светиљка која се креће по граду. Лица се приближавају, истражују њен облик, а затим нестају. Нико са њом не разговара, али многи изгледају као да преко чула вида склапају с њом пролазну присност. Она почиње да пламти од енергије ових нових и нових квазисексуалних сусрета. Жене, које она примећује, пролазе крај ње спуштених погледа. За њих, она не представља ништа, само — дух. Ако је уопште и запазе, жене то за неколико тренутака забораве. Међутим, мушкарци су узбуђени и крајем дана она се осећа исцрпљеном и искоришћеном, али још увек нељудски зрачи.

Сасвим случајно, она стиже до фелафел тезге.

*
* *

Дошла је, играјући, чак из Париза, „Оријент-експресом" до Истамбула, а затим се у Смирни укрцала на брод који је пловио до Александрије. Када је стигла у Каиро, пола њене зелене хаљине било је у крпама. Спавала је свуда, на гробљима, у торовима. Њена дивља, црна коса личила је на змијско гнездо.

Управо таква жена је некада дошла из Пољске у потрази за Месијом, за којег се тада тврдило да живи у Каиру. Преживевши велике погроме 1648, она је у сну видела Месијино лице, док је спавала у сенику, крију̀ћи се од побуњених сељака. Подстакнута упутствима из сна, жена је путовала, што пешке, што на двоколицама у које су били упрегнути магарци, доле до Египта. Прича се да се Цви онесвестио упознавши је. Одмах је проглашена распуштеницом и вештицом. Али, за недељу дана, будући Месија се њоме оженио. Ови догађаји су обележили почетак драстичне духовне пропасти и открили одређене мрље на карактеру онога којег су извесни мудраци сматрали извршитељем многих пророчанстава. То, међутим, није узроковало моменталну пропаст овог покрета. Вести су се тада спорије преносиле, а и људи су се, уопште, више надали.

*
* *

Она посматра саобраћај који тече крај ње и мушкарце како кроз прозоре својих аутомобила зуре у особу којом се она данас чини: девојком у зеленој, свиленој хаљини. Има утисак да је сваког момента неко може убити. Осећај губљења међу телима из аутомобила. Осећај да не поседује своје тело, да не припада овој јавној, масовној сцени. Она осећа да може да се изгуби у облицима других.

Свесна је да је заправо у потрази за љубавником; има осећај апсолутног губитка, потпуне усамљености. У ствари, само тренутак раније, имала је визију сопствене смрти, која се појављује овде, међу милионима других, који бринү свак о својој смрти. Оних чије постојање, за Бога, представља само треперави сан. Сан, познат под именом КАИРО.

*
**

Једнога јутра она се појавила пред фелафел тезгом на пијаци К. и затражила један фелафел са гарнирунгом. Завукла је прљаву руку у џеп и, извукавши неколико новчића, пружила их трговцу, који је био сав важан. Кад су се њихови прсти дотакли, појавила се варница и чуо се писак, као кад се уплету два електрична кабла. Уплашена, она закорачи унатраг, зграби свој фелафел и повуче се у хлад испод тенде, да би га халапљиво појела. Било је то прво јело које је окусила након 36 сати.

Само неколико минута раније, она је спазила жену која је носила полуголо детешце право преко авеније закрчене аутомобилима у јурњави. Возачи су грчевито притискали кочнице, а и трамвај се зауставио; био је препун путника који су скоро испадали кроз прозоре и врата и са стражњег браника. Девојка је била узбуђена и у шоку. Није се још била навикла на потпуни хаос овог града. Никада дотад није видела арапско писмо и било јој је чудновато да га сад види свуда: на боцама „кока-коле", мајицама, новинама.

„Какво је ово место", питала је господина Халевија, који је гледао у њу иза редова лука и киселих краставаца. Она је зурила у њега својим великим, упалим очима.

„Какво сте ви то створење", питао је трговац. „Шта вас доводи до моје фелафел тезге?" Његов прастари француски је био рђав, али је у његовим ушима звучао елегантно и узвишено.

Било је нечег скоро библијског у овој бескућници. За почетак, била је очаравајуће лепа. Његов тренутни порив је био да је одведе кући и нахрани обилним оброком, али његовој жени се то никако не би допало.

Осећао је да би морао да јој да барем неки савет. Изгледала је тако изгубљено у тој зеленој халини која се претварала у рупе и ресе.

„Док сте у Каиру", започе он, „не заборавите да одете да видите сфинге."

Зурила је у њега сумњичаво и загризла свој фелафел.

*
* *

Поглед на поврће веселих боја буди је из расејаности и враћа натраг на земљу. У ствари, она је у ових последњих неколико сати била близу смрти. Али, сада јој се повратила пљувачка. Подигла је руку да дохвати краставац. Моиш Халеви спази како њена рука граби нешто са његове тезге. За секунду-две, он нешто слути. Девојка је, изгледа, мало луцкаста. Он спусти поглед на њена прашњава стопала у јефтиним сандалама.

„Не дирај те краставце!"

Једна мачка пређе улицу. Он је угледа преко девојчиног рамена. Она га гледа с једва скривеном дрскошћу, а онда посегне за другим краставцем и, жваћући га, настави да зури у његове очи. Постепено, њен поглед постаје поглед окрњене невиности. Фасциниран, он је и даље посматра. Нешто га нагони да посегне преко исецканог парадајза, папричица и киселих краставаца, да ухвати њену руку и да је држи. Али, уместо тога, он чека да она проговори. Очекује да ће она нешто рећи, док му срце узбуђено подрхтава као да би требало нешто важно да се догоди.

Међутим, она се само смеје. Није то само празан смех, већ смех жене која је свесна своје природе и види саму себе на ивици нестајања. Као неко ко види свет као лопту која балансира на ивици ништавности и — зато се смеје.

Моиш Халеви погледа у њене очи и виде време кад пирамиде још нису биле сазидане, кад су се чудноватe животиње кретале светом. Њене су очи биле испуњене сабласном светлошћу, узаврелим маглама незамисливе, давно протекле вечности. За тренутак, он скоро као да стоји са њом тамо, на ивици вулканског отвора. Али, он своје постојање исувише поштује да би тамо остао дуже од једног тренутка. Следећег момента он се већ вратио у своју свакодневну свест, проучавајући девојку с научном објективношћу. „Жена", помисли он. „Добро изгледа. Али то нема никакве везе са мном."

Она претура по џепу своје хаљине. „Колико кошта краставац?" Моиш Халеви оклева. Хтео би да каже: „Нема везе. Иди с Богом". Уосталом, шта је један кисели краставац? Осим тога, ова жена је одмах оставила на њега утисак гласника. Можда је она, у ствари, анђео, који је дошао од Бога да благослови њега и његову фелафел тезгу. У том тренутку жена се осмехну, а он осети талас пријатности, који отпоче доле, у ногама, а заврши се чак у глави. Жена се нагну ближе, као да је хтела да чује нешто што би он рекао, те он удахне мирис њеног зноја, слатког као мошус.

Одједном, Моишу Халевију паде нешто на памет. „Ова би жена могла бити вештица!" Има нечег у начину на који зури у њега, понављајући речи „Колико кошта?" тоном који хипнотизује. Могла би да буде зли дух или чак и зомби.

„Двадесет пијастера", рече Моиш Халеви, и одједном се нађе опет у Каиру, као да га је рука, која му је за тренутак прекрила уши и очи, неочекивано ослободила, бацајући га назад у свет шкрипућих кочница и ужурбаних тела, запоседнутих безнадежном борбом за опстанак. Он гласно уздахну.

Девојка није свесна ничег другог осим да је сувише блиска овом човеку, који је леп на неки нарочит начин, али је сигурно двоструко старији од ње. Осећа се помало грозничаво и размишља о томе да купи себи прави оброк на овој тезги, али ипак одлучује супротно. Рошти изгледа прљаво. „Као и све у Каиру", помисли. Пружи му двадесет пијастера и окрену се да пође. Галеб слети на прозорски симс зграде преко пута. Симс је потпуно прекривен прашином. Цео град је прекривен дебелим слојем прашине, а делић те прашине већ је нашао пут до њених плућа. Она додирну косу и под руком осети како је крута, те подиже мало више жуту торбицу која јој је висила о рамену.

„Отишла је од мене и сигурно ме већ заборавља", мисли Моиш Халеви. А, напротив, да сам јој дао краставац, можда би ме се сећала — ако не заувек, оно барем док пролази кроз следећи блок или два блока."

Управо тада, иза угла се појави поворка просјакиња. Настаде страшна галама, чу се лелек, песма, дечји плач и вриштање беба; море у црно обучених жена, покривених глава — старих, младих, здравих и оних што шепају — преплави фелафел тезгу. Као ураган који све подиже сејући пустош у својим браздама. За тренутак Моиш Халеви помисли да ће његову тезгу потпуно оголити стотина невидљивих просјачких руку, које се могу појавити испод шала и опет нестати брзином светлости, он то зна. Чини се као да жене некуд марширају, што је, само по себи, узнемирујућа појава. Навикао је да виђа ове жене саме, највише у пару, како седе или леже на степеницама џамија и других јавних зграда, умотаних лица, јецајући пред пролазницима док им новчићи падају у испружене шаке. Нешто у вези с њиховим длановима га је увек престрашивало — њихова пасивност, голотиња, испресецаност линија — није знао шта заправо. Мисли да су то најусамљенија створења на свету, што је, наравно, глупо поимање, нарочито сада то схвата кад их види толико много, окупљених око истог циља.

Наређује Нафталију да пази на поврће. Овај скочи, као пробуђен из стања омаме и нагне се преко тезге, штитећи је млатарањем руку.

„Одлазите!", окоми се он на жене, али оне га игноришу; једва виде и њега и сласне пирамиде од хране које он покушава да одбрани својим телом.

„Који је данас дан", пита Халеви. Можда је данас неки верски празник — како би он то могао да заборави кад живи цео свој живот у овом граду?

Нафтали слеже раменима, а Халеви погледа наоколо тражећи девојку која је, само тренутак раније, била овде. Али, она је нестала или ју је одвукла гомила просјака.

*
* *

Те ноћи, док је спавао крај своје жене, уснио је да га је посетила вавилонска курва. Носила је кратку хаљину, јашући на чудовишту, пола-човеку пола-јарцу. У сну је личила на звезду египатске телевизије, чији су заводљиви глас и тело управљали армијом оданих гледалаца.

Он је оставио своју фелафел тезгу и почео да игра с њом, али је открио, на своју срамоту, да на себи има молитвену одежду и капу, као да је у синагоги. „Опростите", извинио се. „У овом оделу нисам баш велики плесач." Она се насмејала, показујући крупне, беле очњаке, и натерала га да игра с њом док није пао с ногу. Онда су се обоје винули изнад телевизијске станице, увис, у небо над Каиром. Ношени источним ветром, прешли су пустињу и стигли до Црвеног мора. Ту су се загњурили и ронили, а затим, док су лежали на обали, он јој је рекао да је воли.

Пробудио се с осећајем да је управо неко направио будалу од њега. Ништа не рекавши жени, у уобичајено време је отишао на посао, свративши само до продавнице да купи новине. На насловној страни је писало:

АТЕНТАТ НА ПРЕДСЕДНИКА

Узбуђено се осврнуо наоколо. Низ улицу, према продавници маршира је вод војника са бајонетима, и он је, за тренутак, осетио ирационалну потребу да побегне. Кад су војници прошли, зауставио је такси. Јутро је провео у бунилу, једва примећујући колико је купаца пришло тезги за фелафел.

У подне је стигао његов пријатељ Бен Израел, и њих двојица су пошли у ресторан на ручак. Испрва, Бен Израел није причао ни о чему другом сем о атентату. После неког

времена, Моиш Халеви је почео приметно да се зноји. „Шта ти је", упита његов пријатељ. „Јеси ли болестан?"

„То ми је од те галаме о рату и револуцији", рече Халеви. „Хајде да причамо о нечем другом."

„Ако инсистираш", рече Бен Израел, „иако су сви око тога узрујани, не само ти."

И Бен Израел отпоче свој стални репертоар величанствених сећања на давно прошле дане за владавине краља Фарука, када је Каиро био велики, космополитски град, чији су становници говорили по четири језика и облачили вечерња одела за биоскоп. „И тако даље и тако то", рече Халеви у себи, јер је то чуо већ хиљаду пута. Коначно, ова тема је умирујуће деловала на његове нерве, за разлику од приче о атентату.

„Да, то су били дани", говорио је Бен Израел. Халеви умало не упита: „Зашто ми причаш оно што сви знају?", но, у последње време је почео да схвата да Бен Израел постаје сенилан.

„Како би било лепо вратити сат уназад у време пре него што је сва ова руља стигла овамо. Некада ниси могао да видиш ову гунгулу на улицама Каира, знаш." Бен Израел заглади свој брк. Прстен с гемом затрепери с Халевијевог средњег прста.

„Знам, знам."

„Ти? Како би ти могао знати о чему ја причам? Ти, Јевреј из Александрије!"

„Живим овде већ тридесет година", рече Халеви.

Чинило се да Бен Израел не чује. „Град са четири милиона, некада. А сад, колико их сад има?"

„Дванаест."

„Дванаест милиона. Збијених у простор за четири. Ето зашто човек не може никуд да иде аутобусом. И где они сви живе? Но, у гробницама и по катакомбама и историјским рушевинама! И на улицама, наравно! Живот је данас сувише лак, свак може да види да се они множе. Војска ускоро мора то да среди, иначе ће бити рата!"

Он настави свој театрални говор док је Моиш Халеви гледао кроз прозор.

Те и наредних ноћи није могао да спава. Мучиле су га необичне мисли. Целог свог живота био је склон чудним сновима, јасним визијама, ванителесним искуствима. Ноћу се често осећао као огромно, безоблично биће, супер-интелигентно, далеко изнад оквира људске интелигенције. Али, дању је био везан за своју мрзовољну жену и за бедну, малу фелафел тезгу.

Рано у животу је научио да контролише своја расположења. Зато се сада сконцентрисао на удисаје и издисаје да би се постепено смирио и заспао.

Али, три ноћи после тога, уснио је други сан. У овом сну он се оженио девојком која је била пред његовом фелафел тезгом пре две недеље. На дан њиховог венчања објављен је рат. Две огромне силе са супротних страна света почеле су да марширају према Јерусалиму, заклињући се међусобним уништењем.

Његова жена је стојала плачући поред рушевина њихове куће, уништене мноштвом бомби. И он је био тужан на неки начин, али га женине сузе нису дирнуле. Зато јој је понудио новац на којег се она окомила, док је он узвикивао љутите клетве на своју нову младу.

Следећег дана, док се возио бициклом према фелафел тезги, престрави се видевши још војника на улици.

„Шта се десило", упита пролазника, док су обојица чекали на семафору.

„Зар нисте чули", рече овај. „Ноћас су покушали да изведу државни удар. Цела земља је сада под војном управом."

Халеви затресе главом, и остатак пута одвезе лагано, држећи се споредних улица, у којима се никада ништа није мењало. Иста лица су се промаљала кроз расклимана врата, излазећи на загушљиву врелину раног јутра. Жене су се дозивале и вукле децу за руку у школу.

Када је стигао до своје тезге, приђе му један од радника.

„Господине, имали сте посету пре мање од двадесет минута. Једна млада жена је била ту."

„Млада жена?" Ваљда не девојка коју је те ноћи у сну оженио?

„Млада и лепа, господине." Човек намигну и у ваздуху с обе руке нацрта раскошне облине. „Боја хаљине јој се сасвим поклапала с бојом њених очију."

„Да није зелена?"

Човек се насмејао. Халеви је погледао у страну, правећи се да га веома занима како је распоређено поврће.

„Прекри те краставце док се муве не окоме на њих!" Застао је да обрише зној са чела. Велика врућина, а тек је било пола десет. Било га је сувише срамота да пита да ли је девојка оставила неку поруку. Можда ће се, током дана, вратити. Ако би се појавила, он би је најзад испитао. Шта њу толико занима на његовој фелафел тезги? И првенствено, зашто је уопште, дошла у Каиро?

Али није имао прилику да је испитује. Девојка се није појавила, а крајем дана глава му је пуцала од бола.

3.

Месија често сања да се појавио мало раније. Ручни сат му, међутим, говори да је стигао тачно на време. Станица је пуста, а воз из којег се управо искрцао нестаје у даљини. Можда је ово погрешна станица? Не, име на платформи доказује, ван сваке сумње, да грешке нема. Пише: МИНСК. Хладан ветар подиже крагну његовог капута. Нигде наоколо нема живе душе. Он седа на ледену клупу да чека. Време ће му брже проћи ако проучава ред вожње. Сваког момента требало би да почне да пристиже гомила људи да га дочека. Али, сати пролазе, пада ноћ, а још увек нико не долази.

А онда се појављује фигура на самом крају перона. Чудновато се назире силуета на блеску станичне светиљке. Помало шепа, а онда, приметивши га тамо у сенци, изгледа да оклева. Након једног тренутка Месија схвата да је то фигура жене, средовечне и нападно обучене, која се тетура на превисоким штиклама.

„Тако значи", уздахну она, уневши му се у лице тако да он осети мирис вотке у њеном задаху, „видим да си сам".

„Као и обично", рече Месија.

„Зашто ме онда не би позвао на једно пићенце", предложи жена. „Твоја срећа би могла бити већа."

Месија крадомице погледа наоколо и стресе се. „Овде нема ни једног места где се точи алкохол, то јест, где се уопште нешто може попити."

Она лагано потапка његову руку прстима своје рукавице и поправи своју крагну од имитације собовог крзна. „Ту ниси у праву. Сасвим грешиш. Већ сатима овде скупљен седиш и ниси напуштао ову клупу. Али, управо иза угла је најудобнији мали кафе!"

„Ах, у ствари, ја неког чекам", нервозно рече Месија.

„Чекаш? Ја знам све о чекању. То ти говори неко ко је прошао већ много тога, драги мој — ти губиш драгоцено време. Ако нису дошли до сада овамо, немају ни намеру да дођу!"

„Можда сам ја поранио", рече Месија.

„Поранио? Али, напротив! Гомила је била овде и отишла."

„Значи, били су овде?"

„Давно већ. Одустали су и отишли у циркус."

„У циркус? Тако значи", рече Месија. „А ви? Зашто ви нисте отишли с њима?"

„Ја сам чекала неког другог. Чула сам да се очекује да још неко дође овим возом. Био је малени чланак о то-

ме у јучерашњој *Правди*. Гостујућа филмска звезда из Пољске. Мислила сам да би то било забавно. Али, изгледа да сам га промашила или није ни дошао."

„Филмска звезда", рече Месија, уздахнувши љубоморно. Његов јад је сада скоро потпун. Он је већ достигао ступањ да би ову шашаву и не-нарочито-привлачну жену позвао да вечера с њим, али налет ветра угуши његове речи још пре него што су напустиле грло. Он затвори очи пред облаком прашине који их обоје прогута. Прогледавши опет, он схвати да и даље седи на клупи, а да га је она узјашила. Њена уста гладно траже његова, њена рука помиче се ка његовој препони. Други налет хладног ветра баца их обоје у једини могући станични угао. Он види њену ужарену шминку у ваздуху над њим и удахне њен парфем. Пустињски цвет. Прашина је свуда, а звуци Сахаре јављају се као добро позната ругалица. Осећа бйло које почиње јако да му куца у левом оку. Њена искусна рука отвара му шлиц, заробљена змија се одмотава. Он сања о великој победи. Креће преко Сахаре на леђима крилатог коња. Народи га поздрављају дижући и спуштајући своје заставе. Опкољен је непослушном војском удовица, сирочади, губаваца и просјака. Њихови јецаји и крици су запањујуће близу. Изгледа као да ће битка да отпочне, једном и заувек, али скоро пре него што почне, она се завршава.

Месија се згрози. Подиже се рука са црвено намазаним ноктима да би му обрисала зној са чела и умирујући глас каже: „Све је у реду, драги. Прерано си свршио, то је све. У реду је и овако, не брини. Ниси ти крив". Он осећа да се његово семе насумце распршава кроз универзум, будући нове и ниже животне врсте, чији се необични крици придружују крицима оних што већ постоје.

„Добро је, добро, драги."

Он отвара једно око. У ореолу станичне светиљке види да прилази девојка која на себи нема ништа друго до зелену хаљину — по овој хладноћи! — њено тело се њише по такту нечујне музике, а жута торбица, пребачена преко рамена, изгледа као отежао, бременит месец.

„Извините", рече он жени која је на њему. „Ено неког с ким морам да разговарам." Али, матора вештица злобног погледа се не помери.

„Нећеш побећи тако лако", дахћући ће она и устреми се на његов џеп, тражећи новац.

„Да, новац, узми га", прошапта он журно. Истовремено се упалише сигнална светла око њих и поче звоњава, најављујући долазак воза. У блеску предњих фарова који су се приближавали, он спази женин профил, који се, пре-

тећи, тријумфално подиже изнад њега. Упадљиво је личио на профил његове жене. Она броји новчанице из његовог новчаника.

„Твоје је, све је твоје", уверава је он, слабим гласом. „Само ме пусти да устанем, да могу да разговарам с оном младом женом тамо."

„Младом женом? Мислиш оном што је управо ушла у воз?"

Зачује се звиждук и појави се облак паре. Његово тело одједном се сасвим опусти. Он осети таму која се диже и прекрива га и бубњање у венама попут звука старог воза који нестаје у даљини.

С енглеског
Даница ЗЕЛЕНОВИЋ

Ен ДАЈМОНД

ЛОШЕ ДРУШТВО

Удовица је утерала кола у гробље, паркирала их поред маузолеја и изашла са цвећем. Сутра ће бити Дан сећања на пале у рату и гробље ће врвети од људи. Читаве породице доћи ће да ставе цвеће на гробове својих милих. Америчке заставице украсиће гробове ветерана. Али данас је гробље мирно и пусто.

Када је стигла до гроба свога мужа, опази да је ту неко био пре ње. Мала метална ваза причвршћена за надгробни споменик била је препуна нарциса и маслачака. Али онај ко их је ставио у вазу очито не разликује цвет од корова. Спустила је своје цвеће на равну надгробну плочу и загледала се у неугледни свежањ цвећа. Само би мушкарац могао направити овакав букет, помисли.

Заклонила је руком очи и погледала around. Недалеко од себе угледа девојку, испружену поред једног гроба. Није је одмах видела, јер девојка није стајала. Лежала је ослоњена на лакат како би могла да посматра гроб поред себе. Док јој је удовица прилазила, није подигла главу нити се померила. Затим је удовица видела како девојка кида влат траве и њом додирује усне пре но што је пусти да падне. Удовичина сенка паде на девојку и она подиже поглед.

„Да нисте случајно видели некога на оном тамо гробу", упита удовица.

Девојка се усправи у седећи положај. Гледала је удовицу, али ништа није рекла.

„Луда је", помисли удовица, „или нема." Пожалила је што јој се уопште обратила. Тада девојка устаде и склопи шаке.

„Био је неки човек. Отприлике пре једног сата", рече. „Може бити да је био на том гробу."

„То је мој муж," рече удовица. „Његов гроб. Али не знам ко је могао оставити цвеће."

Удовица примети да на гробу поред девојке нема цвећа. Зачудила се томе да би ико дошао на гробље а да ништа не остави за собом. У ово доба дана сенке четинара на крају гробља постепено су се пружале преко траве. Од тога јој језа прође кроз рамена. Навукла је џемпер ближе врату и скрстила руке.

„Није дуго остао", девојка сама настави. А затим се осмехну. Удовица помисли да је, на крају крајева, лепо причати са неким непознатим ко ти учтиво одговори на овом тужном месту.

„Био је у маузолеју", рече девојка.

Удовица покуша да се сети ко би то могао бити. Познавала је само једног човека сахрањеног у маузолеју. Већ је прошло десет година откако је умро и само један његов рођак је још жив.

„То мора да је Лојд Медли", рече жена. „Његов брат Хомер је у маузолеју. Заправо, његов пепео. Ти момци одрасли су заједно са мојим мужем и са мном."

Удовица је разговарала са Лојдом телефоном баш прошле недеље. Навикао је да јој телефонира сваких пар недеља да чује како је. „Често мислим на Хомера", рекао јој је када су последњи пут разговарали.

„Ја не знам никога у маузолеју", рече девојка. Удовица спусти поглед и угледа бели крстић уграviран преко имена на камену. Биле су ту и неке војне ознаке које није разумела и, испод имена, године 1914—1967.

„Четрнаесто годиште! И ја сам тада рођена", рече удовица, као изненађена да је неко тог годишта већ умро. За тренутак јој се учинило да су се њој и човеку који почива у земљи накратко додирнули животи.

„Једва га се сећам", рече девојка. „Али, када се дуже задржим овде, сећања навиру." Девојка је била лепа, имала је високе индијанске јагодице. Удовица опази како јој бокови иду равно из струка. Имала је споре, црне очи. Удовица је претпостављала да је у касним двадесетим.

„Не сећам се како је Хомер изгледао", рече удовица. „Али умео је да јодлује као нико. Јодловање је баш тада ушло у моду." Помислила је на Лојда и сетила се како је рекао да су он и Арби, други брат, имали среће да се извуку живи из Калифорније, куда су отишли да узму Хомерово тело. Хомер је пронађен мртав у неком јефтином хотелу, са Лојдовим бројем телефона у џепу кошуље. „На

таквим местима ући ће те пре но што те погледају", рекао је касније Лојд.

„Био је улични пијанац", удовица рече девојци. „Али дивно је јодловао. Умео је и да свира гитару."

„Мислим да је мој отац имао обичај да звижди", рече девојка. „Чини ми се да га се сећам како звижди." Поглед јој одлута ка шумарку, затим преко улице до зграде основне школе. Нико није излазио ни улазио у зграду. Удовици паде на памет да је долазила на гробље стотину пута а да никада није видела ни једно дете да иде или се враћа из школе. Али знала је да деца туда пролазе, као што је знала да су људи сахрањени у овој земљи некада ходали по њој, јели и одазивали се на своја имена. Знала је то са истом сигурношћу као и то да је Хомер Медли одлично јодловао.

„Ако бих сутра умрла, питам се чега би се моје девојчице сећале", рече девојка изненада. Удовица није знала шта да каже на то, па ништа не рече. Након тренутка ћутања, девојка рече: „Волела бих да моје девојчице почну да долазе овамо са мном, али не могу да поднесем да деца газе по гробовима."

„Знам на шта мислите", рече удовица. А затим се сети свог оца. Нечега што је рекао када је одбио да буде сахрањен на великом општинском гробљу у Арканзасу: „Желим да будем довољно близу дома да моји унуци могу да газе по мом гробу ако то желе." Али, испало је тако да су се сви одселили и на крају није било битно где је сахрањен.

„Увек се трудим да ходам поред гробова", рече девојка. „Али понекад заборавим." Стави руке у џепове фармерица и погледа ка маузолеју. „Они који су пепео не морају да брину", рече. Извади руке из џепова и поново седе на траву поред гроба. „Нико не хода по њима", рече. „Ваљда ће вечно седети у тим ћупићима."

Удовица замисли Хомерове остатке у урни. Било јој је драго што то није морала да види. Онда се сетила како је Лојд рекао да су он и његов брат хтели да донесу Хомерово тело, али је било сувише компликовано набавити сва документа. Осим тога, трошкови су били огромни. И тако су га кремирали и, смењујући се у држању урне са његовим пепелом у авиону, стигли кући. Ова сећања нагнаше удовицу да каже неколико речи о Хомеру. Упознала га је док је била девојка, скоро у исто време када је упознала свога мужа. За тренутак помисли да јој је Хомер могао бити муж. Али исто тако брзо одбаци ту помисао. Оно што се догодило Хомеру, дубоко ју је потресло. Она и Лојд су једанпут разговарали о томе када су се срели у самопослузи. Лојд је протресао главом и рекао: „Могло је од Хоме-

ра постати нешто. Једноставно, упао је у лоше друштво." И више ништа није рекао.

Девојка дотаче надгробни споменик. „Мој отац је погинуо у несрећи", рече. „Сви смо пливали, а онда смо ми, деца, отишли у кабину да одспавамо. Мајка нас је плачући пробудила. ‚Тата вам се удавио', рекла је. Неки пијани младић кренуо је да преплива реку и, када је мој отац покушао да га спасе, повукао је и њега на дно. ‚Тата вам се удавио', стално је говорила. Али, док си дете, многе ствари не разумеш", рече девојка. „А неке ствари не разумеш ни касније."

Удовицу је погодила ова прича. Додирну зубима доњу усну, затим пређе по њој језиком. Није знала шта да каже, па рече: „Ето, Хомер је преживео Други светски рат, а умро у Калифорнији од алкохола." Удовица затресе главом. Ништа није разумела.

Девојка се поново пружи на земљу и угодно се намести. Погледа удовицу и климне главом. Удовица осети да јој девојка измиче у сањарење, некуд где је не може пратити, и пожеле да каже нешто што ће је задржати. Али једино чега се могла сетити био је Хомер Медли. Није знала зашто не може да одагна Хомера из мисли. Желела је да исприча девојци све што је било битно да се зна о Хомеру Медлију. Како је упао у лоше друштво неког Лестера Јејтса, младића који је због злостављања једне девојке доспео у казнени дом. Како је Булах Луни отишао на трке коња у Санта Рози у Калифорнији 1935. и вратио се са вешћу да се Хомер оженио, и то женом финог изгледа. Али није дуго живела са Хомером. Напио се и чекићем избио фарове њиховог аутомобила, а онда претио да ће јој одгристи нос.

Али удовица није ништа од тога испричала девојци. Није могла. Осим тога, изгледало јој је да је девојка у полусну. Удовица погледа девојку и учини јој се најприроднијим на свету да девојка лежи поред гроба свог оца. Тада се девојка подиже, ослонивши се на лакат.

„Дошла сам овде на дан мог развода. И од тада сам почела редовно да долазим овамо. Једном сам легла и заспала", рече. „Наишао је гробар и питао да ли ми је добро. Наравно, рекла сам, добро ми је." Девојка се тихо насмеја и забаци своју црну косу преко рамена. „У ствари, не знам да ли ми је било добро. Долазим овде да размислим о неким стварима. Да је мој отац жив, питала бих га шта ће бити са мном и мојим девојчицама. Један човек спреман је да дође и прихвати све оно што је мој муж одбацио. Али, када те мушкарац остави, није нека утеха само узети следећег који наиђе. Морам урадити нешто боље", рече. „Морам мислити на своје девојчице, али и на себе."

Удовица осети да је чула нешто веома важно и пожеле да зна како да је утеши. Она и муж нису могли имати деце и са тим се, као и са многим другим стварима у свом животу, помирила и никада се није осврtала на прошлост. Али, сада је могла замислити да има ћерку са којом би разговарала и давала јој савете. Да има некога коме би могла помоћи у невољи. Осетила је да је пропустила нешто драгоцено и да нема ништа да понуди девојци осим да стоји ту и слуша. Од мужевљеве смрти, пре скоро годину дана, ретко се дешавало да са људима измени више од пар речи. И, ево, сада говори непознатој особи о Хомеру, и слуша како јој она прича о својим проблемима. Њено сећање на Хомера као да је навалювало да буде испричано, и, иако удовица није разумела зашто тако треба да буде, осећала је да у томе има удела. Желела је да се сусрет са девојком не заврши све док не исприча оно што има да каже.

Сенке дрвећа замрачиле су онај део гробља који лежи испред школске зграде. Девојка накрену главу ка месту где јој лежи отац, и удовица помисли да се моли — или се спрема за молитву.

„Е, па морам да извадим божуре", рече удовица и удаљи се неколико корака. Али девојка не обрати пажњу на њен одлазак. Удовица сачека тренутак, затим се окрете и крену назад преко гробова. Земља је била мекша него кад је прилазила девојци и није се могла отети помисли да, сваки пут кад спусти ногу на тло, гази по некоме.

Осетила је олакшање када је стигла до гроба свога мужа. Стала је на гроб као да барем ту има права да ради онако како јој се допада. Гроб је личио на зелено острво усред мноштва других зелених острва. У том часу зачује мотор неких кола. Окрете се и погледом потражи девојку, али ње тамо више није било. Отишла је. Баш у том тренутку удовица угледа мали црвени аутомобил како излази из гробља.

Удовица узе цвеће и поче да га ређа у вазу поред цвећа за које је претпостављала да је од Лојда. Једном, пре неколико недеља, Лојд је свратио код ње пре одласка на гробље и дала му је цвеће за Хомера и свог мужа. „Њих двојица су били праве галамџије", рекао је док је правила два букета. Поново је помислила на мужа. И он је пио као Хомер, и, да се није оженио њом, могао је упасти у лоше друштво и завршити као Хомер.

Узе кантицу за воду и оде до чесме поред маузолеја. Саже се и пусти воду да тече у канту, док јој је поглед мировао на маузолеју. Лоше друштво, помисли и паде јој на памет да је муж био *њено* лоше друштво свих тих година. А, када није био лоше друштво, није јој уопште био

друштво. Слушала је како вода цури у металну канту и питала се шта ју је спасло да је не униште такви као што је био он, баш као што је Лестер Јејтс упропастио Хомера Медлија.

Сетила се дана када се њен муж разбеснео након неке пијанке и оптужио је да спава са сваким ко јој се приближи иако је сваке боговетне ноћи њиховог брака спавала у истом кревету са њим. Изнео је њен сервис од порцелана на тротоар и смлавио га на очиглед целог комшилука. Од тада су вечери проводили у тишини. Она би штрикала, а он би пазио на ватру и пушио. На такав се живот могло рачунати, и сам бог зна да је урадила најбоље што је могла. Али, сећање на те дуге ћутљиве вечери погоди је до дубине срца и пожеле да може да се врати у то време и разговара са њим. Знала је да има старијих парова који другачије живе, који увече шетају заједно или играју даме или карте. И онда јој сине да је она њему била лоше друштво, да га је лишила свог друштва својим одласцима и доласцима уз кратко климање главом у његовом правцу, својим изношењем јела на сто само по дужности, својим тамничарским чувањем куће. Та помисао је пренерази и заболи, поготово када се сетила његове болести и како је последњих месеци био попустљив и, на крају, већ пред смрт, беспомоћан. Шта му је пружила. Шта је за њега учинила? Једини одговор који је могла да дâ био је да је била присутна — као алат, лопата или можда мотика. Читав живот покраден, помисли. Али схвати затим да је себе покрала исто колико и мужа. И више није било начина да се то врати.

Вода се преливала преко ивица кантице и она заврну чесму. Подиже кантицу, стаде наспрам маузолеја и загледа се у њега као да јој је неко изненада бацио препреку на пут. Није могла замислити зашто би ико пожелео да буде сахрањен на таквом месту. Прочеље маузолеја гледало је на грубо камење, а један зид био је скоро скроз у стаклу, тако да су посетиоци могли завиривати унутра. Удовица је једном покушала да уђе, али врата су била закључана. Претпостављала је да рођаци имају кључеве или да их гробар пушта унутра. Хомер је био смештен поред зида, на спољњој страни маузолеја. Размишљајући о Хомеру, било јој је драго што њен муж није завршио на зиду маузолеја као хрпа пепела. Барем за то је могла бити захвална.

Када је стигла до гроба, сипала је воду у вазу и загледала се у бронзану плочу за име, на којој је довољно места било остављено за њено име и године.

Сетила се дана када су се муж и она свађали око тога где да купе парцеле за гроб. Он је изјавио да неће да буде

сахрањен на месту које ће се улегнути у океан. То је рекао зато што постоје два гробља у граду — ово поред главног пута, близу основне школе, и друго, на ивици литице изнад океана. Није желео да буде поред океана. Поновио је то неколико пута. Затим је отишао и купио две парцеле, једну поред друге, наспрам школе, код маузолеја. Није ништа рекла. Затим јој је показао план гробља на коме су њихове парцеле биле означене крстићима. Међутим, што је више о томе мислила, све одлучнија је била у томе да себи купи парцелу на гробљу што гледа на океан. И тако је једног дана средила да тамо оде и истог дана је питала за парцелу.

Није намеравала да исприча мужу о тој куповини, али једне ноћи, за време жестоке свађе, скресала му је ту новост у лице. Има ДВЕ парцеле, рекла је — једну с њим и једну далеко од њега, и урадиће онако како буде хтела када дође време за то. „Покупи своје старе кости и баци их у океан, што се мене тиче", рекао јој је.

Остало је на томе. Све до своје смрти, није знао где ће му жена бити сахрањена. Какву му је грозну ствар учинила! Ускратила му је чак и ту малу утеху! Сада је схватила, када би јој неко испричао да је нека жена тако нешто урадила свом мужу на самрти, да би се запрепастила и стидела уместо ње. Али, то је била прича о њој самој, и управо је она послала свог животног сапутника усамљеног у гроб. Ове мисли су је толико заболеле да осети како јој тело постаје круто, — као да ју је погодила нека спољна сила, а она мора да се напрегне да поднесе ударац.

Раније се тешила помишљу на други гроб, чак и када није могла да се одлучи где ће коначно лежати. Одлагала је своју одлуку и — сада је то јасно видела — то је био начин да се одрекне човека с којим је провела живот. Чак и кала је долазила на гробље на којем јој је муж почивао, ипак је размишљала, као и сада, о гробљу поред океана — како је, кад год је тамо ишла, гледала рибарске бродиће на води и слушала галебове док се суновраћују изнад стрмине. Понекад би се појавио танкер или теретњак и мирно клизио по хоризонту. Волела је што бродови пролазе тако споро да их може пратити погледом све док се не изгубе у даљини.

Протресла је кантицу. Остало је још нешто воде и она принесе кантицу уснама и отпи дуг гутљај мислећи поново на океан. Оно што јој се у том видику допадало била је и порука да они који долазе на гробље, било које гробље, треба на тренутак да забораве на мртве и да се окрену ка нечем много већем од њих самих. Нечем тајанственом. Океан ју је мучио тако што је имала неки предосећај своје

смрти док га је посматрала. Замишљала је децу како трче по гробовима, затим се заустављају пред оштром ивицом литице и посматрају таласе, далеко испод себе. Посете гробљу крај океана испуњавале су је задовољством и када њен гроб више није био тајна. Када би је муж питао: „Јеси ли била тамо?", знала је на шта је мислио. „Јесам", одговорила би. И то је било све. А када је умро, део задовољства у посетама другом гробу као да је нестао заједно са њим.

Како се удовичин живот усталио у својој колотечини, прошло би много времена пре но што би са изненађењем установила да одавно није била ни на једном гробљу. Њена два гроба постадоше за њу права мистерија. Мислила је да сада разуме муке оних који се после преваре враћају дому — неверни и без кајања. Ипак ништа није учинила да промени ситуацију.

Сенке четинара досегле су до места на којем је стајала. Опази да је школска зграда преко пута улице сада сасвим у сенци. Покупи кутије у којима је донела цвеће, и баштенске маказе. Идући ка колима, окрете се и погледа цвеће на гробу свог мужа. Као да ју је оптуживало за нешто непоштено, за неку неискреност. Уредила је његов гроб, али за њу у томе није било утехе. Нема утехе, помисли. Знала је да и у смрти, као и док је он био жив, само испуњава дужност према свом мужу. Та помисао убрза јој кораке. Стиже до кола и уђе унутра. Дисање јој постаде тешко и неуједначено и за тренутак није могла да се сети куда треба даље да иде.

*
* *

Прошло је месец дана од њене посете гробљу. Беле раде и каранфили били су у цвату, али удовица није долазила. Једне недеље, рано ујутру, она одлучи да поново дође. Очекивала је да ће гробље бити празно у то доба дана, али, чим је стигла, у уски пут кроз гробље скренуо је мали црвени аутомобил и паркирао се поред маузолеја. Затим је возач изашао. Удовица се није изненадила када је угледала младу жену коју је упознала током последње посете. Било јој је драго када девојка подиже руку у знак поздрава док је ишла својим путем ка гробу свог оца.

Девојка је стојала крај гроба спуштене главе, размишљајући. Овога пута носила је кратак црвени огртач и хаљину, као да иде у цркву. Удовици се то допало — да је девојка лепо обучена и да ће касније наставити у цркву. То је код ње изазвало некакав осећај поштовања. Али, највише од свега, удовица је осећала да је тај сусрет дивна случајност. Два пута је срела девојку на гробљу и зачудила

се томе. Помислила је да то мора да нешто значи, али није могла докучити шта.

Удовица покупи увело цвеће из вазе и проспе устајалу воду. Засмрдело је као да вода има тело које је иструлило. Сетила се догађаја из свог девојаштва када су се она, Хомер и њен муж возили на игранку у суседно место. Мотор се прегрејао и они су одшетали до једног имања и затражили воде. Сељак им је напунио велики стаклени бокал. „Добро је за кола, али ја је не бих пио", рекао је. Али била је таква врућина да су, када су напунили хладњак, попили остатак воде. Вода је имала укус као да је у њој нешто угинуло. „Исусе, спаси ме од овакве воде!", узвикнуо је Хомер. „Зато је измишљен виски, да се спере таква брља." Њен муж се сложио да вода има лош укус, али је ипак узео још један гутљај. „Био сам жедан", рекао је.

Удовица се исправи и још једном баци поглед ка девојци. Изгледала је дубоко замишљена док је тако стајала крај гроба. Удовица опази да опет није донела цвеће.

„Хоћете ли мало цвећа за гроб?", викну јој удовица. Девојка је изгледала зачуђено, као да јој то никада није пало на памет. Сачекала је тренутак. Затим се насмешила и климнула главом. Удовица поче хитро бирати цвеће из свог свежња и направи скроман буке т. Затим пажљиво закорачи преко гробова ка девојци. Девојка узе цвеће и притисну га на лице да га помирише, као да, после дуго времена, поново држи цвеће у рукама.

„Обожавам каранфиле", рече. И пре но што је удовица могла да је заустави, поче копати рупу прстима.

„Сачекајте! Само тренутак!", рече удовица. „Наћи ћу вам нешто за цвеће." Оде до кола и пронађе лончић у пртљажнику. Врати се и девојка одшета с њом до маузолеја да сипа воду у посуду. Чесма је била на крају угла маузолеја где је лежао Хомеров пепео и удовица се сети да је девојци причала о његовој смрти.

„Тамо је Хомер", рече, показујући на зид маузолеја. На сваком мермерном блоку биле су по четири плоче са именима, а поред сваког имена за камен је била причвршћена мала издубљена ваза. У већини ваза било је избледело пластично цвеће, а Хомерова је била празна. Девојка трепну својим црним очима, затим подиже цвеће и нали мало свеже воде у вазу на плочи са Хомеровим именом. Затим узе два каранфила и стави их у вазу. Управо то је требало учинити и удовица се осећала као да је она сама то урадила.

Док су се враћале, удовицу нешто натера да исприча девојци о својој парцели крај океана. Али, пре но што је заустила, девојка рече: „Добила сам оно што сам тражила.

Долазила сам овамо и питала шта треба да урадим са својим животом. Е, па нисам на продају! На то ми је указало долажење. Сада сам слободна и остаћу слободна", рече. До удовице реч „слободна" допре као издалека. Слободна, помисли, али реч за њу ништа није значила. Паде јој на памет да током свих ових долазака на гробље никада није добила оно што јој је било потребно. Могла је исто тако ићи да стоји у свом задњем дворишту. Али није открила девојци своја осећања, и, када су поставиле лончић са каранфилима на гроб, рекла је само: „Тако је боље, зар не?"

„Да", одврати девојка, „јесте". Изгледало је да сада жели да буде сама, те се удовица удаљи ка гробу свога мужа. Али, после неколико минута схвати да, уместо да остане да ужива у цвећу, девојка, у ствари, одлази. Махнула је удовици, и она помисли: „Више је никада нећу видети". И, пре но што је стигла да подигне своју руку за збогом, девојка је ушла у кола. Затим су кола кренула и она их је посматрала како одлазе са гробља.

*
* *

После недељу дана, удовица је поново дошла на гробље. Када је изашла из кола, погледала је око себе помало очекујући да угледа мали црвени аутомобил и девојку како излази из њега. Али знала је да се то неће догодити. Са гроба свог мужа уклонила је увело цвеће од прошле посете.

Није донела цвеће и није тачно знала шта да ради са собом. Погледала је поред маузолеја и видела да се далеко на крају гробља рашчишћава земља за нове гробове. Од тог призора пустоши задрхта целим телом. Осетила се усамљенијом него икада. Сада је први пут схватила да ће овако наставити сама до краја. Цело тело болело ју је од тупе беспомоћности тог осећања. Осетила је да, када би сада морала нешто рећи, не би имала гласа. Било јој је драго што девојка није ту, што неће морати ни са ким да прича на том тужном и самотном месту. Изненада, из сенке дрвећа појави се гробар, укључи прскалицу и опет се изгуби у сенци. И, поново, није било никог.

Сачекала је тренутак, потом се спустила до гроба. Прскалица је бацала воду уокруг и капи су падале у луку по гробовима, али нису досезале до гроба њеног мужа. Погледала је око себе, али није било никога. Наслонила се на гроб и испружила ноге. Спустила је главу на земљу и заклопила очи. Сунце јој је грејало лице и руке и обузе је поспаност.

Док је тако лежала, учини јој се да чује децу како трче и смеју се негде по гробљу. Али није могла да разлучи тај звук од звука воде, и није отварала очи да види да ли су то стварно деца. Звук прскалице био је сличан швићкању косе у пољу високе траве: швић, швић.

„Мало ћу се одморити овде", рече наглас, затворених очију. Затим дода: „Одлучила сам. Купио си парцелу за мене овде, и то је твоја жеља. А и моја."

Отворила је очи и са ужасном сигурношћу знала је да њен муж није чуо ни речи од онога што је рекла. И да је никада неће чути. Била се оградила од њега као неко сувише добар, сувише поносан да учини ишта осим да га повреди. А ово је њена награда — да никога на целој земаљској кугли није брига да ли је уопште живела. То је, помисли, вечност: бити тако потпуно сама и знати да чак и одлука да буде сахрањена крај свога мужа никада неће доспети до њега. Је ли била боља од најгорег пијанца који је умро у неком јевтином преноћишту и на крају био претворен у пепео? Не, схватила је, нимало. Није била нимало боља од свог мужа свих тих година, и, ако га је спасла од смрти каквом је умро Хомер, било је то само зато да би он умро презрен у њеном срцу. Страхота те помисли спусти се на њу док се с муком трудила да се усправи.

Лака измаглица из прскалице додирну јој лице и, када је погледала око себе, угледа бескрај налик на пространства океана. Надгробни споменици извиривали су из траве докле год јој је допирао поглед. Јасно је видела ћутљиво и непомично друштво ту постављено, друштво које није изабрала.

Погледа и виде гробара на ивици сенке. Повукао је дим из цигарете док је стајао посматрајући је. Она подиже руку да му јави да га је видела. Он сагну главу и настави да пуши.

С енглеског
Бојана ПЕТРИЋ

Тес ГАЛАГЕР

ПЛАВА ЗЕМЉА

„КОД ПЛАВОГ ФЕЊЕРА — то је назив из књиге о Ненси Дру", рече Ненси Калперер.

„Је ли Ненси Дру твоја имењакиња", задиркивао ју је Џек Кливленд, њен муж.

Ненси се насмеја. „Ненси Дру се увек заустављала на чај код неке старинске гостионице уз пут и ту би се по-

јавила нека загонетка коју треба решити. А гостионице су биле баш као ова. Осећам се као да сам овде већ била."

Ненси и Џек били су у гостионици „Код плавог фењера" на обали, поред Бостона. Дошли су за викенд на венчање пријатељице са факултета, која је коначно требало да се уда за човека са којим живи већ пет година. Ненси и Џек возили су шест сати из Пенсилваније. Док су путовали, Џек је упитао: „Зашто венчање не би могло бити две недеље касније, када јесење лишће буде баш како треба?" Раније су живели у Новој Енглеској, и Џек је био луд за јесењим лишћем. Увек је био критичан према јесени у Пенсилванији. Жалио би се на смеђе-златни сјај на планинском гребену крај њихове куће. Ни један једини црвени јавор на целој планини, истицао би, као да оцењује неку параду.

Те вечери, у ресторану са морским специјалитетима на кеју Џек и Ненси крцкали су јаркоцрвене ракове и смејали се. Попили су боцу розеа — да се слаже са јастогом, рекао је Џек. Али боје се уопште нису слагале. Џек се понашао луцкасто, називао ју је „Мače", баш онако како ју је звао првих година брака када би је задиркивао. Ненси га је, заузврат, звала „Господин Мацан" и кикотала се. Џек ју је задиркивао целог дана. Одлазак на свадбу развеселио их је. Вода је из куваног рака цурила у Ненсино крило. Џек је откинуо ракова кљешта и нежна наранџаста рука исклизну напоље.

Касније су ходали по мраку испред гостионице „Код плавог фењера". Осека је била толико јака да су морали пешачити до воде. Песак је на неким местима био влажан и било је бара. Било је сувише тамно да се види море. Нечујно, птице су летеле ниско над водом.

„Заборавио сам колико волим океан", рече Џек. „Не могу да дочекам недељу".

„Ја баш нисам сигурна да ли желим да се возим тим чамчићем и гледам китове", рече Ненси. „Плаши ме та помисао."

„Неће те плашити по дану", рече Џек. „Китови су друželjубиви."

„Али тако су велики!"

„Они су као коњи. Коњи веома пазе да не стану на мače или пиле."

„Кажи то Абабу", рече Ненси, стиснувши му руку.

У гостионици је те ноћи чула море како шапуће, а пред зору је зачула клокотање — киша је цурила кроз олук. Изненада, зачу се енергично куцање на вратима и

ужурбан глас: „Телефонски позив!" Пре но што је схватила шта је чула, Ненси се већ спустила у салу у фармерицама и мајици. Уплашила се да се нешто није догодило њиховом сину Роберту, који је са пријатељима остао код куће.

Јавила се Ненсина мајка, из Кентакија: „Ненси? Јеси ли устала? Бака је умрла ноћас, око једанаест сати."

Ненси је годинама очекивала овај телефонски позив. Али, сада се запањила, а мајка је звучала збуњено. Ненсиној баки било је деведесет четири године, имала је артритис и била је сенилна већ неколико година. Прошлог лета здравље јој се погоршало, и већ дуже време Ненси није кретала на пут а да не обавести родитеље где иде и како да они дођу до ње.

Ненсина мајка рече: „Имала је закречење можданих крвних судова".

„Шта је, побогу, закречење можданих крвних судова", повика Ненси. Високи човек у плавом сакоу окрете главу у њеном правцу.

Мајка рече: „Понекад се деси да се крв на путу у мозак згусне. Е, то се зове закречење можданих крвних судова."

„Мислиш, имала је мождани удар."

„Била је несносна целога дана. Викала је и заповедала. Први пут ове године покушала је да хода. Ушла сам око пола једанаест да јој дам лек. Учинило ми се да је мртва. Али тада још није била сасвим умрла."

Док је мајка описивала припреме за погреб, Ненси погледа кроз прозор на прочељу и виде да је океан још увек далеко. Плима је била надошла, и сада је поново била осека. Требало би да одмах крене у Кентаки, јер ће сахрана бити сутра.

„Не знам за колико времена могу стићи", рече. „Мораћу да проверим ред летења." Нагло спусти поглед, питајући се да ли се сетила да се обуче. Гости су улазили у трпезарију на доручак.

Разговарала је са оцем, који је звучао уморно и суздржљиво.

„Зар не можете да сачекате до понедељка?", упита га Ненси.

„Нико не би дошао у понедељак. Сви ће морати да раде."

„Покушаћу да дођем", рече. „Тек сам устала. Гледам море. Дивно је. Одсели смо у јако лепој гостионици и . . ."

„Знам колико си волела баку и како си увек планирала да дођеш на њену сахрану", рече тата.

„Да", рече Ненси.

Цек је још увек спавао. Телефонски позиви га никада нису узнемиравали. Ненси се инстинктивно плашила лоших вести преко телефона. Имала је четрнаест година када је њена породица добила телефон на имању у Кентакију; исте године добили су и телевизор. Цек је из другчијег света — приватне школе, летњи кампови. Како смо се уопште нашли заједно, помисли Ненси узбуђено док га је будила и причала му шта се догодило.

„Бака је имала неку врсту напада", рече. „Звучало је нестварно." Сетила се како је бака дуго лежала сва склупчана, једва је могла да се окрене. Ненсин отац је једном рекао: „Стари људи постају такви, наместе се као беба у утроби." Једанпут су покушали да је одведу у старачки дом, али је одбила.

Цек се подиже, ослонивши се на лактове. Изгледао је разочарано. Он, фотограф, планирао је да направи свадбени фото-албум Лори и Еду за поклон.

„Хоћеш ли да идем с тобом?" упита.

„Не. Не треба." Цеку је увек било неугодно на југу. Када је први пут ишао са њом, крајем шездесетих, неки возач камиона претио је да ће га пребити. Разлог је била Цекова коса. Ненси рече: „Не мораш да идеш. Нећу да пропустиш венчање, а и рачунао си на то да ћеш сутра видети китове."

„Можда нећеш ни успети да стигнеш због штрајка у авиопревозу", рече Цек излазећи из кревета и повлачећи завесе. „О, пада киша", рече. „Хтео сам да трчим."

„Па, ако не могу да стигнем, онда не могу", рече Ненси.

„Како би се они осећали када не би дошла?"

„Не знам". Повукла је мајицу преко главе. Лице јој је још увек било у мајици када је Цек привуче к себи и стегну, чекајући да заплаче.

„Хоћеш ли назвати авиопревоз док се истуширам?", упита Ненси. „Није још допрло до мене. Погледај ме. Ни да заплачем."

У купатилу Ненси схвати да је све „Код плавог фењера" плаво. Тапете су биле плаве. Теписи плави. Доле, у сали, на плавим керамичким плочицама морске шкољке биле су постављене на зид. Гостионица је изгледала као идеално место за којим је жудела још од детињства, када је у књигама читала о пријатним, топлим чајџиницама. Покушала је да замисли бакино лице — лице благе жене коју је волела — али оно што је видела била је силуета старице, згрбљене над лонцем који је ставила на шпорет на гас

да загреје воду за прање судова. У шпорету, у одељку поред рерне, био је ручак остављен за вечеру. Неким чудом, нико у породици никада није имао тровање храном. Ненси гурну замагљени прозор у купатилу и угледа океан сав у таласима, сив на киши. Ужаснула се на помисао да треба да лети авионом по тој киши.

„Једини авион који лети непосредно до Лујзвила узлеће из Бостона за два сата", рече Џек Ненси када је изашла из купатила. „И мораћеш да летиш без резервације. Има један из Њујорка у шест, али онда бисмо морали да возимо до Њујорка, а из Лујзвила нема ништа до сутра у подне. Мислим да тим авионом нећеш стићи на време за сахрану. Углавном, нема карата ни за један лет и мораћеш да идеш на срећу да добијеш место."

„Хајде да једемо, па ћемо онда размислити", рече Ненси. Надала се да ће бити неких ноћних летова, како не би морала да пропусти венчање. Пало јој је на памет да би Џек морао сам да вози назад у Пенсилванију.

„Како се осећаш", упита је.

„Не знам." Распршила је хладан лосион на ноге. „Осећам се непријатно. Мислим, као да се то није мени догодило. Била је тако стара."

Џек рече: „Надам се да ти је лакше. Била је страшан терет за твоје родитеље."

„Знам", рече Ненси навлачећи панталоне од сомота. „Излуђивала је моју мајку. Ако будем плакала, то ће бити због ње."

„Можда би требало да сачекаш и за недељу-две одеш и проведеш неко време са родитељима. Тада ћеш им можда бити потребнија."

„Можда је тако боље — а имам и онај важан састанак у уторак." Ненси је почела да се опушта. Џек је увек био тако сталожен. Обукла је џемпер од исландске вуне који је купила у Шкотској, када су Џек и она тражили чудовиште из Лох Неса. Џек је тај џемпер звао „овцом".

„Зашто не одеш код њих касније", упита, разведривши се. Неколико пута се сави и дотакну рукама стопала.

Ненси је посматрала фотографије претходних гостију на огласној табли у трпезарији. На папирном тањиру, причвршћеном украсним ексерчићима поред листа са временом плиме и осеке, неко је нашкрабао: *„Да, луцкасти су овде"*. Насмешени седокоси човек у џемперу на пруге рече Џеку: „Долазимо овде сваке године. Ту смо већ недељу дана и време је било *сјајно* све до данас."

„Овде има једна уметничка колонија, ништа лошија од оне на Рту", рече ниска жена, његова супруга, сва блистајући.

Ненси узе сок од поморанџе, кафу и колачиће са боровницом са шанка и седе на угао дугачког стола, лицем окренута према океану. Џек седе и додаде јој салвету и прибор за јело. „Ово си заборавила", рече нежно. Гаскао је са веселим паром док је Ненси јела и кроз прозор гледала пусто небо и воду. Била је изненађена својим апетитом. Колачићи су били домаћи, тако су барем рекли гости.

Џек донесе Ненси још један колачић. „Јеси ли добро", упита.

„Чини ми се."

„Знаш ли шта желиш да урадиш?"

„Нећу да путујем по киши." Намазала је путер на колачић и гледала како се мрви. Рече: „Када су моји родитељи били млади, желели су да саграде себи кућу пола миље низ пут. Хтели су да купе парче земље и да зидају. Али, уместо тога, купили су суседну кућу, на дединој земљи. Мама се сећа како је баку разбеснела идеја да се тата одсели пола миље даље. Говорила је: ‚А шта ако се разболи? Ко би бринуо о њему?' Није хтела да јој њен драги син нестане са видика, нити је имала поверења у моју мајку да ће се о њему бринути. Мама је ту увреду носила до дан-данас. А завршило се тако што је *она* водила бригу о баки свих ових година."

„Помисли како ће сада бити слободни", рече Џек.

Ненси загризе колачић. „Знам да би требало да одем", рече полако. „Али мислим да, ако имаш да бираш између свадбе и сахране, треба отићи на свадбу."

„На теби је да одлучиш."

„Знам да желиш да снимаш, а и возили смо се тако дуго."

У трпезарију је ушло још гостију, разговарајући о времену.

Ненси рече Џеку: „Касније ћу поново проверити да ли има неких летова ноћу или сутра ујутру. А после ћу се јавити кући. Ионако ће цело поподне провести код погребника."

Изненада, мали жути пас утрча у трпезарију, а за њим и власница гостионице. „Туфи, враћај се", повика она. „Знаш да не смеш улазити у Плаву земљу!"

Седокоси човек јој рече:. „Баш штета што морате да живите у задњем делу куће, без овог дивног погледа."

„О, зими се увек преселимо у Плаву земљу", рече, осмехујући се и грабећи пса са плавог тепиха. Повуче га за чуперак са машницом: „Туфи, неваљалче!"

„Овај пас је право невинашце у поређењу са мном", рече Ненси Џеку.

*
* *

Свадба је требало да буде на плажи, али због кише премештена је у оближњи камп. Кућице од секвојиног дрвета, са венцима изрезбареним до најситнијих детаља и украсима офарбаним у црвено, подсећале су на руско село. „Све је старинско у Новој Енглеској", рече Ненси кад се Цеков кишобран отворио. Чули су хуку океана испод ниског, дрвећем оивиченог брда. Облаци су брзо промицали, као гоњени, толико близу да су изгледали прозирни као дим.

Ателье, где се друштво почело скупљати, није још био сређен и са греда на плафону висила је паучина. Раширена платна била су окренута ка зиду, а под измрљан бојом. Ненси је седела на столици на расклапање и погледом у маси тражила позната лица, док је Цек фотографисао Лори и Еда, који су већ били ту. Ненси није видела Лори четири године, а Еда су видели само једном, у неком ресторану у Филаделфији, када је био на симпозијуму о компјутерима. Неко је Лори намештао цвеће у косу. Ненси није памтила да је икада видела Лори у хаљини. Лори је стално повлачила сукњу на струк. У тамном смокингу са црвеним реверима, Ед је поздрављао пријатеље и широко се осмехивао. Ненси се сети да је у ресторану у Филаделфији наручио младу хоботницу и да су му је донели нетакнуту, сервирану на тесту. Цек, који је Еда сматрао помало уображеним, мислио је да је простачки наручити тако нешто, али Ненси је сматрала да је то узбудљиво.

Када су музичари — двојица гитариста и један виолиниста — почели да свирају, Ненси препозна циганску музику у тугованци виолине. Сети се приче о Ненси Дру и Циганима. Имала је обичај да чита те књиге на бакином трему. Села би на љуљашку на трему, љуљајући се што је више могла и свим срцем прижељкујући да оде некуд куда је ишла Ненси Дру, и молила је баку да побегне са њом али бака ју је упозорила на Цигане и није имала високо мишљење о непознатим местима. Виолина је најпре звучала жалосно, затим љупко, па узбуђено, да би задрхтала и поново се повукла у тиху тугованку.

Цек седе поред Ненси. „Мислим да сам направио неколико добрих снимака," рече. „Лори фантастично изгледа, зар не?"

Два висока човека ходала су са Лори и Едом ка предњем делу просторије. Један од њих узе белу одору из своје актовке и рашири је. Баци је увис као тесто за пицу и ухвати, затим је навуче преко главе. Други човек, рабин,

намести наборе на извезеној одори око рамена. Лори повуче сукњу нагоре.

„Свештеник им је сигурно пријатељ", рече жена која је седела до Ненси.

Рабин је говорио на хебрејском и понудио је Лори и Еда чашом вина. Изненада, у првом реду, устаде неки човек и поче говорити Лори. Она се окрете да га саслуша. Он се затим обрати публици и, извињавајући се, рече: „Нисам могао да предам Лори, јер је не поседујем. Али прошле недеље наишао сам на нешто што бих желео да вам поделим овом приликом." Неспретно прелиста папире у руци, објашњавајући да су то извештаји о успеху у школи и цртежи које је сачувао из Лориног детињства. „Ево једног цртежа за дан светог Валентина", рече. „Потписан је са ‚Воли те Лори'." Заплакао је и Лори га, збуњена, загрли. Када је сео, устаде жена која је седела поред њега, леђима окренута публици и прочита песму са насловом „Крајње границе". Ненси виде како киша пада на обојено стакло; однекуд се чуо плач бебе. Рабин подиже чашу вина и запева. Лори и Ед су на смену читали одломке из брачног уговора. Лорин глас је био театралан; била је глумица и једном је имала улогу у мелодрами у наставцима.

Читала је: „Спајамо се везом брака, али то чинимо из протеста према устаљеној институцији брака, која поробљава жене претварајући их у власништво, чиме се пориче њихова економска једнакост. Такође протествујемо против закона који забрањују паровима хомосексуалаца да се венчају. Ипак се спајамо, формално, овом везом, као потврдом љубави какву људска бића могу осетити једно према другом."

Изненада, Лори и Ед згазише чаше за вино, умотане у платнене марамице, а затим, уз узвик олакшања што су се чаше успешно разбиле, полетеше једно другом у загрљај. Започе циганска музика. Ненси најзад заплака.

*
* *

На прослави у ресторану открила је етикету са ценом на кончићу од најлона зашивеном за манжетну своје свилене блузе. Цек дискретно одгризе најлон, а она га извуче.

„Мини Перла", задиркивао ју је. Ненси се нервозно насмеши. Кишобрани су пролазили поред прозора. Бојено стакло изнад врата имало је апстрактну шару — изломљене линије као разбијено стакло.

Током дана, док је Цек снимао, а људи милели око ње, Ненси је на махове заборављала на вест од куће. Када

би јој разговор са мајком поново одјекнуо у глави, још увек би се осећала непријатно, скоро збуњено. Киша је сада јаче ударала, и жамор гласова мешао се са тим звуком. Сви су изгледали срећно. Две старије жене биле су одушевљене када су чуле да Ненси живи у Пенсилванији. Једна од њих узвикну: „О, па ми идемо у Пенсилванију! Једном годишње идемо до Њу Хоупа, а понекад у поноћ пријатељи нас воде преко границе, на годишњу прославу."

„То је тако забавно", рече њена другарица, којој се око уса размазао црвени руж.

„А после тога воде нас у куповину у радњу са сниженьем". Жена шчепа Ненси за руку и рече: „Ово је била тако лепа свечаност, нарочито када је Лорин отац одржао тај мали говор".

„То је било тако дирљиво", рече друга жена. „Ја спремам код Лори. Ед има алергију и не може да поднесе ни трунку прашине."

„Али песма је била чудна. Зар није била чудна?"

„Ед је веома осећајан."

Ненси пронађе Џека како мења бленду. „Осветљење није добро", рече. „Требају ми рефлектори. Погледај ове сенке."

„Али, таман одговарају времену", рече Ненси, гледајући сенке и бојено стакло које је светлуцало попут драгог камења. Људи, обучени за плажу у јесен, у одећи од вуне и сомота, изгледали су као увело јесење лишће. Она рече: „Управо сам причала са две жене које иду у Њу Џерси на годишњу прославу, а после купују по сниженим ценама усред ноћи! Замисли! Сјајне су."

„Изгледа да се добро забављаш", рече Џек.

„Је ли то у реду?"

„Наравно. Ово је свадба."

„И то дивна свадба."

„Јеси ли приметила да су биле две чаше за вино", упита Џек. „И Лори је једну разбила. По традицији, само мушкарци разбијају чашу. То симболизује одузимање невиности."

„Шта онда треба да значи друга чаша — кастрацију?"

Ненси и Џек се насмејаше онако како су се смејали претходног дана.

За столом су били са Карен Бордон, познаницом са факултета. Ненси је се једва сећала, али Карен рече да јој је Ненси једном возила до Питсфилда. Карен је била камерман у једном бостонском телевизијском студију. Називала је себе „девојка за камеру". Човек са којим је била, Малколм, радио је у колор-лабораторији и Џек, Мал-

колм и Карен су разговарали о стручним питањима филма, док се Ненси усредсредила на храну, припремљену у ресторану „Бикон Хил", у који су Ненси и Џек раније одлазили. И на сахрани се служи храна, помисли Ненси. Суседи ће донети шунку, пите и колаче.

Касније, Ненси је телефонирала агенцији за авиопревоз, још једном проверавајући ред лета. Још увек није било места, а сада су почели и да отказују летове због лошег времена.

Ненси седе са слушалицом у руци испред прозора. Угледа Џека на плажи са фото-апаратом усмереним ка призору у магли. Замислила је сив, празан простор на фотографијама.

У разговору телефоном, отац се није бунио када му је Ненси објаснила тешкоће са превозом. Обећала је да ће доћи касније да им помогне да се среде и да буде мајци при руци у рашчишћавању бакине собе.

Ненси је поновила мајци: „Ред летења је померен због штрајка. Волела бих да сачекате до понедељка."

„У недељу ће доћи више људи. Ионако ће их бити тек неколико. Сви њени вршњаци су већ покојни. Сви носиоци ковчега са њеног списка су умрли или су прикивани за кревет. Сећаш ли се оног списка који је чувала под јастуком? О, волела бих да можеш да је видиш! Дивна је, тако су је лепо украсили. Рекла је тати да не жели да ковчег буде отворен — није хтела да је људи виде тако јадну. Али била би поносна кад би могла да се види. Оне велике цветне гране што се стављају на ковчег поскупеле су, па нисмо могли купити велику. Коштају око сто долара, па смо узели малу за педесет. Да смо ставили затворен ковчег и само ту гранчицу одгоре — то би изгледало бедно."

Ненсина мајка је наставила да прича о трошковима погреба, припремама, рођацима који су се јавили. Ненси је пустила мајку да прича. Џек је још увек био на плажи, заборавивши на хладан ветар. Вода је ударала о стене боје глине, попуцале у стотине делова, под дејством неке моћне силе, вероватно глечера. Стене се нису распукле. Подсетиле су Ненси на поморанџе од чоколаде „дросте", које се распадну у савршено једнаке кришке када се лако ударе по врху.

Мајка рече: „Баш је лепа — изгледа тридесет година млађа! Коса јој је лепо сређена, а купила сам јој и лепу плаву хаљину, онакву какву би она волела, са крагном ‚петар пан' и фалтама."

„Мислила сам да има плаву хаљину коју је чувала."

„Али, знаш, та је старомодна, ове хаљине су биле ту код погребника, па сам једну купила. Купила сам и перле. Увек је волела накит. Има и цвеће на хаљини, а поклопац ковчега је изнутра покривен плавом поставом. Надам се да ће неко донети фото-апарат. Хтела бих да имам неколико фотографија за тебе. Није желела да се сав тај новац троши на њу, али новац је *њен* и трошимо га на њу да бисмо је достојно испратили."

„Јеси ли добро, мама?", упита Ненси.

„Па, кажу да никада нисмо спремни за нечију смрт. И то је истина."

Ненси премести слушалицу на друго уво. Рече: „Одсада ће ти живот бити другачији. Ти и тата можете некуда отићи сами први пут после толико година. Могли бисте доћи да ме посетите — коначно."

„Јутрос је рекао нешто што ме је запањило", рече мајка. „Рекао је: ‚Знаш ли да смо ноћас спавали сами у кући први пут за последњих четрдесет година?' Рекла сам: „Не", али истина је. Четрдесет година! Увек је ту био неко о коме је требало водити бригу. О, да видиш само шта су све суседи донели!"

Ненсина мајка је описивала храну — шунку, пилетину, паштете, три пите, два колача, печене тикве, салате. Док је слушала, Ненси је погледом пратила Џека на попуцалим стенама, крхку прилику наспрам мора.

*
* *

Вративши се на прославу, када је најзад ухватила своју стару пријатељицу Лори, која је једно време живела испод ње, у сутерену, и пуштала „Дорсе" из све снаге, било јој је драго што је ипак остала. Око Лориног осмеха играле су пеге.

„Попила сам тако много шампањца", рече. „И једва да сам видела Еда откако смо се венчали. Је ли то тако у браку?"

„Венчање је било дивно", рече Ненси.

„Тако је лепо од Џека што нас је снимао."

„Хоћете ли некуд путовати?"

„Не. Ишли смо на медени месец прошле недеље. Али следеће недеље идем са братом у Мексико. Он је археолог, и ово ми је јединствена прилика да идем на ископавање. Ед не може да иде, јер мора да ради."

Ненси је хтела да се повери Лори, као што је то чинила када су заједно училе за испите. Ухватила је себе како јој брбља вест о бакиној смрти. Изгледало је недо-

лично кварити свадбу и, када јој је Лори изјавила саучешће, Ненси брже-боље рече: „Очекивали смо. А и била је стара као Метузалем."

„Чудно ми је што не идем кући, али ми је драго да сам овде", додаде. „И драго ми је да чиниш нешто позитивно."

„И ми тако на то гледамо", рече Лори. „Едов најбољи пријатељ умро је овог лета, и то нас је навело да се одлучимо за брак. Схватили смо колико мало времена имамо."

Лори је држала Ненси за руку. Цвеће јој се искривило у страну.

Ненси рече: „Сигурна сам да ће мама скочити од среће када јој сине да је коначно слободна. Годинама су били везани за ту кућу и бринули се о баки. Никада нису отишли из Кентакија, чак ни мене да посете."

„Твоја бака је била татина мајка?"

„Да."

Лори рече: „Када би Едов отац умро, а мајка морала да се усели код нас, развела бих се од њега исте секунде. Не бих тек тако водила бригу о свекрви. Нисам чак сигурна ни да би то радила за своју мајку." Лори је опрезно гледала око себе док је то говорила. Њена свекрва је јела колач на удаљеном крају просторије, а мајка јој није била на видику.

„Знаш ли шта ми је мама рекла преко телефона", упита Ненси. „Рекла је да су прошле ноћи она и отац први пут за четрдесет година спавали сами у кући."

Лорин запрепашћен поглед годио је Ненси. То је најбољи израз саосећања: бити запањен.

*
* *

„Јеси ли добро, Ненси", огласи се Џек, стојећи крај ње и додирујући је. „Изгледаш као избачена из равнотеже."

„То је од шампањца. Било је све добро док мама није почела да прича како бака дивно изгледа и да спомиње ту халину. Сада је све што ми долази у мисли та лутка затворена у кутији у земљи, са цвећем на лицу."

„Не би требало тако да размишљаш о томе."

„Заиста су очекивали да ћу доћи."

„Жао ми је што сам те наговорио да не идеш", рече Џек.

Ненси попи још шампањца. „Ионако не бих могла ићи по овој магли", рече.

„Можеш отићи у Кентаки следеће недеље", рече Џек.

„Да. О, погледај! Музичари се пакују. Волела бих да не иду. Волим ту циганску виолину."

* * *

У недељу је океан био миран, а прозирно плаво небо одсликавало се на води. Ненси и Џек били су на излетничком бродићу, који се брзо удаљавао од обале. Отприлике пет пута Џек је рекао да би волео да је Роберт са њима. Када би угледао китове на телевизији, Роберт би цикао, без даха од узбуђења. Ненси поче мислити о томе како јој је мајка једном споменула у писму да је у трговачки центар стигла путујућа изложба — кит у цистерни, у камиону са приколицом. Кит није могао ни да се окрене.

„Како се осећаш", упита је Џек док је обала нестајала.

„Збуњено", рече Ненси, очекујући хоризонт. Један теретњак се с њим поклапао.

„Мораш звати маму и тату да нас посете."

„Некако не могу то да замислим. То би их дрмнуло. Никада никуда нису отишли. Ја сам била та која је отишла, али су увек очекивали од мене да се стално враћам."

Бродић је пролазио поред бове, која се повремено њихала на води. Морска птица слете на њу, као свемирски брод.

„Послали су ме на истраживање", рече Ненси. „Као Колумба."

„Прочитао сам да је Колумбо донео сифилис у Европу."

„Тако то бива када се иде у авантуре", рече Ненси. „То је природа игре".

Џек јој завеза врпцу од капуљаче под вратом. Она рече: „Нисам понела сат да га не поквасим. Јеси ли ти понео свој?"

Џек се удари по џепу на грудима и потврдно климне главом.

„Хоћу да ми кажеш када буде три сата", рече. „Сахрана је у два. То је три по источном времену. Хоћу да знам кад је сахрана да могу о томе да размишљам док траје. Барем у мислима да будем тамо."

Џек притисну дугменца на сату да би наместио аларм да звони у три.

„Жао ми је што сам те наговорио да не идеш у Кентаки", рече. „То је било себично."

„Није, стално ти говорим, у реду је."

„Ако умрем, не бих волео да правиш збрку од тога. Само ме баци у океан."

Ненси је скоро видела бакино лице. Када ју је последњи пут видела, понела јој је мače да јој га покаже. У ТВ емисијама о терапији уз помоћ кућних љубимаца деца су донела кучиће и мачиће људима у старачком дому да их мазе. Ненси се живо сећала неке старице чије се лице, бело као креч, разведрило када је узела куче у крило. Ненси је понудила баки мače, али она није хтела ни да га пипне. Лице јој је било смркнуто и себично. Није дала ни да јој се раскриле завесе, нити је хтела радио. Нико јој није читао. Загледана у океан, Ненси помисли да је његова непрегледна пустош и загонетност налик на бакин ум тих последњих месеци — нешто тајно и дубоко што је чувала за себе.

„Кит на видику!", изненада повика капетан.

Ненси није обратила пажњу када је било три сата, јер су били међу китовима. Леђа једног кита изронише као огромна стена, а затим их се појави још три-четири, налик на камење за прелаз преко воде. Док се бродић приближавао, један кит искочи као играчка на федер. Путници су викали и неспретно намештали фото-апарате. Вода их је пљускала по лицима и Ненси и Цек су једва дисали од смеха, као да их смех може заштитити. Китови почеше да пливају, правећи дубоке вирове и таласе на води, а затим, један кит са грбом, као циркуски слон украшен шљокицама, потпуно изрони из воде, и чинило се као да лети. У том тренутку Ненси схвати да је због тога — а не због нечег старинског и пријатног — прешла толики пут од куће. Мотор је стао, и бродић се поче њихати по браздама које су китови оставили за собом. Цеково лице сијало је од усхићења. Фото-апарат му је лабаво висио на грудима. Још један кит силовито изрони, сасвим близу, а вода шикну ка небу. И, пре но што је заронио у дубину, замахну репом, као авион када обори крила да некоме доле да знак.

С енглеског
Бојана ПЕТРИЋ

Боби Ен МЕЈСН

ДОСТОЈЕВСКИ И БЕРБАЈЕВ

Достојевски и његово дело заузимају посебно место у историји духовне културе Русије. Достојевски је био Весник, позван да каже Ново Слово о човеку и о Русији. Руска култура XIX и почетка XX века се у лицу њених најбољих представника налази под чаробним дејством, тачније под хипнозом Достојевског. К. Чуковски је 1913. г. написао да је у Русији у XX веку започела епоха Достојевског. Она је почела већ крајем XIX века. К. Леонтјев и В. Розанов, Л. Лопатин и Вл. Соловјов и многи други мислиоци осетили су благотворни утицај Достојевског, који је у многоме био пресудан у њиховој стваралачкој судбини.

Васпостављање органског развоја теме Достојевски — представља изузетно важан задатак који претпоставља како ново проницање у духовну ситуацију у Русији крајем XIX и почетком XX века, тако и продубљеније сагледавање духовне дубине самог Достојевског.

Ми пишемо о генијалној филозофској антропологији Достојевског и не видимо да руски егзистенцијализам органски наставља линију Достојевског. Говоримо о *Нечистим силама* као о трагичном пророчанству Достојевског, али још увек пређуткујемо алманах *Вехи*, у којем се упозорења великог писца даље разрађују на социјалном, морално-психолошком пољу, узимајући у обзир руску стварност већ у XX веку. Линија *Нечисте силе* — *Вехи* је сасвим јасна, тема се налази на површини. Религиозни модернизам не гледа без основа у Достојевском свог претечу.

Ф. М. Достојевски није творац система, његов дух је стално у покрету. Морална филозофија Достојевског је истовремено и учење о животу и животна мудрост. Он на-

стојава да пренесе живо кретање духовног моралног живота, које не подлеже рационализацији. Рационализација стваралаштва Достојевског није оправдана, нити је могућа. Нешто што је битно, то што се везује за живи ток живота нестаје, измиче. Просто интелектуално схватање Достојевског није довољно, потребно је духовно поимање. Поимање путем уживљавања и доживљавања, када те он, као да ти је пропуштен кроз душу, не напушта. Тада он постаје део твог духовног живота, улази у органско ткиво културе. То је било карактеристично за схватање Достојевског крајем XIX и почетком XX века. „Доживљавање" слично његовом налазимо код мислилаца као што су В. В. Розанов, Н. А. Берђајев, Д. С. Мерешковски, Вјач. Иванов, А. Бели, С. Булгаков и других.

Најбољи рад о Достојевском и о његовом стваралаштву је чланак *Откровење о човеку у делу Достојевског* Н. А. Берђајева (написан 1918. године). Године 1923. издат је монографски рад Берђајева *Поглед на свет Достојевског.* Сматрамо да се чланак у позитивном смислу разликује од монографије. Као да Берђајев у чланку поима Достојевског до крајње границе, у максималној концентрацији њему је пошло за руком да у Достојевском уочи оно главно и скривено. У монографији, пак, треба много објашњавати, подробно анализирати, па се огњене тачке код Достојевског крију пред читаоцем, писац постаје мање жив и актуелан.

Берђајеву је социјални, анти-просветитељски и анти-социјалистички смисао стваралаштва Достојевског био јасан и интимно близак. Као и Достојевском, и Берђајеву су били неприхватљиви социјални пројекти за преуређивање друштва, који нису проистицали из признавања апсолутних и неотуђивих права личности, из слободе као вредности која се не може отуђити никојим највишим разумним разлозима. Јединствена апсолутна вредност на овом свету јесте човек, и све што се догађа на овоме свету, да би се сматрало моралним, треба да добије потврду личности.

Достојевски је за Берђајева — пре свега и претежно — велики антрополог, „творац искуствене метафизике људске природе".[1] И творац посебне методе понирања у дубине духа. Филозофска антропологија Достојевског досеже до самог дна стихије људског духа. И у најдубљим дубинама људске природе Достојевски „открива Бога и ђавола и бескрајне људске светове, али их увек открива кроз човека . . .".[2] Достојевски на самом дну људске природе не от-

---

[1] Берђајев Н. А.: *Откровење о човеку у стваралаштву Достојевског,* „Руска мисао", књ. III—IV, М-Пг, 1918, стр. 40.

[2] Исто, стр. 41.

крива мир, разум, доброту и сврсисходно просветитељско решење теме човек, већ „помамне, екстатичне, бурне стихије . . .”[3]

Берђајев је, као и многи други аутори почетка XX века — Д. С. Мерешковски, Л. Шестов, А. Волински, С. Н. Булгаков, А. Бели, Вјач. Иванов и други — сматрао да је Достојевском пошло за руком да испита бездан људске природе управо зато што је човека приказивао у крајностима, на ивици, у ситуацијама безизлазне трагике, у противуречјима, и то му је омогућило да се спусти у крајње дубине људског духа. Као што се тема слободе у *Јеванђељу* у потпуности разоткрива када Велики и Моћни Дух у пустињи искушава Христа, тако се и Достојевском човек открива само у последњем грчу напаћеног духа који се налази пред неопходношћу да решава, изабере, да се дрзне. Само је човек који зна шта је патња способан да се дрзне — БИТИ.

У *Легенди о Великом Инквизитору,* „генијалној метафизичкој поеми, можда највећој од свега што су људи написали”, Достојевски максимално зближава теме човека и Бога, земаљског и небеског. Као да поема наставља јеванђеоску тему о томе како је ђаво искушавао Христа. За Христа не постоји проблем: слобода или хлебови, тј. земаљско уређење. За Христа не постоји ништа драже од слободе. И Христос би желео да се понада да је то тако и код човека. У крајњој линији, Христос се према човеку понаша тако и до конца живота ће се понашати тако као да је слобода човеку од свега најважнија и највреднија. Христос би напустио човека кад би он претворио камење у хлебове.

Али Велики Инквизитор зна да човек нема снаге за слободу, да је човек спреман да предност дâ земаљском хлебу, а не небеском. Слобода је за човека такав крст који он не може да подигне, а ако га и подигне, на терету му је. И Инквизитор пребацује Христу да је поступио као да уопште не воли човека тиме што је слабо, несавршено створење оптеретио крстом који ни за Христа не представља лако бреме. Иначе га ђаво не би искушавао, значи, да се овај потајно помало и надао да Христос може и да не одоли искушењу. Сетимо се како се Христос пред Голготом помолио и рекао: „Оче мој, ако је могуће да ме мимоиђе чаша ова”. Па се Анђео појавио пред Христом да га подржи. Бреме се показало претешко чак и за Христа, па шта онда да се каже о човеку!

Достојевски у *Легенди* показује да је слобода — трагична тема, и он је схвата у свој њеној сложености и неиз-

---

[3] Исто.

мерности. Ма колико тешко било бреме, оно представља једино достојно дело и другог неће бити во вјеки вјеков. Целивајући Христа, Велики Инквизитор ово с горчином и с патњом признаје. Захваљујући *Легенди*, Берђајев тему слободе схвата као оноземаљску слободу, као усмереност ка ванземаљском, јер се у земаљским оквирима слобода не може разрешити. Говорећи о слободи, Берђајев се најчешће служи појмом висинске слободе. Само на врху, где земљина тежа није тако јака, може да се осети ваздушни, висински дух слободе.

Берђајев се слаже с онима који су га називали филозофом слободе — и то не без разлога. Слобода је највиша вредност. У суштини, за Берђајева је слобода — бог. Ж. П. Сартр је на питање шта је човек, одговорио: „Човек — то је слобода". За Берђајева бог је био слобода, а слобода — бог. Конфесионална религиозност му је била страна, боље речено — тесна. У оквиру Цркве, тема слободе не звучи као централна, опредељујућа. Према Берђајеву, човек се као вредност реализује у слободи и путем слободе и нема другог начина реализације. Слобода јесте истинска религиозна вредност, најдрагоценије што је бог даровао човеку.

Берђајеву није било својствено ружичасто, илузорно поимање духовног живота. Он је врло јако осећао тешки и трагични пут слободе, нарочито у Русији. За руску душу карактеристична је трагична подвојеност. Теза: Русија је „земља бескрајне слободе и духовних дальина, земља ходочасника, луталица и трагалаца . . ." Антитеза: „Русија је земља нечувене сервилности и страшне покорности, земља лишена сазнања о правима личности".[4] Слобода није само дар, већ понекад и претешко бреме за човека, јер му намеће одговорност за себе и за свет.

Онај Христос који је одолео искушењима моћног и злог духа у пустињи, није само близак Достојевском и Берђајеву. За њих се у супротстављању Христа Великом Инквизитору састоји целокупни смисао хришћанске историје. Н. А. Берђајев то исказује на следећи начин: „Цела историја хришћанског света јесте непрестана борба Христа — принципа слободе, смисла највише природе у човеку и вечног живота са три искушења сотоне".[5] За Берђајева је хришћанство и било религија слободе. Руски мислилац је схватао и предосећао вероватноћу грандиозних унакажавања пута слободе. Али је и сматрао да други путеви за човека и не постоје.

---

[4] Берђајев, Н. А., *Судбина Русије*, М. 1918, стр. 14.

[5] Берђајев Н. А.: *Нова религиозна свест и друштво*, СПБ, 1907, стр. 8.

Код Берђајева се у поимању слободе, њеног смисла и природе јасно уочава утицај Достојевског. Достојевски је показао бесперспективност слободе као самоволье, као потребе да се своја воља само изрази. За Берђајева слобода не значи индивидуалистичку самовољу. Таквој слободи у историји често прибегавају ради утврђивања зла, а не добра. У основи слободе се налази стваралачка развојна енергија. „Слобода је" — тврди Берђајев — „позитивна стваралачка снага, а не негативна самовоља."[6] У тој тачки се егзистенцијализам Берђајева разликује од егзистенцијализма Л. Шестова, за кога индивидуализам и слобода појединца представљају највише моралне категорије, које Достојевски прокламује у *Записима из подземља*. За разлику од Шестова, Берђајев није индивидуалист, већ универзалист, за њега је слобода оно што сједињује људе у Богу, а не просто оно што их *разликује*.

Да би пут слободе био реалан, човек треба да се ослободи железног загрљаја неопходности, а ту је просто разумевање и схватање недовољно. Тако се рађа интересовање Берђајева за мистику, за свако мистично искуство. Од мистика Берђајеву су по интуицији били врло блиски Ј. Беме и Ф. Бадер, нарочито Беме. Но, ипак ћемо изнети уверење да је за Берђајева од тога и значајније и драгоценије било уметничко-мистично (како је Берђајев сматрао) искуство Достојевског. За Берђајева код Достојевског није било најважније проглашење и утврђивање вечног значаја слободе, већ метод улажења и урањања у свет слободе. Слобода се рационално не може схватити, она се скрива од рационалног. Искуство И. Канта, према Берђајеву, говори о крајњем домету рационалног схватања света слободе, за што већ А. Шопенхауер критикује Канта. За Берђајева филозофија Канта представља филозофију напуштеног човека који је изгубио везу с реалношћу, она „одражава гашење реалности које се збива у животу и њено удаљавање од напуштеног човека".[7]

Достојевском је пошло за руком да уметничким средствима постигне оно што је изгледало немогућим таквом чаробњаку мисли као што је И. Кант, а то је да осети присуство, ваздух слободе. Берђајев узроке таквог продора реалности види у томе што је Достојевски имао дар уметничке видовитости, а Берђајев је сматрао да је тај дар мистичан. Достојевски је за Берђајева мистик, и то без икаквих ограда.

---

[6] Берђајев, Н. А., *Смисао стваралаштва. Покушај оправдања човека*, М. 1916, стр. 141.

[7] Берђајев Н. А., *Филозофија слободе*, М. 1911, стр. 23.

Ми сад прилазимо реалном и сложеном, дубоком проблему, од чијег решења зависи разумевање стваралаштва Достојевског. Али овај проблем је и шири, он се тиче природе уметничког стваралаштва у целини. Да ли је Достојевски мистик, у којој мери је мистично и да ли је мистично уметничко стваралаштво?

Дакле, Достојевски је за Берђајева мистик и Берђајев у томе види велику снагу Достојевског. У вези с тим интересантно је разјаснити да ли је Достојевски сам себе сматрао мистиком? Испоставља се да он то није сматрао, и на разговоре о мистичном карактеру његовог веровања одговарао је овако: „Нисам вам дао још ни једно мистично веровање... Ја православље не схватам као мистичну веру, већ као човекољубље..."[8] У концепту за роман *Браћа Карамазови,* објашњавајући суштину лика Аљоше, Достојевски пише: „Да ли је мистик? Никада! Фанатик? Никако!... Њега човекољубље наводи на тај пут, на тај пут старца".[9] Стиче се утисак да је Достојевском у религији најважнији њен људски садржај, овоземаљско, мирско, а не оноземаљско. А за Берђајева стваралаштво Достојевског спада у религиозну мистику — у целини, без икаквих изузетака.

Зашто је то тако? Чега ту има више — несхватања стваралаштва Достојевског код Берђајева или несхватање правог смисла свог дела код Достојевског? То треба размрсити.

Још једном истичемо да је то изузетно сложено питање и да захтева велики опрез и тананост. Берђајев је више пута истицао да је Достојевски најјачи у својим уметничким делима, а не у публицистици и не у рационалним судовима и оценама. Дакле, одрицање мистике код Достојевског не срећемо у уметничким делима. Према томе, могуће је да Достојевски није био свестан тога да је мистик и да је његово стваралаштво мистично? Да покушамо ово разјаснити.

Шта је за Берђајева одлучујуће за мишљење да је Достојевски мистик? Религиозна мистика претпоставља могућност непосредног општења човека с божанством, с највишим духом. У крајњој линији, у религиозном мистичном акту достиже се ситуација спајања, сједињења с божанством. У ширем филозофском смислу, мистични акт означава излаз ван оквира реалне стварности, постојећег, датог, земаљског, или урањање у дубине људске душе и

---

[8] *Необјављени Достојевски, Бележнице и свеске 1860—1881,* Књижевно наслеђе, т. 83, М. 1971, стр. 563.

[9] Исто, стр. 200, 202.

духа, тј. опет излазак ван оквира земаљског телесног човека и уранъање у дубине духовног, неземаљског човека.

Берђајев је сматрао да је Достојевском у његовом стваралаштву најбоље успело, и у томе и јесте његова генијалност, да претопи све реално, телесно, земаљско и да уђе у царство Духа и Слободе. Смисао уметничког стваралаштва Достојевског је управо у томе да његова срж, нерв и осовину, метод (но, не рационални, већ духовни) чине посебан приступ и дар који Берђајев назива „помамним, екстатичким вихором". Овај вихор продире у најтајанственије дубине људске природе. И тај вихор није ништа друго, него метод антрополошких открића. Достојевском је успело да учини то што се практично не може извести: да у стваралачком чину покаже живи духовни живот, учинио је да се осети живо дисање духовног живота, да се чују гласови из недара и дубина бескрајног бездана људске природе.

Достојевском је успело да пређе праг душевног живота, на коме се увек зауставља чак и највише стваралаштво, и да се удуби у стихију духовног живота. Дефинишући одвајкадашњу перспективу стваралачког чина, Берђајев пише: „Истински пут није кретање удесно или улево по површини ‚света', већ кретање на горе или у дубину по ванземаљској линији, кретање у духу, а не на ‚свету'. Ослобођење од реакције на ‚свет' и од опортунистичких прилагођавања ‚свету' представља велику тековину духа".[10] Кретање „на горе" или „у дубину", по Берђајеву, и јесте мистично кретање, јер оно претпоставља излазак ван граница постојећег. Берђајев величину Достојевског види у томе што је овоме пошло за руком да ово постојеће претопи у огњу свог екстатичког вихора, па се онда указала сама срж духовног света, његови извори.

Берђајев врло занимљиво процењује однос мистичне и рационалне усмерености стваралаштва Достојевског. Берђајев не види никакву противречност између интелектуализма Достојевског и његовог стремљења ка мистичном, зато што развој и сагледавање рационализма поприма такве размере да се ирационализам и мистика чине неопходни, природни и неизбежни. Берђајев сматра да код Достојевског до овог усмеравања ка ирационалном и, даље, ка мистици долази потпуно органски и природно.

За Берђајева Достојевски представља пророка истинског Великог Препорода у Русији. Уметник овог Препорода

---

[10] Берђајев, Н. А., *Смисао стваралаштва, Покушај оправдања човека*, М. 1916, стр. 7.

биће уметник-теург. За Берђајева се од свих великих уметника Достојевски може сматрати блиским идеалном типу уметника-теурга. Констатоваћемо да је то за Толстоја недоступно, пошто је његово стваралаштво рационално, док је стваралаштво Достојевског окренуто ка Светлости и благости.

Берђајев сматра да Достојевски не иде Богу само путем моралног смиреног служења Њему, већ да он зна тајни језик, кôд, а то је можда и важније.

Такав језик је Берђајев нашао код Ј. Бемеа. Бемеова мистика је импресионирала Берђајева оригиналношћу, начином, стилом поимања Бога. Да саслушамо Бемеа: „. . . када човек узвиси свој дух у Божанству, онда у њему *тече* (подвукао Б. В.) и пребива Свети Дух; а када дозволи да му се дух спусти у овај свет, у похоту зла, то у њему тече ђаво и паклени сок".[11]

Беме каже: „дух *тече*", он тежи да претопи све остатке рационализма и разумног поимања Божанства. Божанска сила се за Бемеа не налази у благости разума (као што је, рецимо, за Толстоја), већ у огњу, у огњу његове љубави. Одувек је принцип општења Бога са човеком и светом — распаљујући и стваралачки огањ. „Огањ Светог Духа је распалио и само дрво живота" — пише Беме — „и оно је горело у огњу небеског царства радости, у неиспитаној светлости и сјају."[12]

Огањ божанске воље и љубави може да се распали у човеку или да га ожеже ако је човек сувише приклоњен земаљском. Јаков Беме овако види обраћање Господу: „Распали живот на огњу душе моје зрацима светла Твог да би могао да Те поднесем; излиј љубав своју и кроткост у огањ душе моје, да не ожеже и не уништи ме блесак огња Твојега због нечистоте моје".[13] Огањ може и да уништи . . . Тако он сажиже Митју Карамазова; у стваралаштву Достојевског има врло много тако ожежених јунака.

Враћам се теми „Берђајев и Достојевски" преко Бемеа. Под тужним портретом Ј. Бемеа стоји натпис:

„Ево сенке најчаснијег Сасуда откровења,
Њему је Бог поверио спознају Бити.
С њим ће твој даљњи пут бити прав,
Ако родиш Анђела из огњених мукā."

---

[11] Беме Ј., *Аурора или Рађање зоре*, М. 1914, стр. 5.
[12] Исто, стр. 7.
[13] Ј. Беме, *Christosophia или Пут ка Христу*, у девет књига, стр. 116.

Бемеу је Бог поверио! . . . подарио му је највиши дар спознаје Бити. Берђајев је сматрао да је Бог и Достојевском поверио спознају најдубљих дубина духа. Достојевски није тако мислио. За њега је то представљало испољавање највеће охолости, па изгледа да Достојевски управо због тога наглашава: „Ја сам реалиста, али у најпотпунијем смислу те речи". Он себе није сматрао за теурга, никако.

Берђајев је сматрао да је општење с Богом могуће. Огањ хришћанске мистике у чијем се лонцу претапа све земаљско представља пут ка њему. Зато је Достојевски као централну мисао Пушкинових речи узео речи завештања којима је он Русији и руском човеку завештао: „Смири се, горди човече". Изражавамо претпоставку да је Берђајеву оно „смири се" било недоступно, хришћанска есхатолошка мистика Берђајева је отварала пут ка Богу, не ка поимању Бога, већ пут ка Богу. Берђајев се дрзнуо, Достојевском таква одважност није била дата, јер је писац имао унутарње осећање да та смелост нема божанску природу. Зато је Достојевски тако упорно наглашавао: „ја вам нисам дао ни једно мистично вероване". Наглашавање човекољубља у поимању православља код Достојевског показује да је за писца православна вера у својој суштини демократична, отворена за све и сваком, спасти се можемо само сви заједно; Достојевског одушевљава идеја општег светског братства. За Н. Берђајева цело хришћанство, „према свом мистичном смислу, уопште није демократично, оно је изнутра *истински* (подвукао Б. В.) хијерархично и аристократично".[14]

Берђајевска вера — то је вера слободе која стреми ка Крају и која негде, у тој есхатолошкој перспективи, налази решење и оваплоћење. Само прихватање овог пута у слободу даје људском животу виши, ванземаљски смисао и истинску духовну вредност. Немогуће је тачније описати пут слободе и духовни смисао људског постојања, јер се овде не ради о рационалном поимању, већ о стваралачком смелом избору. Берђајев није узалуд као мото за своју *Филозофију слободе* одабрао редове из *Прве посланице Коринћанима* Св. Апостола Павла: „Ако ко међу вама мисли да је мудар на овоме свијету, нека буде луд да буде мудар. Јер је премудрост овога свијета лудост пред Богом".

Целокупно стваралаштво Достојевског, према Берђајеву, јесте позив на извршење смелог стваралачког избора.

---

[14] Берђајев, Н. А., *Смисао стваралаштва, Покушај оправдања човека*, М. 1916, стр. 282.

Достојевски, каже Берђајев, „открива нову мистичну науку о човеку. Ова наука је приступачна само за оне који ће бити увучени у вихор. То је пут посвећења у науку о тајнама Достојевског".[15]

Владимир ГРИГОРЈЕВИЧ БЕЗНОСОВ

С руског
Лидија ДМИТРИЈЕВ

---

[15] Берђајев Н. А., *Откровење о човеку у стваралаштву Достојевског*, стр. 41.

ЗНАЧЕЊЕ ШПАНСКЕ ЦИВИЛИЗАЦИЈЕ

Битни циљ природних наука је да се унесе рационална јасноћа и склад у нешто што је очигледно замршено и променљиво.[1] Али историјске науке, или науке о људској култури, теже нарочитој врсти јасноће засноване на перцепцији значења људских достигнућа, сврставајући их у перспективи њихових вредности. Хумана чињеница никад не може бити сведена на појмовну раван дефиниције која покушава да обухвати целу њену садржину, као што је то случај с математичким или физичким дефиницијама. Историјска чињеница увек нешто означава, то јест, она признаје сврху или вредност која је превазилази. Готска катедрала се не може дефинисати онако како би се дефинисао материјални објекат јер је то једино могућно ако се схвате њене естетске, религијске и социјалне вредности. Подсећам на то само да бих објаснио да се шпанска цивилизација, тај велики збир историјских чињеница, не може објаснити пуким набрајањем него се заправо састоји у излагању њихових значења и вредности, да би тонови те цивилизације, цивилизације која се развијала у западном свету, могли доспети до слуха.

Покушај историјске конструкције никад није објективан, то јест он не може обезбедити ништа слично ономе што зовемо аксиоматском или логичком могућношћу доказа у егзактним наукама. Очитост коју обезбеђује историјско просуђивање зависиће од тога како уклапамо своје животе унутар историјског живота који покушавамо да схватимо; јер историја се не објашњава, она се схвата. Али

---

[1] Ово је текст уводног предавања приликом преузимања катедре за шпански језик и књижевност на Универзитету Принстон, 11. децембра 1940. године.

то не значи да се историјске науке исцрпљују у релативизму или у психолошкој арбитрарности; то значи да разумевање историје претпоставља битну пројекцију историчара унутар историјске чињенице. Тако, човек не може да схвати историјске чињенице Америке ако му нису разумљиве америчке историјске чињенице. На пример, човек који не разуме суштину онога што Американац мисли кад каже „демократија", „сарадња" и „свакоме треба пружити шансу", не може да спозна право значење америчке историје јер ће она за њега постати низ сабласних догађаја. Али ако је историчарева битна перцепција у складу с чињеницама које су пред њим, америчка историја се појављује као јасна слика у којој се и сам историчарев живот исказује на овај или онај начин.

Последица овога што је управо речено јесте да се историји шпанске културе не може прићи с тачке гледишта која би њој била битно туђа, због тога што бисмо онда говорили о нечему што не постоји и не бисмо успели да схватимо суштину њених вредности. Ако сматрамо да свака цивилизација треба да има инспирацију у рационалистичком приступу XVIII века, у развоју технике, у потрази за неком уређеном и општом срећом, онда би одговор био да се шпанска цивилизација никад није интересовала за такве циљеве и да се оно што је она постизала и што данас постиже заснива на другим тежњама и склоностима. Модерни човек је живео у поретку који му се чинио врхунцем савршенства, као етапа на путовању идеја и нормалних искустава према оном утопијском краљевству „бескрајног прогреса". Отуда, за западњака, проблем егзистенције произилази не толико из ризика у области неизвесног колико у ситуираности унутар непроменљивих културних међа. (Узгред, подсетићу на нешто важно што је повезано с америчким хиспанизмом: врло је упадљиво да ће велики покрет радозналости за шпанске ствари у САД достићи свој врхунац с Прескотом и Тикнором,[2] управо у време америчке експанзије према Западу, у великом тренутку напрезања и подухвата.)

Одмах рецимо да шпанска душа непрестано разоткрива нешто од првобитних особина људске природе, природе која се одувек борила с елементарним проблемима сопствене слојевитости. Зато је сасвим природно што ће у

---

[2] William H. Prescott (1796—1859), први амерички историчар који је прихватио научне критерије у историографији. Најзначајнија су му дела о историји освајања Мексика (1843, у три књиге) и о историји освајања Перуа (1847, у две књиге). — George Ticknor (1791—1871), професор шпанске књижевности на Харварду. Монументална је његова *Историја шпанске књижевности* (1849), у три тома.

ригидно уређеним друштвима, у којима сваки појединац сматра да су разрешени сви основни проблеми који су повезани с најинтимнијим стањима свести, шпански начин живота изазвати утиске који збуњују, понекад сметају, неумесни су, а често су и оригинални и шармантно изненађујући. Током многих година посветио сам највећи део времена изучавању ових питања.

Због особене природе шпанске стварности, столећима су најважнији видови те цивилизације доводили до бескрајних спорења у Шпанији и ван ње. Због тога повремено ни сами Шпанци нису успевали да сагледају сопствене проблеме у њиховој правој светлости, нарочито при покушајима да их виде с концептуалне или логичке тачке гледишта, или у прагматичном виду, да концентришу материјална добра, ратну силу или техничку ефикасност. Овде нећемо улазити ни у какву расправу нити ћемо поново анализирати добро познате историјске разлоге који су бивали узрок што се историја шпанске цивилизације тако често напада с религијског или политичког становишта. Ограничићемо се на подсећање да је начин на који је шпански живот схватан у историји различит од онога који примећујемо код других великих народа Запада. Отуда његова оригиналност и стална привлачност, чак и по мишљењу оних који запажају његово одсуство добара, материјалне моћи или индустријске технологије. Све би то требало да буде корисно за нас у трагању за неким битним карактеристикама шпанског начина живота, јер народ се изражава својим остварењима и својим грешкама, својим одговорима и својим њутањима кад је суочен с крајњим питањима живота и смрти.

Да би се разумео шпански начин живота, требало би за тренутак пренебрегнути мисао да су материјални успех и просперитет неопходни да бисмо могли да дефинишемо оно што је битно у једној култури. Шпански живот никад није знао за оно што се у Америци зове просперитет, нити је искусио ма и један период у којем су све друштвене и економске снаге нормално функционисале, као у Француској за Луја XIV, у Енглеској у XIX веку итд. На врхунцу своје империјалне моћи, шпанска држава је неколико пута била на ивици банкротства. Цар Карло V морао је неколико месеци да одложи свој повратак у Шпанију, после драматичне абдикације 1554. године, због тога што није имао средстава да исплати дворско особље; из истих разлога било је неопходно и да одложи сахрану своје мајке, Хуане Луде. У XVII веку, краљ Филип IV, владар двају светова, у једном тренутку је с муком прибавио храну за краљевску палату. Шпанија, богата у свим типовима умет-

ности, заиста никад није пронашла ни један комад удобног намештаја. Тапетирана столица, шезлонг и софа нису шпански проналасци. Чак и у тренуцима највећег политичког и војног сјаја, кад су чудесни облици цивилизације цветали, за Шпанце је свакодневни живот увек био тежак и проблематичан. Имајући те ствари на уму, сматрамо да ћемо морати трагати за значењем шпанске цивилизације и њеним правим вредностима независно од идеје о материјалној срећи, која тежи да за себе створи лагодан живот применом технике и проналазака који глачају неравнине природних околности. Шпанска цивилизација показује оскудан учинак у материјалној производњи. Њене доприносе није лако оценити; они не би заузели много простора у павиљонима светских изложби.

Данас, више него у ма којем другом тренутку историје, спокојно можемо размишљати о таквом стању ствари, јер је данас важно запитати се да ли тај такозвани „прогрес", који се заснива на чистом интелектуалном и на жудњи за епикурејским уживањима, не може бити, на крају крајева, продуктивнији у ужасима него у користима.

Данас влада криза у неколико важних области мишљења и етике, у више идеја о култури и животу које су биле неоспорне пре тридесетак година. Кад год би се то догодило у западној култури, постојана и нетакнута, неуздрмана озбиљно осцилацијама између прогреса и људске туге и беде, шпанска цивилизација би почела да испољава свој опрез. Суочени са стварним и очигледно незадрживим оружјима, у тим злослутним временима почињемо да увиђамо да оружја духа, својим недокучивим карактером, могу бити делотворна или чак делотворнија него она материјална. Наоружање и линије одбране од мале су користи пред том одсутном унутарњом одбраном. Главна преокупација шпанске цивилизације била је и јесте да изрази суштинско у човеку, у потпуности и јако рељефно.

Западна култура живела је готово три столећа под звездом јасних, разговетних идеја, у уверењу да све оно што измиче разуму и поимању или не постоји, или није вредно помена, или се може поредити с мрачним облицима бића. То је била велика врлина, и ништа што је постигнуто овом методом не може бити изгубљено. Данас, међутим, не можемо а да се не насмејемо кад се сетимо да је XIX век покушао од науке да начини религију и да је веровао како је прогрес резултат социјалног механизма који се никад неће зауставити кад једном започне — што је мит о бесконачном прогресу. У тој атмосфери примењених наука, технологије и благостања, шпанске вредности претрпеле су велико обезвређење. Главна шпанска тема увек је био чо-

век као гола и апсолутна реалност, а сасвим споредна били су производи којима човек покушава да замени свест о својој егзистенцији. За Шпанца су његови ближњи занимљивији по ономе што они стварно јесу него по друштвеној улози коју представљају или по ономе што они раде. Ако човек, који је познат са своје глупости у непосредној комуникацији, објави неку врло обимну књигу, за Шпанца ће он бити исто онако глуп као и раније. Иста је ствар ако је тај човек веома богат или је на високом положају. Те способности и навике коришћења Х-зрака нанеле су велике невоље Шпанцима у практичном животу и биле су узрок знатним тешкоћама у организовању друштвеног живота који мора почивати на објективним достигнућима, без обзира да ли су њихови аутори вредни поштовања или нису. Ако Шпанац, међутим, не открије дубоку, праву и битну везу између онога што личност јесте и онога што она чини, онда њега не занимају ни та личност ни њен рад. Тешко је уверити просечног Шпанца да човек коме недостаје ментална енергија или изражајна оригиналност у његовим односима с другим људима може нешто вредети из неких других разлога. Сасвим је обично чути овакав суд: „Тај господин је можда веома учен, али он је ипак глуп". Као што сам већ рекао, због тога што су такви, Шпанци су платили баснословну цену и као група и као појединци. Али човек се мора помирити с чињеницом да је то тако, исто онако као што се мора прихватити чињеница да Американци избегавају сусрете са својим интимним проблемима и с проблемима других, а разговор о њима сматрају обликом варварства. Наше разумевање и процена о некој култури у непосредној је сразмери с прихватањем њених унутрашњих потреба.

Данас шпански начин живота мање него икад раније треба да се оправдава што је такав какав јесте. Данас западна цивилизација пролази кроз кризу из које не знамо како ће се извући. А била би наивна грешка веровати да се тај проблем тиче само Европе, а не и земаља с ове стране Океана. Илузорна вера у разум се срушила. Разум је престао да буде водич. Његово место је заузела брутална акција која се испољава у мрачним облицима колективне воље која дезинтегрише и поништава индивидуу. Кад бисмо могли да ослушнемо глас миленијског шпанског генија, он би нам рекао отприлике ово: „Потражи човека не обазирући се на његову девизу".

Дехуманизација човека у којој он постаје слуга оних ствари које је створио и у којој заборавља да им је некад био господар, заиста је велика опасност. Кеведо, великан шпанског барока XVII века, туробно је подсетио Шпанију

да смо „као сиромашни освојили богатства других; као богате, та иста богатства освајају нас". Овај писац, коментаришући обичај свог времена да се гробови људи који никад нису ратовали украшавају ратним трофејима, каже: „Камен има оно што покојник није имао. Оружја која су обично за одбрану, сад су пуки украс".

Иста забринутост за човека као таквог подстакла је Дон Кихота да прокуне ватрено оружје и проналазача ватреног оружја: „Убеђен сам да је он у паклу где прима награду за свој ђаволски изум којим је омогућио да ниска и кукавичка рука лако одузме живот племенитом витезу".

Обично се ово означава као жесток романтизам, мада слика наше цивилизације на низбрдици може, можда, понекога присилити да и друкчије помисли. Данас се сваки час нађемо у ћорсокаку док расправљамо о облику управљања, о економици, науци и образовању. Пре пола столећа се чинило да је свеопшта срећа ту, одмах иза угла. Та вера данас ишчезава. Исто тако је ишчезао, убрзо после ренесанса, један други сан, сан о златном веку. Колико много светлости би бацило изучавање шпанске контрареформације на наш историјски тренутак!

Али, да бих унео више јасноће у ову анализу, поменућу неколико чињеница, које не могу бити сувишне, о различитим ступњима технолошког развоја.

I — У почетку је човек живео од онога што му је земља, као шкрта мати, спонтано давала од своје хране.

II — Човек се одваја од природе и приморава је да повећа своју производњу. У том циљу су коришћени технички инструменти који проширују човекову активност. То је период који ћу назвати „хуманизованом техником". Човек обрађује земљу оруђем које је делотворније него његова гола рука, али оно је само продужење његове руке.

III — Техника је дехуманизована зато што технички инструмент сад делује без непосредне човекове сарадње и претвара се у нешто аутономно. Мало-помало, човек опажа да машина влада њиме, мада је некад била његов роб или сарадник. Технолошки, машине зато постају друга природа, творевина која се неумитно намеће човеку. Док смо путовали пешице или на коњу, путем који је начинила људска рука, осећали смо се господарима свог путовања; путујући возом или аутомобилом, осећамо да нас носи свет који влада нама, сила која може да услови наше судбине и поступке.

На том грешем ступњу технике човек допушта да га носе околности, исто онако неизбежне као и сама природа, околности које делују као друга природа, и не допу-

штају му да побегне. Парадоксално, то води назад у примитивизам, ка времену кад је човеков живот регулисала материјална природа која га је окружавала, то јест кад је човек најмање био човек. Тај данашњи човек, битно дезинтегрисан и додатак машине, сасвим је зрео да падне као жртва неке спољне силе, што се већ многима десило. Сваки аутентичан, мужеван гест слободног живота, нешто је екстравагантно, што заслужује само подсмех и одбацивање.

Шпанац се, међутим, одупирао колико год је могао на прелазу од хуманизоване ка дехуманизованој техници. Пре неких тридесет година, Унамуно, тај подсетник и симбол шпанског карактера, изрекао је оно чувено: „Проналасци, нека други проналазе!" Другим речима: „Не желимо ништа да знамо о изумима странаца".

Дуга столећа искуства и патњи навикла су Шпанца на дијалог са сопственим егом, егом које није оно Декартово „Cogito, ergo sum", у којем засењујућа јасноћа разума оставља у сенци све што није јасно и разговетно — него мучна област људског екстрарационалног. Шпански его је онај Калдеронов, у драми *Живот је сан*, у којој принц Сехисмундо, враћајући се из своје краткотрајне владавине на двору и чујући да је све то био варљив сан, узвикује:

„А волио сам једну жену,
њу једину. И сада мислим
да је све било истинито,
јер све је било и све прошло,
само та љубав не пролази".[3]

Шпански его је его Сервантесов, его који продужава жељу за постојањем у најопречнијим правцима зато што осећа да сваки искључив или делимичан став води у бескрајни лавиринт. Или, опет, шпански его је его Франсиска Хинера,[4] најнадахнутијег васпитача којег је Шпанија икад имала. Хинер је за Шпанију желео садашњост која је у исти мах и шпанска традиционална прошлост и њена сјајна будућност. Или, опет, то је Гојин его који се егзалтиран винуо до таквих висина и у чијим делима упоредо егзистирају лепота и ужас као врхунска божанства у сумњивом суседству раја и пакла. Или, опет, то је его Лопе де Веге, у чијем животу су љубав и дужност у неприкидној борби створили недокучиву људскост његове

[3] Превод Николе Милићевића, Београд, Рад, 1977, стр. 78.

[4] Francisco Giner de los Ríos (1839—1915), шпански педагог и филозоф који је прихватио крауусизам Хулијана Санса. Најважнија дела су му *Студије о књижевности и уметности* (1876), *Студије о васпитању* (1886), *Филозофија и социологија* (1904) и *Приручник о филозофији права* (1912).

личности и његове уметности. И тај попис би се могао продужити именима и делима најистинскијих представника шпанског генија од средњег века до данас.

Више пута је речено да се благи утисци и питоми осмеси ретко срећу у целом току шпанског историјског живота. Озбиљност и замишљеност преовладавају над лаким и веселим тоновима. Исто тако, критичари су указивали на често повратно присуство дидактичног и сентенциозног стила у шпанској књижевности. Шта је узрок свега тога? То је једноставно чињеница што Шпанац себе не може да изолује унутар неке апстракције. Он мора да сачува своју вољу у сталном сједињавању и са сопственим понашањем и с рационалном анализом. Небриха и Луис Вивес,[5] два велика хуманиста шпанског ренесанса, нису успевали да издвоје себе из својих религиозних осећања кад су се посветили класичним студијама. У области појмова Шпанац се осећа изолованији од Робинсона Крусоа на пустом острву. То је разлог што су наука, апстрактна филозофија и техника ретки и што је, с друге стране, морални смер увек присутан. На своју срећу, и на несрећу, Шпанац је увек зависио о свом интегралном егу, које садржи како његову равнотежу тако и осцилације. Свет за њега не постоји нити му било за шта служи ако није интегрисан у свест о његовој егзистенцији. Због тога се Шпанац ретко интересовао за филозофију; то се догађало само кад филозофија није преоптерећена чистом рационалношћу. У томе је објашњење чињенице што је краусизам наишао на тако чудан пријем у шпанској мисли XIX века, чињеница несхватљива за оне који не познају праву природу шпанске душе. Краузе (1781—1832) је био другоразредни филозоф, који је имао врло мало утицаја у Немачкој. Његово дело је око 1840. године упознао Хулијан Санс дел Рио,[6] Кастиљанац који би био велики мистичар да је живео у XVI веку. У другој половини прошлог столећа Краузеова филозофија је у Шпанији наишла на рецепцију која би морала изненадити и саме Немце. Откуд такав утицај баш у Шпанији? Краузе је, подстакнут романтичарском атмосфером, пантеист. За њега, људска свест

---

[5] Elio Antonio de Nebrija (1444—1522), професор латинског на универзитетима у Саламанки и Алкали де Енарес. Граматичар и један од првих шпанских хуманиста. — Juan Luis Vives (1492—1540), шпански хуманист, Еразмов ученик, педагог, психолог, филозоф. Супротставио се сколастици и истицао улогу индукције као метода истраживања. Морао је да побегне од Инквизиције у својој седамнаестој години: до краја живота живео у Француској, Енглеској и, највише, у Холандији.

[6] Julián Sanz del Río (1814—1869), професор историје филозофије. Студирао је у Паризу, Бриселу и Хајделбергу. Његовим посредством Краузеове идеје су продрле у Шпанију 1860. године.

је и седиште природног бескраја и седиште спиритуалног бескраја. Сазнање о коначним стварима је могућно само преко рационалног сједињења с бескрајним. Филозофија тако губи апстрактну функцију и води ка моралности и едукацији, и на тај начин успева да постане средиште живота. Готово све што је вредно помена, а постигнуто је у шпанској култури и образовању у XIX и XX веку, има посредно порекло у том романтичарском утицају на шпански дух, који је тада представљао један од највећих мислилаца у модерном образовању, већ поменути Франсиско Хинер, краусист.

Краузеова метафизика почива на „панентеизму", терминy који је сâм сковао да би изразио идеју по којој свет није Бог, него да је Бог ентитет у којем су супротни елементи нашли своје јединство. Људска душа, способна да разматра апсолутно, прожета је дубоким религиозним и спиритуалним осећањем. Највиши облици шпанске пријемљивости у XIX веку реаговали су на ту идеју на начин који се може упоредити само с оним кад је све оно што је било најбоље у Шпанији у XVI веку било опчињено Еразмовим спиритуализмом, за који прави храм није оно што је видљиво него оно што лежи у најдубљој интимности чисте душе.

У новије време није мање вредно пажње ни то што је егзистенцијалистичка филозофија нашла погодно тло у Шпанији, што је јединствена чињеница ако се има на уму оскудна склоност Шпанаца према филозофској медитацији. Данац Серен Кјеркегор (1813—1855) снажно је утицао на Мигела де Унамуна који је учио дански да би га читао у оригиналу. Узрок је сличан ономе који је поменут поводом Краузеа. За Кјеркегора, коначна истина о бићу има порекло у несводивој напетости између света и Бога, између стварности и идеје, између времена и вечности, између вере и знања. Унутар те несводиве напетости Кјеркегор је поставио питање егзистенције. Смисао бића лежи у унутарњем, субјективном животу који је, заузврат, основ истинитог и етичког. Према Кјеркегору, припадност било којој групи поткупљује и деспиритуализује човекову природу. Човек мора мислити „егзистенцијално", живећи за апсолутно, а да не припада ничему.

То је, дакле, идеалан оквир у који се уклапа много од Унамунових мисли и осећајности, тог Шпанца пар екселанс, за кога трагични сукоб између савести коначног појединца и бесконачности сачињава и живот и уметничку творевину. Никад није, можда, тако лепо била изражена мука која потиче од жеље да се човек уздигне изнад људског а да не престане да буде човечан.

Али Унамуно је пре свега уметник чије се учење не може лако одвојити од његових осећања; он је исто толико песник у прози колико је то и у стиховима. С друге стране, ако тражимо строжи израз егзистенцијалне филозофије, морамо се обратити делу Хосе Ортеге-и-Гасета. Он је започео филозофску каријеру као новокантовац, у покрету који је осуђен да буде јалов на шпанском тлу, као и сваки чисто интелектуалистички покрет. Срећом, Ортега је открио шире хоризонте у Хусерловој феноменологији, у Дилтајевом историјском витализму, у Огисти Конту (утолико што га касније наставља својим позитивизмом), у Бергсону итд. Ортегина култура је међу најширима по обиму, не само као сума знања, него и као неограничена витална радозналост. Он је велик учитељ, писац ретко лепог стила, а у исто време и светски човек. Полиморфизам је карактеристична црта неких видова шпанске цивилизације, па је већ Сервантес рекао о себи: „А он се ограничава и задржава на уским оквирима приповедања мада има способности, могућности и довољно памети да се позабави целим светом . . .”

Ортегине идеје су цветале у истој историјској клими која је створила личности формата Макса Шелера и Мартина Хајдегера у Немачкој. Ортега, међутим, као да би потврдио своју шпанску природу, истовремено је и мислилац и уметник, и у својим списима је дотакао четири главне тачке људског интересовања. Али нећу овде анализирати Ортегину филозофију, јер за то није време. Указаћу на понеку од његових шпанских одлика, као одјеке културе чији је он нераздвојан део. Сви поменути мислиоци који нису Шпанци, убрајајући ту и оне који владају највећом уметничком изражајношћу, пишу објективно и безлично. То се односи, на пример, на Бергсона и Шелера. Ортега, међутим, понекад филозофира истовремено носећи бреме свог емпиријског ега; по томе он у својој мисли оваплоћује оно што осећа о себи, укључујући ту и оно што верује да ће други мислити или мисле о његовим списима. Отуда његова непрестана брига да осигура своју оригиналност и приоритет својих идеја, да покаже како је он прорекао ово или оно што се одиграва, да наговештава публикацију с радовима који су у том тренутку још пуке замисли, и сâм обузет њиховим привлачним насловима. У исто време, тај велики мислилац узима учешћа и као неки глумац у филозофском спектаклу чији је аутор он. Тако нешто може се догодити само у Шпанији. Иберијска свест никад не може да узлети с виталне основице на којој је заснована. Подсетићемо на оног Веласкеса с његовог ремек-дела *Дворске даме,* које је обухватило и сликара како ради

на слици, заједно с гледаоцима, у овом случају шпанским краљем и краљицом.

Живети, мислити, уметнички стварати, постати, за Шпанца је глума и целовито представљање саме егзистенције. Отуда је битни значај тог поступка за Шпанца заузимање става, као што сам то написао на једном другом месту. Али упркос ономе што је Шпанија примила споља, од других, битни део њене историје потиче из ње саме. Однос шпанске цивилизације према страним утицајима је исти као и однос неког оригиналног дела према његовим изворима, нарочито оним који су послужили само као подстрек и надахнуће. Ерасмизам и стоицизам у XVI и XVII веку, и егзистенцијализам у XX, понекад су у Шпанији изазивали последице тако далеке од оригинала као што може бити хемијско једињење од елемената који се садрже у њему. Сервантес не би писао онако као што је писао да није било утицаја Еразма и новостоика, али да би се ти утицаји открили, Сервантес се мора подвргнути веома подробној анализи. Исто тако је и Франсиско Хинер темељито трансформисао краусизам у нешто што ни сам Краузе не би препознао. Исто то би се могло рећи и за Унамуна, Ортегу, Пикаса, Фаљу, и за данашњу шпанску поезију која је досегла несумњиве врхунце. Јер достигнућа стварана три хиљаде година у другим културама искрснула су у шпанском топионичком лонцу преображена у нешто сасвим различито.

Вредно је пажње и то што су хиспаноарапи у јужној Шпанији створили супериорнију културу од култура оних земаља из којих су дошли. Филозофија, наука, уметност и сви облици друштвеног живота међу њима су постали култивисани и надмоћни. Као што знамо, у јужној Шпанији се говорило и романски упоредо с арапским све до XII века.

Хиспаноарапи су увели грчку филозофију и друге битне области знања у западни свет. Тај контакт је био установљен посредством преводилачке школе у Толеду, у којој су се дела с арапског преводила на латински. Архиђакон Сеговије, Доминго Гундисалво (познатији по латинском облику имена, Dominikus Gundisalus), који је живео у првој половини XII века и, према томе, савременик је аутора *Песме о Сиду*, био је истакнути припадник те групе. Доминго Гундисалво није само преводио арапске филозофе на латински него је писао и оригиналне расправе. У књизи о бесмртности, која је без сумње под утицајем Ибн Габирола, чудно је то што је архиђакон Сеговије рекао да „душа препознаје своје порекло настанка у извору живота, и да ништа не може стати између ње и извора жи-

вота, нити раздвојити воде да теку из њега". Око 1140. године написана је *Песма о Сиду;* она је различита од европске епске поезије и већ садржи клицу онога од чега ће настати европски роман, јер се у *Песми о Сиду* епски мит претвара у слику свакодневног живота. Сид из песме је јунак који је починио велике подвиге, а у исти мах је и власник неколиких млинова које експлоатише као било који грађанин. (То би било као да је у француској *Песми о Роланду* неко рекао главном јунаку да би било боље да престане с убијањем Мавара и да оде у Бордо да надгледа рад око својих винских преса.) Ту је клица интегралног реализма код Сервантеса, укључујући ту и Дон Кихота и Санча. Романескни жанр је заиста једно од великих шпанских остварења. Почев од источњачких прича, кастиљански дух је вековима неговао приповедачке форме. *Селестина* и *Ласариљо де Тормес* представљају раније ступње у развоју тог жанра пре *Дон Кихота.* Са Сервантесом роман достиже врхунац у савршенству и постаје добро светске књижевности.

Шпанска драма и религиозна књижевност су снажно утицале на драму ван Шпаније. У XVII веку, изузимајући Енглеску, европска књижевност је изгледала дезоријентисана и беживотна. Било је тешко пронаћи повезаност између неокласичних облика ренесанса и каснијег интимитета људске душе. Тада је шпанско позориште, које је засновао Лопе де Вега, показало француској како лице на сцени може живети у свету који га је трансцендирао, отишавши даље од ограничења италијанске ренесансне комедије или народне фарсе. Идући тим путем, који је започет у Шпанији, Корнејев гениј је створио комедију и трагедију XVII века. Размишљајући о *Лажљивцу,* Корнеј каже нешто што ми данас можемо много боље да разумемо: „Кад сам одлучио да пређем са херојског на наивно, закључио сам да се не смем усудити да сиђем с тако узвишеног места без помоћи неког водича, и ја сам се препустио вођењу чувеног Лопе де Веге". Корнеј је у Шпанији научио да живети значи и размишљати и осећати, бити и херојско и комично лице, да је живот, укратко, интегрална целина и да је велика уметност могућна само на тој основи. Посматрајући питање с те тачке гледишта, може се разумети значење шпанског утицаја током XVII века.

Али ту је и нешто више. И само откриће интимне панораме душе потиче, више него што се обично мисли, од много пута преведених дела шпанског мистицизма и аскетизма. Једног дана ћемо морати да историји књижевности припојимо, као поглавље о људском духу, утицај Луиса де

Гранаде, Тересе де Хесус и Сан Хуана де ла Круса на Европу.

Од овога што сам управо рекао, познатији је шпански утицај на стварање људских архетипова, таквих као што су јунак-витез и дворанин, који су узели своје моделе од шпанског Амадиса од Галије и Грасијана.[7] Јасан Грасијанов траг може се повући од Ларошфукоа до Шопенхауера и Ничеа.

До краја XVIII века Европа је исцрпла залихе рационалистичких мотива. Тада Шпанија опет прискаче у помоћ својим нетакнутим хуманизмом и убризгава нови живот својим *Романсером,* позориштем и ликовном уметношћу, као и херојском лекцијом у борби против Наполеона између 1808. и 1814. године. Истраживачи европског романтизма то знају. А веома је значајно оно што се тада догодило и то показује да најбољи део шпанске цивилизације нема никакве везе с њеним политичким сјајем или бедом. Слаба или јака, богата или у немаштини, Шпанија је увек иста. Почетком XIX века, обнажена душа Шпаније појављује се у највећем генију модерног сликарства: у Гоји. У ствари, он није имао учитеља, он није подржавао никога. Гојина уметност је стварање ex nihilo, непрорачунљивих је димензија, чини се да обухвата поноре технике.

У наше време, кад су патње и беда начиниле од Шпаније велику отворену рану, ту је још једна истакнута личност савремене уметности: Пабло Пикасо. По мишљењу чикашких историчара уметности, сви путеви модерне уметности преламају се у Пикасу и све наде зраче из њега.

Упоредо с Пикасом, имамо Гарсију Лорку, чија је поезија постала толико популарна у Америци, а популарност ће јој се још и увећати. Његова поезија је шикнула из извора андалужанске народне песме, а из њене мелодије потиче и музичко чудо Мануела де Фаље, који је, као и Лорка, Андалужанин. Лоркина поезија садржи основне елементе андалужанског миљеа у којима песник опажа оно што нико пре њега није изразио. Андалужанска душа живи у жудњи за неким посебним, другим светом, светом који уметност Гарсије Лорке насељава чудима. Лорка није надреалиста који излаже дубоку, некохерентну игру подсвести. Његова уметност се састоји у проширењу сопственог жи-

---

[7] Baltasar Gracián у Morales (1601—1658), писац и филозоф, ректор језуитског колеџа у Тарагони, написао је, поред осталог, алегоријски роман *Чангризало (El criticón)* који је Шопенхауер сматрао једном од најбољих књига у светској књижевности. У роману преовлађују песимистичка размишљања двојице људи који путују по Шпанији, Француској и Италији.

вота у хармонији с великим светом изван сваког бића, и он нас уводи у тај свет чуда, пун очаравајућих узнемирености. Реалистичка поезија, дакле, али у реализму једино могућном унутар оквира шпанског егзистенцијализма.

Не могу да довршим ово предавање а да не проговорим о шпанском ширењу у овој, западној хемисфери, где је Шпанија утрошила најбољи део својих стваралачких напора током више од три столећа. Мексико, Перу, Колумбија и Антили нису били толико колоније колико проширење националне територије на којој се развијала ретка уметничка активност.

Уверен сам да моје тумачење шпанске историје може да буде потврђено особеношћу шпанске колонизације Новог света. Правне тешкоће с којима су шпански краљеви морали да излазе на крај од почетка освајања не могу се објаснити уколико будемо сматрали да су шпанске насеобине имале за циљ само утилитарну експлоатацију ових земаља. На основу чега Шпанци имају право својине у Америци? То је била главна брига шпанског двора, опседнутог теолозима и правницима, брига да све буде легално у том великом подухвату који предводи сам краљ. Таква недоумица могла се јавити само у Шпанији; друге земље су је разрешавале без икаквог колебања, јер су за њих сила и право на освајање били једно те исто.

После бескрајних расправа, шпански прваци су се сложили око идеје да Шпанци треба да помогну папи тиме што ће покрстити Индијанце. Тај народ не сме бити поробљен нити угњетаван јер су његови припадници Божја деца и шпански поданици. Ако су закони повремено кршени, то ништа не значи: закони се нигде не спроводе апсолутно. Најзад, Индијанци су ипак преживели (изузев на Антилима) — од Новог Мексика до Пунта Аренас. Али и у овом тренутку ме мање интересују чињенице од њиховог значења. Оно што хоћу да кажем јесте да се Шпанија, као целина, преселила у Америку. Катедрала у Санто Домингу личи на било коју готску катедралу која је у то време грађена у Шпанији, где је готски стил још био жив. После тога имамо споменике у ренесансном, барокном и новокласичном стилу по целом Мексику и многим другим шпанским земљама, све до краја шпанске владавине. На тај начин можемо пратити развој европске уметности у шпанској Америци од шеснаестог до краја осамнаестог века.

То није све. Чињеница да су нове шпанске земље биле увећање Шпаније довела је до последице да су се Шпанци венчавали с урођеницима и тако створили нову расу. Већ смо видели да за Шпанца човек и његова средина чине животно јединство. Онако као што су се стопили Шпанци

с домороцима, тако су се по најоригиналнијим обрасцима прожимале шпанска и домородачка уметност. У Мексику и у другим шпанским земљама у Америци постоје бројни споменици који сведоче о тој тежњи ка хармонији. Током средњег века и у самој Шпанији је дошло до сличног стапања између хришћанске и муслиманске уметности, што је довело до такозване мудехарске уметности. Као резултат тежње ка животном јединству, у Америци је посвећена велика пажња очувању, у писаном облику, усмене традиције о историји Мексика. Отац Сагун и други прихватили су се тог огромног посла. Шпанци су, додуше, разорили домородачке храмове (теокалис), али пре свега зато што су у њима Мексиканци приносили ритуалне људске жртве да би предсказивали будућност. Неки историчари и данас говоре да су Шпанци уништили мексиканску цивилизацију: они нису запазили разлике. А чињеница је да Мексиканци нису знали за точак нити су осветљавали куће пре доласка конквистадора.

Шпанија је експлоатисала рудник злата и сребра због тога што су јој племенити метали били потребни за унапређење религиозних, моралних и животних идеала. Храмови и палате су подизани као опипљив израз спиритуалних циљева. Они су оваплоћивали шпанско осећање живота, увек схваћено као целовитост, на дубљи начин него било која интелектуална конструкција. У тој светлости морамо разумети градњу оних 365 цркава у Чолули, у Мексику, којих је колико и дана у години!

Много америчког злата Шпанци су утрошили на такве подухвате као што су цркве, школе, палате, болнице, штампарске пресе. То није све. Током XVI века многи су веровали да су Индијанци аутентични свет који је преживео из примитивног савршенства Златног доба, па чак и да су били невине жртве њихових лажних свештеника. У складу с тим, бискуп Мичоакана, Васко де Кирога, сматрао је да је међу Индијанцима препоручљиво применити *Утопију* Томаса Мора, убрзо по објављивању те књиге. Тако је најутопистичкији хуманизам постао стварност подржан снагом невероватне жеље. Сан, илузија, идеал? Данас мање него икад можемо прихватити презрив однос према таквим натчовечанским замислима.

Људска душа се изражава у различитим културама. Свака од њих значи неки став према верским проблемима, према природи и према савести. Немачка култура, после више векова прилично сирове егзистенције, тежила је да доведе свет до метафизичког и научног тоталитета, при чему је Немац преузео улогу предводника. Француска култура је покушала да унесе јасноћу у човекове односе са

самим собом и са светом. Французи су посветили највише напора да искују изражајни инструмент од свог језика којим разјашњавају целокупну збрку људске егзистенције. Од XVII века француска цивилизација је заокупљена мишљу о дисциплиновању живота. Отуда, не бити интелигентан за Француза је најгоре стање у којем се може наћи људско биће.

Ако је Немачка исто што и „Wissenschaft", а Француска „clarté", шта је Шпанија? Врло је значајно што готовог одговора нема. Разлог је у томе што је за Шпанца живљење увек отворен проблем, а не решење које би се поверило једној девизи. Живети или умрети су за њега подједнако полазишта која данас, мање него икад, не могу бити сматрана дрскошћу. Данас се чини извесним да ће само оне земље које су способне да се суоче са смрћу бити способне да преживе. Најбољи део шпанске цивилизације налази се у њеним религиозним, моралним и уметничким достигнућима. Наука и техника су биле само активности у служби хуманог интегритета. По шпанској пословици, човек, кад ради, треба да ради на томе „свом својом душом". Једна Унамунова новела носи наслов „Ништа мање него цео човек". Уверен сам да сваки додир са шпанском цивилизацијом крчи путеве ка новом и плодном хуманизму.

С енглеског
Душко ВРТУНСКИ

Америко КАСТРО

ОДМЕРЕНОСТ ЈЕЗИЧКЕ КОМБИНАТОРИКЕ

Поезија Александра Нејгебауера (1930—1989) представља једну помало необичну појаву у српској књижевности. Нејгебауеру-песнику је, рецимо, требало, за наше прилике неуобичајено пуно времена да би се еманциповао у односу на Нејгебауера-филолога, заокупљеног проучавањем англо-америчке књижевности и превођењем са енглеског језика и на њега. Из тог разлога је прва песничка књига овог аутора дошла сразмерно касно, у животном добу кад песници код нас, на жалост, пре довршавају него што започињу своје дело, у добу које би, међутим, требало да представља период пуне креативности. Очигледно је та зрела животна фаза за Нејгебауера значила коначно успостављање некаквог склада и равнотеже између научника и песника.

Иако наш познати англиста није непосредно учествовао у активностима српске неоавангарде (изузмемо ли, наравно, неке гестове, као што су његова повремена критичка јављања у вези са неком од актуелних тема, на пример: једна занимљива анализа Туцићеве поезије, учешће у дијалошком пројекту *Баук поезије* и слично), његова песничка активност, ипак, садржи неке интересантне референце спрам ове поетичке парадигме. Несумњива је, тако, ауторова жеља да сваком књигом унесе извесне новине у нашу песничку праксу, па у том смислу његови пројекти показују велику меру моделотворне изразитости. Прва његова збирка *Хаику* („Радивој Бирпанов", Нови Сад, 1975) прегнула је да у наш језик уведе и устали кратки јапански облик који је, по сведочењу Владимира Девидеа, још од Црњанскове антологије (*Песме старог Јапана*, 1928. године), али изразитије од шездесетих година (Т. П. Маровић, Д. Иванчан и

другu), а поготово током седамдесетих (што је кулминирало излажењем вараждинског часописа *Хаику*, 1977—1981), стицао код нас све већи број поклоника и практичара. Нејгебауерова збирка је у тој, још увек раној фази рецепције овог облика код нас дала значајан допринос, с обзиром да је у неколико карактеристичних образаца указала на разноврсне могућности актуелизације ове минималне форме. Значајна је његова збирка и по томе што се доследно држи изворног облика (тристих од 5—7—5 слогова), што — избегавши наслављавања и јаче реторичке захвате — настоји, негде успелије негде мање успело, да реализује доживљај нечег заумног у чулној конкретности слике коју евоцира, затим што се углавном држи природе и њених манифестација у урбаном простору као главне теме, те што, коначно, збирку организује по одељцима посвећеним годишњим добима. Нејгебауеров хаику је, дакле, све време загледан у класичне јапанске узоре (дакако, посредством ваљаних енглеских превода), он поштује версификацијске, стилске, тематске и композиционе конвенције тих узора и труди се да песнички облик, преласком у нови културни и језички простор, не изгуби оно суштинско што га чини особеним и занимљивим. У исти мах, песник је отварао и простор модернизације ове форме, желећи да она, форма, не делује посве ванвремено, поготово не анахроно. Из тог разлога он граду и, уопште, чињеницама урбане цивилизације даје онолико места колико, с једне стране, захтева наша свакидашњица и хоризонт очекивања данашњег читалаштва, а, с друге стране, колико то узуси форме допуштају. То значи да у збирци *Хаику* ни на једном месту нећемо наћи оне грубо урбанизоване хаикуе, какве ћемо сретати код неких других наших писаца, већ ће Нејгебауер увек трагати за мером која обезбеђује доминацију природе, чак и унутар опсервација субјекта који посве припада урбаном свету.

Тензија на којој почива ова минимална лирска форма остваривање се код нашег песника на различите начине. Понегде се аутор ослања на чист учинак слике, одмерено и поступно излагане (*„Напуклу љуску / развалује глатки плод / дивљег кестена"*) или сучељене са ставом субјекта (такав је, на пример, хаику са чврстом опозицијом извештај-коментар: *„Саплео сам се / о купинову грану: / баш лепо расте!"*, при чему осваја безазленост усклика и виталистички оптимизам који у њему препознајемо), понегде је актуелизован хумор, који најчешће сведочи о префињеној помирљивости са разноврсним манифестацијама живота (*„Не бој се, муво, / исувише сам срећан — / нећу ти ништа!"*, *„Хлеб са мравима: / скоро истог укуса / као без*

мрава" и слично), а по правилу минимална форма носи трагове једне крхке, благе, у природу уроњене и хармонији наклоњене свести. Као отиске модернијих поступака можемо уочити местимичну склоност разламању перспектива, било ради сугерисања атмосфере (*„Неко звиждуће. / Миран женски глас, доле. / Зуји комарац"*, *„Две породице; / подне; јесен; обала — / не познају се"* и слично) било ради стварања напетости које се на крају одгонетају (*„Зелени костур / у мрком месу. — Риба? / — Сув лист кестена!"*), затим одређена међутекстовна поигравања (хаику 49 гласи: *„Како је миран / мољац на абажуру, / читаво вече"*, а 74: *„Шта је са мољцем / што је на абажуру / провео вече?"*), увођење отвореног краја (чак са ироничним призвуком: *„Смрдљиви мартин / сам сишао у отвор / судопера. Ја..."*) и томе слично. Прва песничка књига Александра Нејгебауера је, тако, представила песника који уме креативно да варира одређене конвенције писања, који чак има изразиту потребу да се ограничи захтевима модела, али и песника који је рад да учествује у подухвату измене хоризонта очекивања домаћег читалаштва.

Следећа књига *Мера за време* (Књижевна општина Вршац, 1978) такође је искористила одређене могућности минималне форме, с обзиром да дистих представља основни, заправо једини строфни облик коришћен у песмама. Ти дистиси, међутим, нису самосталне целине, већ су они међусобно чврсто повезани, па се деоба на дистихе често чини крајње арбитрарна. Песме представљају неку врсту рефлексивног коментара одређене ситуације, па та склоност ка мисаоном сажимању (најчешће до размере једне сложене реченице) представља отисак традиционалног писања, са местимичним референцама на, очигледно још незаборављен, хаику, затим на поезију Васка Попе и слично. Много занимљивији аспект ове поезије представља, ипак, једна карактеристична, сада већ јасно назирана језичка инвестиција, која ће своју радикалнију варијанту добити тек у наредним збиркама. Уочљиви су у том смислу поступци игре речима, парономазије, „разбијање слоговне конституције речи" (Ј. Мелвингер је, тако, указивала на облике који омогућују двоструку читалачку оптику, као на пример: *„Одбијени / од сисе // свих земаља / у ј е д и н и т е — // с а н забран / збијајте шале"*), синтаксичка поигравања издвајањем делова из целине и склапањем целине из расутих делова, иронијско-пародијска актуелизација појединих дискурса и слично, што, све у свему, више оставља утисак дужништва неким од раније знаним поетикама, него ли што указује баш на блискост са неоавангардом.

Такав ће утисак још више бити појачан збирком *Лажимир чувар увира* („Стражилово", Нови Сад, 1979). У својој склоности ка моделотворно чистим решењима, Нејгебауер се определио за неку врсту заумног језика, знаног нам из Хлебњиковљеве поезије или из радова наших надреалиста (Вучо и Матић), док би се са мање разлога могле јавити и асоцијације на неоавангардисту Деспотова. Но, понајвише можемо говорити о надовезивању на Кодерово језикотвораштво, поготово с обзиром на чињеницу да је Нејгебауеров језички материјал доста оклон изосилабичкој стиховној организацији (осмерац је најчешћи стих, мада има и других облика, почев од шестераца па до десетераца, па чак и дужих). И мада се језичка инвенција у овој збирци може показати врло изазовном, па у том смислу вреди очекивати стрпљивија читања и пажљивије реконструкције основних начела ове неологистичке инвазије, остаје ипак утисак како су ове кратке лирске творевине пре последица опредељења за преиспитивањем једног одсечка наше традиције него што су настале као изворни поетски доживљај. Нејгебауер као да је хтео да покаже шта би се добило кад би Кодер пропевао у мањим облицима (има песама разних величина, чак и сонета, па и једне — у збирци најдуже — песме од четири катрена, али доминира лирски облик од осам стихова), па се сам одлучио за пастиш, тј. за писање рубовима тог великог, загонетног и још неиспитаног дела наше романтике. Немамо, дакле, утисак да је песник смерао ичему другом до ли голом опонашању, јер у књизи нема ни трунке од иронијско-пародијских резова, као што се не могу установити ни покушаји стварања неког језичко-митског оквира који би основни образац покушао да реинтерпретира. *Лажимир чувар увира* се напросто чини неком врстом стилске вежбе, чији је основни смисао да својеврсним семантичким гестом, не само укаже на једно велико дело из традиције, већ и да изложи један, у нашем књижевном памћењу сасвим потиснут и заборављен модел комуницирања. Немуштост језика ових песама, тако, треба читаоцу да скрене пажњу и на особен модел писања, отприлике онако како је збирка *Хаику* требало да покаже неке могућности познатог јапанског облика. На тај начин откривамо да се Нејгебауер служи песничким структурама на сасвим традиционалистички начин. У збирци *Лажимир чувар увира* традиционалност се, можда, не огледа толико у основном доживљају језика као трезора смисла и архетипског звучења Првобитности, колико у изразито тромом, одвише одмереном ритму и у крутој мелодији, који опомињу на недвосмислену аутоматизацију смисла. Да је Кодеров покушај за до-

сезањем Првобитности у српској књижевности остао последњи, то се, можда, и не би тако јасно осећало; али, како имамо и певање Момчила Настасијевића иза себе, онда је то више него упадљиво.

Да је Нејгебауерово песничко дело по структури традиционално, а да по функцији настоји да буде авангардно, на својеврстан начин се види у збирци *Те жене вољене знане* (Матица српска, Нови Сад, 1984). Та је књига, иначе, несумњиво најдрагоценији ауторов допринос језичко-експерименталном опредељењу у оквиру српског песништва, а врсту текстуре коју излаже песник назива „расловљеним текстовима". Још је крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година пратиоцу збивања у нашој неоавангарди било знано да се аутор *Мере за време* бави производњом вербалних текстова означених као „расловице", те да се у њима бави поступком раскрајања поетских исказа и утврђивањем семантичких резултата који након таквих операција следе. Извесне назнаке овог поступка могли смо препознати управо у књизи *Мере за време,* али је у тој збирци Нејгебауер још увек покушавао да реализује готово све функције које традиционална лирска песма подразумева (на присуство обликотворног начела *Мере за време* у збирци *Те жене вољене знане* најбоље сведочи прва песма из ове потоње књиге: та песма, *Време,* аутору је послужила као својеврстан мост који ће повезати две књиге и указати на континуитет и развојни лук једне врсте истраживања које је он неговао). Књигом „расловљених текстова", *Те жене вољене знане,* песник се радикално опредељује за поигравање материјалитетом језика, за истраживање моћности говора и писма, а све то мимо неког унапред задатог значењског пројекта.

Полазна основа тих текстотворних игара јесу, по правилу, искази који се налазе на самој ивици поетске баналности, односно искази које осећамо као „истрошене", немоћне да пренесу песничку поруку. Оно што надаље Нејгебауера занима исказује се кроз тражење мноштвености исказаних форми које се у том, наизглед неизражајном, „немом" језичком бићу, ипак, скривају. На тај начин он производи бројне додатне, комплементарне исказе који, створивши нови простор текстовне игре, тј. указавши на својеврсно претапање исказа у исказ, омогућује читаоцу сагледавање смисаоне актуелности почетне фразе. Могло би се рећи да песник покушава да оживи клинички мртвог болесника, с обзиром да је реч о исказима и текстовним фрагментима наглашено традиционалним и лишеним изразитије поетске сугестивности. Поетска сугестивност је, заправо, добијена накнадно, поступком расловљавања и пре-

ливања текста у текст. Песма је, уистину, тек сведочанство комбинаторичке моћи језика и вештине аутора да изазива и реализује такве процесе.

Читалац се, у том смислу, суочава са два исхода неједнаке ефективности. Једна је могућност да се сваки релативно засебан фрагменат песме чита као самостална песничка целина, а да се остали фрагменти посматрају као тематски, мотивски, лексички и фонички сродни текстови, који, такође, задржавају своју самосталност. Овакав начин читања, на жалост, не пружа велике могућности за ужитак, с обзиром да ови фрагменти, уз заиста ретке изузетке, не делују као убедљиве песничке целине. Отуда је упутније определити се за ону другу могућност, а то је осматрање језичке процесуалности која омогућује да текстови произилазе један из другог. Читање, у том случају, неће откривати укупне вредности песме као књижевно-естетске творевине, већ ће се превасходно везати за парцијалне ефекте језичког слоја и просторности форме. Тако, заправо, нама постаје важније како је текст добијен, како је он настао, него шта нам он значи. Важнији нам је естетски процес од естетског предмета.

Морамо се, стога, питати на који начин и по каквим правилима се реализује поетика процесуалности Александра Нејгебауера? Рекло би се да аутор у игри језичког преображавања рачуна са четири врсте целина текстова који сачињавају глобалну целину песме. Једну врсту можемо сматрати основним текстом, који се да препознати по највећој блискости природном језику и спонтаном говору, при чему у великој мери изостају разноврсна онеобичавања и насиља над језичким структурама. Ти текстови, иначе, по свему подсећају на оне из збирке *Мере за време*, а песнику као да је баш стало да нагласи континуитет властитог рада: из тог, ваљда, разлога на место уводне, прве целине у књизи *Те жене вољене знане* он и јесте ставио сасвим обичну, „нерасловљену" песму *(Време)*, која по свему подсећа на производе из његове друге збирке.

Другу врсту представља атомизована структура основног текста. Основни текст разбија на своје чиниоце, на морфолошке и фонолошке јединице, најчешће силабичке, а ређе лексичке целине, па се те јединице излажу свака у засебном ретку. Најчешће се то излагање врши у простом вертикалном поретку, док се само на појединим местима јавља шире просторно размештање ових знакова. Но, без обзира на могуће модусе, добили смо неку врсту фоничког текста, који не представља ништа друго него деструисану, смисаоно још увек целовиту песму: захваљујући тој деструкцији, одједном се значењска реконструкција

учини много сложенијом, двосмисленијом и неизвеснијом, док графостилематика преузима кључну функцију језичког онеобичавања. Сасвим ретко Нејгебауер оставља песме на овом ступњу реализације, али таквих текстова има, чак и у различитим варијантама истог поступка. У песми *Богиње* је, на пример, коришћен модус ширег просторног размештања (некакав адекват степенастом стиху), док је у *Двогледу* употребљен и систем линија да би ефектније указао на просторне релације међу вербалним јединицама.

Ове атомизоване структуре представљају праву окосницу читавог пројекта, с обзиром да оне обезбеђују генератор за производњу још двеју група текстова. Једна врста међу овим накнадним, ре-креираним целинама јесте она добијена простим прекомбиновањем фонолошких и морфолошких јединица добијеним атомизацијом структуре. При том се делови једне речи спајају са другим речима или њеним деловима, па се тако добија једна сасвим нова целина, а да се не додају никакви језички елементи који нису у атомизованој структури већ постојали. Могуће су, међутим, и неке додатне операције у оквиру ове моделотворне скупине: мењање места неких јединица у низу; умножавање појединих фонолошких чинилаца; извођење више различитих исхода из једног фонолошког елемента; као и искључење неког од њих. Важно је, пре свега, да се између градивних елемената може успоставити чврста веза: сасвим нових елемената нема, а стари су једноставно прекомбиновани. У песми *Оправка*, на пример, можемо уочити неколико, већ поменутих облика прекомбиновања:

1.		2.
Морао сам	*м*	*Мммм мо̀ра!*
до пола	*ора*	*орао сам*
завртути	*о сам*	*(орао сâм?)*
славину	*до пола*	*до по̀ла*
		до по̂ла
	за врну ти	*завртут*
		завртути
		заврну ти
	с	*славину*
	ла ви ну	*лавину*
		вину
		ину

Посебну врсту чине, међутим, текстови који уносе неке нове фонолошке, морфолошке и лексичке јединице каквих није било у атомизованој структури. Понекад се дометне само понеки слог, понегде се знатније преобликују понуђени чиниоци, а понегде се — поступцима асонанце, алитерације, парономазије и сличног — добијају сасвим нове јединице, при чему се, у свим случајевима, нови текст према старом односи као нека врста слободне фоничке варијације. Два текста стоје напоредо, са нешто наглашенијом самосталношћу него што је то било могуће у варијантама простог прекомбиновања градивних чинилаца. У тој игри прекрајања текстова Нејгебауер се чак умео послужити и релацијом двају различитих језика, српскохрватског и енглеског:

1.		2.
Do	*до*	*Додир*
a deer	*дир*	*жене-срне*
a female	*жене*	
dear	*срне,*	

показујући у извођењу речи по начелу асоцијативности прилично умећа.

Четири поменуте врсте текстова чине основу за комбинаторичко-варијациона испитивања и игре какве налазимо у пројекту *Те жене вољене знане*. Понаособне песме, међутим, не морају садржавати сва четири облика: могу се, као што смо и показали, сачињавати само од једног, могу од два и три, а често се облици накнадног извођења могу вишеструко умножавати. Могуће је, такође, да се низ разлагање-склапање удвостручи, тј. да се након једне основне и једне атомизоване структуре, те прекомбинације и варијације на њеним основама, јави још једна основна и атомизована структура са својим ре-креираним облицима (види, на пример, целину *Излет*). Једноставно, процес може ићи у бескрај, он се ни не мора завршити баш на текстовима које је понудио сам аутор. Штавише, извесним знацима је аутор и позвао читаоце на пуну сарадњу. Тако у *Белешци аутора* на почетку књиге стоји да „варијације (означене бројевима) на задате теме *расловљених* текстова само су неке од могућности читања", те да је он одговоран само за она која је понудио, док „остала одступања, уколико би потицала од читаоца, прешла би границе ауторовог удела у књизи". Очигледно је да се претпоставља пуна легитимност читаочевих интервенција у вербалној гра-

ћи. Штавише, та је интервенција итекако пожељна, па стихове песме *Здраво* можемо читати и као изразито аутопоетички коментар, као својеврсно охрабрење могућим читаочевим покушајима: *„Здраво да си / ма шта / у мени видиш // Опрости / ако сам те / рано пробудио"*.

Из тог разлога, из чињенице да је процесуалност у овој књизи замишљена као текстовна динамика без почетка и краја, сасвим условно треба прихватити ознаку „основни текст" који смо придали једној врсти унутар овог језичког колоплета. У понеким песмама се, додуше, заиста чини да је све започело у том основном тексту и да је све произишло из њега, тј. да је динамика остварена његовом разградњом, прекомбиновањем и варијацијама. У неким другим песмама се, међутим, та видљива нит некако губи, па се отвара понешто другачија перспектива производње текста: чини се као да је аутор насумице одабирао гласове, слогове и речи, па од њих, накнадно, сачињавао оно што му се чинило да се може сачинити. Динамика текстовних метаморфоза као да се на тим местима ослободила устаљене производне шеме, што је пројекат несумњиво обогатило и учинило занимљивим.

Овакви подухвати варијационо-комбинационе градње текста нису, дакако, непознати српској неоавангарди и њеном окружју. Такве поетичке конструкције можемо наћи код М. Тодоровића, Н. Цинцар-Попоског, К. Мићевића и још неких, али је Нејгебауер својом збирком *Те жене вољене знане* дао изузетно занимљив допринос овим технопоетичким опсесијама. Аутор је, можемо рећи, до краја оголио поступак и тако огољеног изнео га пред читаоца, уносећи на тај начин бар још два важна, додатна детаља. Један детаљ везан за варијантност текстовне производње, која нам указује на то да текст никако не треба сматрати коначним, с обзиром да се он увек може даље преобликовати и умножавати у различитим облицима. Сам текст, тј. његову довршеност и коначност, ни не треба схватити превише озбиљно, а управо оно што је у традиционалном песништву претходило песми и што се настојало бриљиво уклонити, сад постаје изузетно важно, по пројекат, заправо, пресудно. Други важан детаљ тиче се просторног излагања текстовних варијаната: паралелним постављањем текстова у простору добила се не само прегледност која функционише као чинилац огољавања поступка, већ су у међусобне односе доведени чиниоци чије релације у линеарној текстури ни не бисмо успели да сагледамо. Спацијална форма показала се, дакле, врло успелим поступком додатне семантичке актуелизације језичких структура.

Збирком *Те жене вољене знане* Александар Нејгебауер је у пуној мери изразио не само блискост поетичким конвенцијама неоавангарде, већ и способност синтетичког осмишљавања тих конвенција. Показао је, такође, завидну вештину у заснивању текста на играма материјалитета језика, при чему су изостале велике и значајне смислотворне пројекције каквима је тежила главнина песничког наслеђа. Смисао је у Нејгебауеровој књизи сасвим случајан, више омогућен природом језика него интенцијама аутора. По томе, као и по непрестаним променама поетичког кључа својих књига, по трајном опредељењу за испитивање језичког наслеђа и појединих облика писања који иду мимо основне традиције српског песништва, по способности да неке, углавном запостављене аспекте песништва, било нашег било страног, актуелизује и преиспита, те да утврди разлоге и могућности њиховог језичко-формалног оживљавања, Александар Нејгебауер је направио један карактеристичан рез у нашој неоавангарди. Тим резом он је показао како авангарда све више постаје препознатљив низ конвенција, како све више и сама бива традицијом, имајући све мање потребе да се против нечега бори. До авангарде је он, рекло би се, дошао лаганим и одмереним кораком, а у њој се већ сасвим јасно могу разабрати не баш дубоки, али ипак карактеристични отисци његових стопа.

Иван НЕГРИШОРАЦ

ЗА ПОТПУНИЈУ ИСТОРИЈУ ЕВРОПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Желим да захвалим Универзитету у Новом Саду за велику част која ми је указана додељивањем титуле почасног доктора наука.* Такође желим да захвалим епским певачима у Југославији и људима који су их слушали на томе што су са Милманом Перијем и са мном поделили огромну ризницу песама и прича током периода од скоро шездесет година, почев од 1933. до данас.

Сећам се са великим задовољством међународне конференције под називом „Усмено и писано/писмено у књижевности и култури" одржане 1987. на Новосадском универзитету и у Војвођанској академији. Наши домаћини, институције и појединци, били су савршени, а професор Светозар Петровић је организовао један интелектуално узбудљив програм излагања саопштења и дискусија. Његово председавање сесијама вођеним на неколико језика било је изузетно и лингвистички и дипломатски.

На југословенско тло сам први пут крочио у Дубровнику једног касног поподнева 27. септембра 1934. са југословенског брода „Краљ Александар" пристиглог из Венеције. Пери је био на терену, али ме је један од његових асистената, г. Вјекослав Монополи, сачекао са кишобраном јер је падала киша. Када се Пери после неколико дана вратио са терена, било је договорено да боравим код породице Јакобушић у улици Пут Меда Пуција 10, у послед-

---

* Крајем јуна 1990. Алберт Б. Лорд је на Новосадском универзитету промовисан у почасног доктора наука. Пошто он сам није био присутан том чину, своју реч захвалности накнадно је послао Универзитету. (Уредништво ЛМС-а).

њој кући на Срђу изнад Минчете. Тета Вице и њезин син Марин и кћерка Катица нису знали енглески и у почетку сам од њих доста тога научио.

Дубровник је био Перијева база из које је са асистентом Николом Вујновићем у „форду V8" ишао у различита подручја да бележи казивања епских певача. Први певач којег сам чуо у Југославији беше Перо Рагуж-Билић из Столца; он је уз гусле певао у Перијевој дневној соби преуређеној у радни кабинет у којем су песме биле „скидане" са фонографског записа и потом прекуцаване.

Моје прво путовање са Перијем и Николом почело је 7. октобра 1934. Отишли смо прво у Гацко, да посетимо старог Мићу Савића, код којег је Пери бележио у лето 1933, а потом за Невесиње, да се поздравимо са Милованом Вујачићем, који је записао неколико песама које је знао, а касније компоновао песму о Милману Перију.

Право сакупљање почело је то поподне у Калиновику, у кафани на главној улици у месту. Падала је киша (опет), заправо је пљуштала, и велика кафана је ускоро била пуна. Бележили смо песме Хасана Кајимовића, Аге Сабљице и Гаврила Лаловића, да би потом по блатњавом путу продужили за Сарајево, где смо, прескочивши вечеру, стигли касно у ноћ. Било је то прво од мноштва путовања по терену са Перијем 1934—35, и још више после рата, педесетих година, уз помоћ Милоша Велимировића и шездесетих са Дејвидом Бајнумом.

Перијев циљ беше да уочи што је прецизније могуће на који су начин епске песме састављане и преношене живом традицијом. Желео је да посматра, разговара са певачима и слуша их, јер они нису били пуки рецитатори фиксираних текстова, већ креативни традиционални песници. А њих је пронашао у Југославији.

За разлику од Вука Караџића, који се подухватио прикупљања што је могуће више различитих песама, женских и јуначких, Пери се трудио да открије како се песме уче и преносе, као и да проучава њихов стил. Штампане збирке би понекад претрпеле велике уредничке корекције, а речи и фразе певача били су мењани како би се прилагодили стилу писане књижевности. Једино на основу сопствене збирке експерименталног материјала могао је Пери бити сигуран да ће доћи до прецизних података за компаративна проучавања. Циљ му је био да, уз помоћ југословенских традиционалних певача, дође до бољег разумевања Хомерове *Илијаде* и *Одисеје*. Његова колекција записа, на фонографу и у бележници, садржавала је преко дванаест хиљада текстова, од којих су 2.500 били епске, а остатак женске песме. Његови експерименти укључивали су при-

купљање истих песама неколико пута од истог певача и од различитих певача. Бележио је исту песму уз помоћ фонографа и диктирањем, тако да је могао да упоређује разлике, како у садржају тако и у стилу. Прибележио би репертоар сваког певача, као и оних певача за које је само чуо. У неколико случајева био је у прилици да песму прибележи и од „учитеља" и од „ученика". Његова колекција изузетна је и јединствена лабораторија за проучавање настанка и преношења усмене традиционалне епике.

Пери је убијен несрећним случајем 5. децембра 1935, три месеца пошто смо се из Југославије вратили у Кембриџ. Тај трагичан догађај је изменио читав мој живот. Иако бих наставио да, у извесној мери, радим на југословенској епској поезији, јужнословенске студије нису биле предмет мог главног интересовања. Како се испоставило, почео сам 1938. да предајем српскохрватски језик на Харварду и, после стицања докторске титуле 1949, уводим курсеве из књижевности на српскохрватском језику.

Када сам се 1950. и 1951. вратио у Југославију ради теренског рада, нашао сам се у добрим рукама композитора Петра Коњовића из Музиколошког института САНУ и тек свршеног студента Милоша Велимировића, којег је одредио за мог асистента на терену, а он је сада професор музике на универзитету Вирџиније. Отишли смо у иста подручја у којима је радио и Пери, надајући се да ћемо наићи на неке од старих певача и прибележити исте песме, овога пута после низа година. Током шездесетих, уз помоћ Дејвида Е. Бајнума, тада дипломираног студента словенских језика и књижевности са Харварда, који је касније као доцент на Харварду предавао српскохрватски и фолклор и током неколико година био главни старатељ над архивом Милмана Перија, поново сам се вратио на иста подручја. Такође смо с доста успеха истраживали друге регионе, нарочито пештерску област на југу Србије, користећи Сјеницу као полазиште. Моје обавезе на Харварду укључивале су предавање јужнословенских језика и књижевности на њима писаних, као и упоредну епику.

У учењу о српској и хрватској књижевности и припремању за предавања помогли су ми, између осталих, Милан Богдановић, Видо Латковић и Никола Банашевић и други. Волео бих да могу све да их поменем. Помогли су ми да формирам семинарску библиотеку из те области. Без њиховог труда и пријатељства имао бих грдних мука у организовању курсева српске и хрватске књижевности на Харварду. Временом су Латковић и Банашевић били толико љубазни да подучавају студенте које смо им слали, као што су Томас Ц. Батлер, Дејвид Е. Бајнум, Џон Фајн и

други, а који су касније почели да предају на појединим факултетима. Много дугујемо овим југословенским предавачима и генерацији која их је наследила због тога што нам је великодушно поклонила своје време и поделила са нама своје велико знање.

За мене је изузетно значајно да сагледам нит културног континуитета, почев од превода византијских дела и оригиналних средњовековних животописа српских светаца Симеона и Саве на истоку до *Летописа попа Дукљанина* на јадранској обали. Открио сам да без извесног знања о тим споменицима и времену у којем су били написани није могуће ваљано разумети неке од песама из збирки насталих у деветнаестом веку, какве су оне Вука Караџића или Симе Милутиновића. Присећам се изузетног чланка Стојана Новаковића објављеног у четвртој књизи *Отаџбине,* за 1880. Он је довео у везу песму *Златна свирала,* коју је Милутиновић објавио 1837, са одломком у Доментијановом житију о Светом Сави, у којем се каже да „остали пак људи, напојени светим духом, смислише песме, па их тугујући певаху о одласку богомудрога младића". Чини се да је Вук чуо ту песму, али није могао да нађе њезину праву верзију. Милутиновићу ју је казивао Јаглика Мушкобана из Мораче. Новаковић је указао да је народ компоновао и певао песме попут ове у тринаестом и четрнаестом веку.

Богата књижевност Дубровника и Далмације почев од 16 века наовамо и њезине везе са Италијом и италијанским центрима учености била је противтежа источним делима средњовековне Србије. Држићеве комедије су ме одушевиле и задивиле као класицисту који је читао Плаутове *Близанце* или *Златни ћуп* на латинском, а Гундулићев *Осман,* прави ренесансни еп у стилу Таса, довео ме је до сазнања да српскохрватска књижевност јесте значајан део европске књижевне сцене тога доба. Заправо, као што наравно знате, у погледу Држићевих плаутовских комедија, Дубровник је био понешто испред остатка Европе.

Како се кроз векове приближавамо овом нашем, утицај просветитељства и романтизма постаје очигледан, а сваки од њих, као што је то био случај раније током средњега века и ренесансе и као што ће то бити случај касније, има сопствене карактеристичне манифестације међу Јужним Словенима; али тај утицај није значио ропско подражавање. Држићева *Новела од Станца* и *Дундо Мароје* могли су бити створени једино у Дубровнику, а *Осман* са својом сродношћу са Тасом је потпуно рагузинско словенски. Палмотићев *Павлимир* је чудесно далматински.

Илирски покрет био је пансловенски и блиско везан са средњом Европом. Његош је знао не само за Русију, већ и за средњу Европу и Италију; његова *Луча микрокозма* има везе са Дантеом и Милтоном; али *Горски вијенац* је сигурно укорењен на Ловћену и у црногорску историју. Могао бих овако и даље, али већ сам потрошио више времена но што би требало.

Ипак, морам нешто да проговорим о Бранку и о Вуку, као и о архимандриту Мушицком и Шишатовцу, јер подозревам да неки од религиозних елемената у песмама из Вукове збирке могу указати на утицај црквених легенди које су причали Мушицки, његови пријатељи и њихови претходници певачима приликом посете манастиру. Овде се мисли на Тешана Подруговића и Филипа Вишњића. Ја Бранка Радичевића такође повезујем са класичним образовањем — о томе сведоче *Пут* и *Пегаз* — наравно са Вуковим језичким реформама и улогом коју је Бранкова поезија имала у њиховом остваривању. Згодно је да завршим поминьањем Вука Караџића као изузетног сакупљача, историчара и реформатора језика и правописа.

*
* *

Чинило ми се, можда наивно, док сам држао курс из српскохрватске књижевности, да историја европске књижевности заиста није потпуна уколико не укључи књижевност обеју Америка, енглеске и шпанске, на своме западном крају, скандинавске књижевности на северу, књижевности источне и средње Европе и руску на истоку, а јужнословенску и грчку на свом југоисточном боку. За једног Американца такви захтеви језика су велики, али нису несавладиви; за Европљанина су много лакши. Можда би временом, како баријере између земаља у Европи буду постајале мање озбиљне као препреке разумевању, уочавање суштине заједничког књижевног наслеђа, упркос низу регионалних разлика, могло одиграти значајну улогу приближавању људи и њихових култура.

С енглеског
Бранислав КОВАЧЕВИЋ

Алберт Б. ЛОРД

ЦРНЕ КОПИЈЕ (4)

(Наставак из претходне свеске)

КУЧКИНИ СИНОВИ

Опет листам код нас незаслужено незапажени роман Георгија Владимова *Верни Руслан,* објављен у редовном колу издања Српске књижевне задруге.

Попут искежених сенки, пси (вучјаци, овчари) прате људске колону, пазе да нико не искорачи, нико не заостане, гризу и не пуштају, растржу на заповест, њухом издвајају „кривце", јуре за бегунцима и по стотину километара, ма био снег, тајга, го камен, мочварно тло . . . надзиру истовар и уједима опомињу мртвачки терет. Посао им није нимало лак, али они су неуморни. Чељусти су им моћне, ни пред каквом опасношћу неће устукнути, не знају за милост, али то су добра створења, воле човека, никада га неће изневерити; само што тај човек није логораш, „одрпанац", који је, у паметним пасјим очима, проказан као странац, непријатељ, жртвена супстанца, недостојан псећег рода, једном и заувек — тај човек је логорски господар, виши или нижи службеник у администрацији смрти. Стражарски пас из књиге *Верни Руслан* Георгија Владимова доиста је постао — како каже Андреј Синьавски — комунистички витез, без мане и страха. Он је „позитивни јунак", „идеални херој" логорског света. Уздигао се у легендарни цитат логорског текста.

Сам поступак, да се повест исприча с тачке гледишта једног пса, ако већ није непознат у књижевности (примери

код Толстоја, Кафке . . .), код Владимова поприма аутентичну мотивацију, учинак је стварног: пси су у логорима постали помоћници без којих господари готово не могу. Пробрани међу најдисциплинованијима, најинтелигентнијим и најкрволочнијим, донекле и сами робови, ти пси не знају за други свет осим логорског. Нећемо ли и ми, подељени једино на жртве и послушнике, постати једном такви, заувек у жици, не знајући за свет без жице, као да нас пита Владимовљев *Верни Руслан.*

Нисам запазио да се у неком од приступачних сведочанстава о Голом отоку говори о стражарским псима. Зашто? Ако их није било много, ипак их је било. Били су скупи и драгоцени у то време, па ће само једном од њих, професионалном дружбенику, бити по заслугама подигнут споменик. Но, из разговора са С. Р. сазнајем за пса који се на Отоку издвајао двосмисленим понашањем. На тешкој жези касног поподнева, од 42 степена, кад је камени предео постајао жар који исијава неизрециву топлину, изнурени логораши су се, после шеснаесточасовног каменоломског рада, спремали у Жицу. Око саме Жице је било камења, можете замислити, колико год се хоће, али су — по изуму Управе и активиста — логораши морали да са самог радилишта, више километара удаљеног од логорског круга барака, понесу свак по каменчину у наручју. С. Р. ми прича како се дешавало да и један од полицијских вучјака ухвати највећи камен који је могао да заглави у чељусти и такође се сврста у колону, на њен крај. И он је имао своје бреме. Играо је, тако, двоструку улогу: и стражар и логораш. На жалост, мој саговорник се више није сећао имена тог сизифовског створења.

Врлине као што су оданост, поверење, упорност, пријатељство — бивају извргнуте у инструменте зла, прометнуте чак у његове махните извршитеље. Са стражарском дресуром племенитим керовима се одузима племенитост, кучад бивају лишена анималне отмености, њихова животињска поверљивост се претаче у дисциплинарни залог. Бачени у логорски свет, могли бисмо рећи да се у њему такорећи ствара и одгаја — *нова пасмина* људских бића.

У већини случајева, у животу, о псима можемо рећи све најбоље. Готово су симбол добра. У логору је, пак, тај симбол добра у симптомској колевци, на јаслама зла. Ипак, то је животиња, невина, и може нас, безазлена, лишена људског духа, волети више него што ми себе волимо. С оне стране је добра и зла, али сад, одједном, и тај се чудесни, изванморални простор повинује кобним и прождирућим сенкама. И те се сенке кезе, после врхунске и немилосрдне дресуре, у псинама које почињу да читају мис-

ли, да слушају глас свога господара. Сенке их узимају под своје, аутоматизују њихове чељусти: обузети, постају горљиви у вери, стрпљиви у чекању, одани до безумља, и свака друга служба, осим логорске, мора за њих представљати непоправљиви, неискупљиви, исконски грех. Логорски свет је у њима претворен у инстинкт.

Инстинкт? Инстинкт мржње према жртвама, које се морају заклети или бар држати „у светлом боравишту добра и мира, где ће их хармонични поредак излечити од свих болести". Пасја служба у логору не потиче једноставно из „осећања дужности", него је „окрутна служба љубави", при којој је клета слобода замењена невиђеном верношћу. То је псећа молитва, неутољива жудња да се схвате човекове бесмртне замисли . . .

Не сматра пас да су жртве криве. Оне су тек овце, стадо на самрти. Да, те који су у бодљикавој, сутра већ компјутеризованој жици, не треба кривити; грешни су без греха. Он их мрзи, упркос свему, само када се противе ономе што је за њих најбоље, када се малаксало трзају у неразумном страху док им грло потурају под нож. Чак је и он тужан када види ропац овце, као да је и њему одузето нешто од разлога постојања. Потиштен је када овчица ишчезава из пасјег видокруга и кратког живота. Памти је можда још као предачку појаву у псећем рају, али ревност пре свега: служба је служба! И пас и жртва тада знају: ако је већ о мржњи реч, о свирепости, то није пасја, мада преточена у његов инстинкт, већ бесмртна човекова. Пас је само једна од њених добродошлих фигура, смртни елемент у њеном аутопортрету режања.

БЕСЕДА У ДИМУ

Драгослав Михаиловић ће ми књигу Голи оток *подарити „са захвалношћу", а ја ћу прихватити да у београдском Дому омладине суделујем у њеној промоцији. Веран транскрипт мога излагања, баш како је гласило, би следећи:*

Пошто је саслушао снимак свога казивања у разговору с Драгославом Михаиловићем, бивши голооточки логораш, и то у два наврата, Јован Димитријевић шири руке: „Па ми нисмо рекли ништа!" Могу ли се уопште логорске муке исказати? Као да за њих не постоје речи. Шта год рекли, учиниће нам се, с правом, да је језик преслаб да би изразио доживљени ужас и његову несмисленост. Но, говорити се мора. Осим речи, немамо другог начина да

обзнанимо макар делић истине. И то морамо учинити у најмању руку због оних који више ништа не могу рећи . . .

Пре отприлике пет година управо у овој кући, поводом тада објављене свеске часописа *Дело*, вођен је разговор о логорима, радним, концентрационим, истребљивачким и сличним. Запамтио сам да се поткрај разговора за реч јавио Војислав Шешељ, који само што беше изишао из босанског затвора, где су га на свакојаке начине мучили и ломили. Рече тада он да се ни стаљинистички ни нацистички логори не могу мерити са страхотама логора на Голом отоку. И сам Драгослав Михаиловић је својевремено, кад се још није усуђивао да јавно говори о голооточкој голготи, изјавио малтене у перо једном другом писцу: „Мој буразеру, оно што описује Солжењицин у *Једном дану Ивана Денисовича* прави је рај према ономе што се дешавало на Голом отоку . . .” Па и у овој књизи о којој вечерас разговарамо, бар један од тројице Михаиловићевих сабеседника вели отприлике да су и у совјетским логорима људи мучени, али „можда не тако рафинирано као овде”. „Не можда овако као ми”, каже и сам Михаиловић . . .

По мени, међутим, постоји злодјејна граница преко које су производња страве, мучење људи, разградња човечанског, злочин, достигли меру за коју више ниједно нашој свести и духу мерило није ни поуздано нити умесно, и зла се та, у споменутим логорским системима, више не могу упоређивати а да душу не изложимо пакленој осуди, да се не огрешимо према логорским жртвама и мученицима. А нацистички, стаљинистички, титоистички логорски системи свакако су с оне стране речене границе. И не само они. Логорски системи који су искрсавали по свету, током овога столећа, које је календарски на измаку, па наоко ишчезавали, у старту су сви показали да злодјејну границу остављају далеко за собом. Само помисао већ да ваља некога изоловати и подвргнути преваспитавајућем, а да и не говоримо о ликвидаторском и истребљујућем третману, пробија ту границу. У својим технологијама, бирократским и мучитељским апаратима, по својој мрачној имагинацији, познати логорски системи се у много чему подударају, али не треба претераним упоређивањима и поистовећивањима поништавати њихове посебности, укидати тако њихове специфичности. Упркос њиховом дубоком унутрашњем дослуху, сваки је страшна збирка неизбројних прича за себе. Ниједном не мањка његове оригиналности. И тако их морамо најпре посматрати. Није дело Драгољуба Драгана Јовановића, *Музеј живих људи*, „југословенски *Архипелаг Гулаг*”, нити је то ова Михаиловићева

књига. Није то ни посмртна књига *Удри банду* Мирослава Поповића, нити низ сведочења донедавно објављиваних у листу *Борба*, итд. Све су то тешки, мучни и неопходни покушаји дочаравања, запамтимо, југословенског социјалистичког Голог отока! Да ли „непоновљивог", како у један мах неопрезно каже Михаиловић? И, уза све то, да се, коначно, ипак не заваравамо: логорски свет, једном устоличен, не само да није нестао, него и даље, још крепкије, подмукло опстојава. Није рекао своју последњу реч. Његов „закон" неће, изгледа, никада више међу људима и режимима, међу верама и идеологијама, изгубити своје „правне" наследнике. Он више или мање јавно, не само да не бива рушен — већ претећи проширује сопствену репродукцију, претварајући се у планетарни феномен. Укратко, бојим се да „Голи оток" није „непоновљив". Са инстинктом жртве, и Михаиловић ће многе од својих извора спомињати само иницијалима . . .

Када вам неко говори о оваквим књигама, морате знати ко вам говори, те само неколико личних елемената.

Деценије су већ како се бавим историјом претежно послератне репресије код нас. Моја истраживања су следила једну личну методологију. Називам је књижевном, јер циља да изложи проблематику писања, остављања трагова, сведочења . . . Нити сам био робијаш на Голом отоку, нити сам, још мање, био истражитељ, полицајац. Имајући у виду да сам пре двадесет година, између осталог, као уредник београдског листа *Студент*, био суђен и осуђен по оптужници коју је лично подигао тадашњи српски министар унутрашњих послова, могао бих рећи: напротив. Био сам осуђен због текста којега сам, иронично га назвавши памфлет, насловио памфлетом против полиције. Захваљујући судији, осуда је била блажа него што је то сама полиција тражила. Потом сам био, следећи пут, осуђен, како се показало, и по директном налогу Јосипа Броза из Рудог, где је држао говор. Тито је био повређен извесним текстом, у којем је раскринкаван као харизматски обмањивач, објављеним у ванредном броју *Студента* посвећеном културном подземљу као протестној алтернативи репресивним институцијама поретка. Много година касније, сматрао сам својом обавезом савести да, први, у часопису *Дело*, објелоданим део из Солжењициновог *Архипелага Гулаг*, у часу када је он још у Југославији био проскрибован, и такав кријумчарен преко државне границе у земљу; убрзо ћу, као уредник у издавачкој кући „Рад", потписати издање интегралне верзије тога дела које је, више него иједна друга књига у свету, разоткривањем повести, личних и народних трагедија у мрежи државне управе совјетских

„радних" логора, потресло реалсоцијалистичку фантазију. Спомињем тај случај из свога уредничког животописа не само зато што је Југославија прва и једина, до овог тренутка, земља из бивших и садашњих источноевропских земаља која уопште има у званичном издању превод интегралног Солжењицинновог рада о коме је реч, него што ми се чини да је од тога часа, као да се нешто проломило у нашем кукавичлуку, у стрепњи издавача, започело готово систематско обелодањивање преко потребних, непосредних, истинских и аутентичних сведочанстава и откривалачких истраживања о нашем послератном злочиначком логорском систему. Последњи закључци, наравно, још нису извучени. Штавише, готово да смо спали на зачеље источноевропских земаља када говоримо о демократским реформама, и бојимо се поука које књиге попут ове Михаиловићеве недвосмислено сугеришу.

Познато је да стаљинистичка логорска технологија претежно почива на изгладњивању и изнурујућем раду. Нацистичка, пак, сводила се на масовну ликвидацију и истребљење. Таква је спровођена и у Јасеновцу. По чему бисмо издвојили титоистичку? Оперишући на маломе простору, згушњавајући логорску супстанцу, у њој је истакнуто место заузимало бескрајно мучење, физички и психички терор. Реч је само о преовлађујућем моменту, одређеном стварним или наводним циљем оснивања логора, јер ћемо, иначе, у свим логорским системима без потешкоћа открити комбиновано присуство најразличитијих мучитељских и ликвидаторских техника. Театри суровости се претачу један у други.

Наводни циљ послератног логорског система код нас је био преваспитавање. При томе је ђаволски смишљено да се о томе брину наводно сами логораши. Да се ствари изводе „самоуправно". Знатним делом је то било пуко позориште најстравичније врсте у полицијском аранжману. Но, идеја „самоуправљања" је остајала, играјући на чињеницу да граница између добра и зла не пролази између раса, класа, народа, групација људи, него кроз свачију душу пролази. Могли бисмо се, не без основа, питати није ли Голи оток био прави „самоуправни лабораторијум", на чијем искуству ће, управо тих година, израсти и југословенска прослављена концепција тзв. друштвеног самоуправљања?!

Поткрај, упозорио бих само на један од психолошких елемената којега је Михаиловић пропустио да истакне у својој фусноти а тиче се држања логораша под мукама. Великим делом је постојаност или крхкост појединаца везивао за менталитет. Међутим, ваља ту увести и оно што

ћу назвати *енергијом вере*. Вера је давала постојаност, била подршка. Комунисти још нису стигли, после рата, да се опасуље. Они лажни су подлегали. Комунисти до краја, апсолутно заслепљени (нека ми реч буде опрошћена, али у овом трену не досећам се боље и тачније), више су могли да издрже. Занос и обредност вере нису снаге за потцењивање. Нада коју вера нуди опире се безнађу које верника окружује. Без обзира што и вера и нада с њом могу бити илузије, али због тога не мање од помоћи у преживљавању и издржљивости. Понекад унутрашња лаж обезбеђује биће од рушења око кога се упела свирепа спољашња истина јаче него бисмо очекивали. То превиђа Михаиловић, између осталог, у својим „фуснотама" иако му сабеседник, доктор Никола Николић, у један мах на то указује . . .

Михаиловићева књига нам доноси део драгоцене грађе, која можда и није у сваком погледу проверена, али је подстицајна да се с трагањима и реконструкцијама настави. Документи у прилогу књиге углавном су познати оним малобројнима који дуго већ копају по траговима. Допринос Михаиловићев је, првенствено, у три опсежна разговора с тројицом голооточана, као и у опширним коментарима сложеним у фусноте с допунским објашњењима. У књизи је очигледна својеврсна Михаиловићева пристрасна дистанца. Покушај да допре до објективних података, али увек са страшћу жртве која хоће да каже оно што је немогућно исказати. Изрећи логорски ужас. У том погледу, по начину стварања књиге, поступак је близак Солжењициновом, у *Архипелагу Гулаг*, као што бисмо могли рећи да је *Музеј живих људи* Драгољуба Јовановића, по својој претежно приповедној реконструкцији, близак причама Варлама Шаламова о Колими. Облици писања диктирани су овде како нужношћу да изнесени подаци о страви, њеним устројитељима и оруђима, као и, с друге стране, њеном невином плену којим се та незасита логорска ала хранила, буду што веродостојнији, тако и нужношћу да мучени и пострадали нађу достојан заговор међу живима. У сваком случају, реч је о подухватима који се силно носе са заборавом усред свега што настоји и свих који се упињу да наше памћење буде затрто. Та битка још није добијена, можда и неће бити, али на нама је да све учинимо да у њој не будемо поражени.

Михаиловић је, у нарочитим околностима, приликом отпуштања са Отока, потписао доушничку обавезу према Удби, али му апсолутно верујем да је није испуњавао. Аутор ове књиге посредно је, својом отвореном изјавом и покушајем самоанализе, сваког позвао да каже ако није тако. Судећи већ по његовим првим објављеним причама,

није много времена протекло откако је био ослобођен из губилишног, утамањујућег и мучилишног логора а он је већ израстао у писца свесног своје књижевничке улоге и одговорности, и своју списатељску обавезу часно испуњава до данас, када је она безмало крунисана овом књигом.

На крају: како се код нас власт, тужилаштво, суд и полиција односи према књигама, према текстовима? Свако писање које их погађа својом истином, у најбољем случају напросто забрањују, сецкају, варе у неисписану хартију или спаљују, а аутора хапсе или некако другачије прогањају (отпуштање с посла је при томе најблажа мера). А да ли им је икада пало на памет да о томе што омаловажавајући читају размисле озбиљније, као о делу, не „непријатељском", него од којега би тек требало започети трагање за истином? Никада. Да ли им је пало на памет да почев од оваквих књига отворе истрагу, подигну оптужнице против злочинаца? Није и неће. У најмању руку, све док и последњи злочинац буде жив, док и последњи траг идеологија у чије званично име су злочини вршени постоји и делатан је, верујем да нико неће бити оптужен као кривац за Голи оток и заслужено, у најмању руку, јавно обешчашћен. Осим повлашћенима, приступ архивима и досијеима је забрањен. А када једном можда и буде допуштен, бојим се да многих докумената више неће ни бити, а они који ће се наћи — лако могу бити фалсификовани. Још ће испасти не само да нико ништа није знао, него да су наредбе биле изричите: на пример, све ухапшене, праведно судити, а иномишљенике и „кривомишљенике" изоловати у посебно сграђене мермерне хотеле А или суперинтернационалне категорије . . . Не пожелео вам нико да вас заточе, а неке и поново, у такав камени хотел где се, у освит, док дува сењска бура, пије „црно млеко зоре", за дана вас растржу глад, жеђ, болести на смрт, а с вечери и ноћи растачу неописиве телесне муке и кошмари који само изгледају као страшни привид, но су заправо најобичније, неподношљиво голоточко свакодневље . . .

ИЗ АУТОБИОГРАФИЈЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

20. децембар 1990.

Опет сам *пао* у несаницу. Обузели су ме, по ко зна који пут током мога скоро двадесетлетног, интензивног, али ипак повременог урањања у логорско бездање, у његове суморне слике, кошмарни трагови из концентрационог универзума.

Уранъање је морало бити повремено. Непрекинуто, јесте неиздржљиво. Почео бих да се гушим, клецао под потиштеношћу. Дуго бих се опорављао, да бих, као хипнотисан, поново зарањао, пропадао, па опет грчевито подизао отежалу главу, унезверену, хватајући дах... Постао сам биће плиме и осеке. Кад би осека, једва сам чекао на пораст воде, али кад би плима наишла, потопљен, у хропцу сам се отимао и зверао за осеком...

Пишем, поверавам вам се: узмите и ви бар део мога слабашног искуства на себе, ублажите терет његове смртоносности. Просјачим од вашег читања олакшање као што су од мене из таме сијајући списи, чије ме чудно рођење свакад плави неверицом, изискивали милостињу мога памћења и покушаја да схватим, да мислим.

*
* *

Суочавам се с тешкоћама писања о ужасима логорског света. Тај свет, ликвидно предузеће за истребљење...

Застајем пред сваком речи. Хоће ли она моћи, питам. Моћи да каже ужас! Застајем и после сваке речи, сваке реченице. Не знам куда бих даље. И да ли је неки корак уопште учињен. Све време ми се чини да стојим у месту. Скаменьен, док ме неми крици изједају. Дешава се у мени нешто неописиво, као да сам на најтежем, најнеизводљивијем логорском послу. Хоће а немоћно је, или одбија, да се пробије до језика. Можда не зна за језик. Можда за то и нема језика. Догађа се први пут, и речи тек треба да буду измишљене. Коме их онда рећи? Јер се не дају схватити, нити опозвати. Када се будемо научили њиховом разумевању, неће нас бити. Измишљамо их, знајући ипак да ће и оне бити обузете несувислошћу ужаса пре него што буду схваћене. У њиховој је суштини да не буду схваћене, да су створене једино да би ужас у нама изгледало да одговара ужасу који нас споља раздире.

Хтео бих да бар набројим тешкоће писања. Али, и оне су ближе ономе што их изазива него ономе што онемогућавају, чему се испречују.

Неупоредивост. Ничему досад налик. Непрозирност. Црње од најцрњег. И како онда то изнети? Како саопштити? Све изгледа да је у тој муци без ослонца.

Мука коју писање мора издржати. Кад се осврнемо, ипак ћемо бити пренераженi његовом јаловошћу. Сувишност која напросто моли да буде уклоњена. Док пишем, већ се одричем писања.

Замислите: још часак и — убијени смо. Спаљују. Обурвавају у бездање. Делић смо задаха. Ништа више. Људска душа смрди.

*
* *

Више него икада раније знам да нешто од овога развејаног пепела прикупљам једино за себе, једино ради себе. Не мислим да ли ће неки од ових записа икоме доћи у руке. Сам се борим против заборава. Мучен несаницом, мењајући расположење у огромним раскорацима, не знам куда ће ме одвести моја истраживања која ми често наликују истраживањима која предузима непозната животиња пре него што ће, она и цела њена врста, заувек нестати с лица земље.

До последњег тренутка нећу такође знати хоћу ли се усудити да ове записе, бар неколико између њих, које држим, ево, већ годинама, убеђујући себе да их нема, хоћу ли се полакомити да их објавим. Тачно, полакомити! И ради лакомости своје, признати да се и ја осећам кривим што спадам у страшни сој оних који морају саучествовати са сваком жртвом, хипнотисани ужасом.

Понеке записе састављам као да халуцинирам.

Кажи себи, пишче, зашто не ћутиш? Хоћеш рећи да својим писањем ишта можеш саопштити? Саопштити несаопштиво? Без помисли да је тако, не бих помишљао да је писати неопходно.

Боравећи у неком од одјека логорске збиље, чије понављање не престаје, та збиља ми измиче у свом најужаренијем огњишту. Али, не преодева ли се збиља у писању, чак и када је оно изазвано њоме?

Да сам ближи огњишту, сигуран сам да много шта од написаног не би опстало. Осећам да је писати о пакленим огњиштима, које господарска раса узима за небо, опсцени чин. Више не знам шта је већи грех, писати или не.

Оно од написаног што сам поцепао, замењивао сам све новијим и новијим списима. И у сваком сам носио бреме уништеног. Нисам могао прекинути себе у трагањима за пепелом. Кад неко ко буде узео ове ретке да чита схвати стид који ме прогања због сопствене опсцености, мој пораз ће бити коначан. Срљам у њега. Без њега не бих себи опростио. А кад неко ове ретке прочита, хоћу ли преболети пораз, бити избављен, моћи спонтано да говорим, не бринући о немоћи језика сучељеног с немоћи жртве?

* * *

Не смем написати ништа лажно, не смем *правити*. Логорско човечанство нас заклиње да не фантазирамо о њему, јер све што бисмо му додали, занети лажима језика, значило би одузети му од онога што се о њему не може рећи. Значило би ранити сваки отпор за који никада нећемо знати, повредити рану кроз коју је смрт говорила жртвама. Фантазирати: утврђивати и нагомилавати заборав, једино од чега су, у последњем часу, жртве још стрепеле.

Када одмакнемо плочу заборава, из гробница пепела ћемо сазнати да и од смрти постоји страшнија — смрт.

За сваку метафору проклињем себе. Чини ми се да ублажава бол, да опрашта. Због тога проклињем себе после сваке метафоре. Без ње, међутим, језик нема никакву шансу. Уклањајући заборав, поново нам га товари.

* * *

Али, о ужасу се мора говорити. Упркос забранама, упркос немогућностима. Зар и језик да буде његов плен, средство смрти, зар да га грцајући не придобијемо да би живи говорили за мртве? Уживајући у њему горчину, истргнути се у њему од ужаснутости. Издићи се, овладати неместом куда нас хладни крвници не могу више пратити, прилагодити се празнини. Оживети као што се то дешава с децом, када после силних напора, готово игром, проговоре.

INFERNO

Од три дела Дантеове божанске *Комедије*, читаоца највећма опчињава *Пакао*. Туда су, више него кроз иједно дело, у литературу ушле поетском маштом и песничким језиком обогаћене античке и хришћанске слике пакла. Покаткад би оне, током историје, мрачно просинуле и у стварности. У Дантеовим стиховима о пакленим мукама грешникâ, казне су наликовале гресима. Верујемо ли више Осипу Мандељштаму него осталим тумачима који су истицали скулптуралност, просторност Дантеовог описа пакла, онда је „неправилно замишљати" — каже споменути руски песник — „*inferno* као нешто просторно, као неко сједињење огромних циркуса, пустиња с пламеним песком, смрдљивих мочвара, вавилонских градова и црвено усијаних џамија". Пакао — како читамо у Мандељштамовом *Разговору о Дан-*

теу (1933) — ништа у себи не садржи и нема волумена, као епидемија је, ширење пошасти или куге, попут је заразе која се шири а није просторна. „Антипејзажни карактер inferna као да представља услов његове очигледности." Очигледан је, јер није видљив. Неопипљив је, али је ту. Непознато нам је да ли је Мандељштам, када је, пет година потом, лично био у несвојевољној прилици да провери Дантеову визију и свој увид у савременој му збиљи, променио мишљење. Вероватно, није. Незнано је да ли је још писао о Дантеу, али га се свакако сећао. После текста о *Паклу* прешао је од текста у пакао . . .

Но, барем по нечему се потомство *Пакла* изродило: постало је *стварно*. Можда су узори религијских и уметничких описа пакла одувек били овде, на земљи, а не просте творевине узбуђене имагинације. Нестајући из плашљиве маште људи, пакао се вратио у збиљу. Упоређен са збиљом нашег столећа, Дантеов опис болује бар од једне нетачности (руски песник ју је морао знати). У стварном паклу логора смрти, гресима не само што не одговарају казне, него су први измишљени, а друге стварне.*

У нацистичком систему је, тако, сваки Јеврејин (и сваки други из осталих „нераса", иномишљеничких и иноверничких групација у редоследу жртава) „крив" већ тиме што постоји. У стаљинистичком, у којем је, шта год говорили неизлечиви следбеници, оптужба за „злочин" такође била неоснована, свако је могао да буде „Јеврејин", наиме опет „крив" већ тиме што постоји. Прогањање и истребљење је било засновано на произвољностима и апсурду. Питање је само којим се то „поривима" — за разлику од нацистичког, који се злом утољавао краћим путем, без сувишног ислеђивања и суђења — препуштао стаљинистички систем када је изискивао, бар у почетку, да се за сваку жртву и свакој жртви докаже и покаже њена „субјективна" или „објективна" кривица. Чему у извесном броју случајева наводно јавни процеси? Затим формална истражна и судска покрића, око којих се заправо бринула полиција? Доцније је то, ионако лажно, занемаривано и очитовало се тек као „украсни" део игре Зла. Све се уклапало у готово спонтану стратегију кривотворења, почев од фанатизма, идеолошке заслепљености, непоколебљивог догматизма, демографских, политичких и привредних циљева . . . Све је водило префигурирању система у Зло. Очување власти је тек делимично образложење, и могло би да важи само за неколицину најопаснијих и најближих. Разуме се,

---

* Рећи *стравне* уместо *стварне* не би била нехотична пермутација.

уз сумњиву претпоставку да здрав разум суди. Како год било, најверодостојнији је одговор у патологији система: Зло је постало *начело* по којем је систем саздан, а затим, заменама, и његова *грађа*.

А казне за измишљене кривице? Ако већ одавно, судећи по документованим прегледима и исцрпној литератури, ничега новога нема у подручју ненасилних техника постизања задовољства, као да су све пронађене и испробане, технике мучења су не само бројније, него се из ноћи у ноћ откривају и усавршавају све маштовитије, нове и нове, а и старе и познате се зналачки побољшавају. Осим оних којима се најдиректније прети животу, осим оних физичких и психичких којима се наносе неизлечиве ране, несавладиви страхови и неподношљиве, сурове боли, и оних после којих човеку остаје једино да умре, у томе паклу су смишљене, и међу првима су на којима се заснива логорски свет, такве помоћу којих се оно што је донедавно служило животу претвара у нешто што у потпуности служи смрти. Рад и исхрана. Рад као једно од наводних средстава преодгајања и храна као „великодушни" гест логорских господара и опслужитеља пакленог строја према „грешницима", „непослушницима", „заблуделим кривцима" и „свесним непријатељима".

На главној капији женског логора Ељген*, на Колими, писало је: „Прегорни рад уврстиће вас у велику породицу трудбеника!" „Рад ослобађа!", гласило је гесло на капијама нацистичких логора. Но, рад у логорима је или прелазио све границе људских снага или је, понекад истовремено, поништавао себе својом залудношћу. Тај се „ослобађајући" рад, уврштавајући логораше у „велику породицу трудбеника", не може поредити не само с такозваним експлоататорским, него ни с класичним ропским радом. Ако је смисао рада стварање вредности и репродуковање живота, онда је логорски рад био и остао нешто сасвим супротно: њиме су вредности поништаване, а живот се „обнављао" као умирање уживо. Смисао логорског рада је самопоништавање рада и уништавање помоћу рада. Рад је сам себе саботирао, а жртва те саботаже није био логорски систем већ сам логораш. Рад и смрт су постали еквиваленти. Уместо начина човековог опстанка, рад је ту облик човековог умирања. „Принудни рад! Какав благослов!"** Ослобађа нас живота и, благословен, пролетаризује костуре у логорским комбинатима, пепелиштима и залеђеним гробницама.

---

* Та реч, на јакутском, значи „смрт".

** Тај се стих из једне од песама Бориса Пастернака непрестано понавља у логорским мемоарима Јевгеније Гинзбург.

Исхрана је, пак, вечно потхрањивање. У сталној и апсолутној оскудици хлеба, разарајућој потхрањености, логорашев егоизам — кад је реч о храни — обузима цело његово биће. Док опседнутост потребом за хлебом само расте, никакво њено утољавање у логорском свету, више не помаже животу. Готово мртвих очију, у којима се тек назире дивље, последње светлуцање, уочи смрти, логораш се баца на комадић плеснивог, ко оточки камен тврдог хлеба, „чак и ако је свестан да ће умрети за неколико тренутака" — како пише Робер Антелм у *Људској врсти* — да му ни у чему хлеб више не може помоћи, баца се с болесним светлуцањем у очима које не обасјава више ништа што је живо, али којим логораш види хлеб као такав, види га мимо свих уништених људских вредности, вредности живота, види га као непроцењиви дар кога више не добија, међутим, од живота него од саме смрти. То је „егоизам без егоа", коментарише Морис Бланшо. Последњи поглед, последња искра и последње парче хлеба; ништа од тога више не припада животу.

У том погледу, океану угаслости с јединоm хриди на којој догорева свећа, хлеб којег даје живот замењен је, прометнут већ, у залогају, у хлеб којим нас дарива смрт. Категорија смрти постаје категорија јестивног. „Потреба за хлебом постаје апсолутна празнина у којој можемо убудуће само да се сви изгубимо" — завршава Бланшо свој коментар.

Штрајк глађу је, иначе, у логорском свету најстроже забрањен. Гладовати морате, штрајковати не смете. Једење је велика ствар, каже јеврејска изрека. Без њега, у логору, смрт не би имала чиме да нас привуче.

Злочини над жртвама су нешто свакодневно, а ништа није страшније од тога. Ништа није страшније од тога, пише Јевгенија Гинзбург, када злочин сваког дана улази у живот и у њему се одржава бесконачно, десетинама година. Сваког дана улази и траје дуже од дана. И још се бескрајно продужава: кад паклена казна у стаљинистичким логорима већ истиче, нађу се потказивачи, запосле ревидирци, удесе сведоци, сви из логорашке масе, и донесе пресуда на нови логорски рок. Логорско време је састављено од тих вечних продужетака, враћања или задржавања до „следеће наредбе". Премда то није пакао моралних грешника, и утолико је страшнији, у њему су ипак невини, због ломности ужаснутог људског бића, покадикад били наведени да на себе приме и шире неопростиве мучитељске грехе својих крвника. Апсурдност злочина понављала се из тренутка у тренутак. И више него ишта друго, то неограничавано трајање и та заразност смрти, њено *понављање*, ка-

да трагичним и систематским умножавањем, гомилањем њене обичности, смрт бива необична и истовремено би да, понављањем, престане да буде таква, јесте најтачније одређење пакла . . .

ШТАГАЉ

Упркос све учесталијим шумовима бомбардовања, повског оглашавања и очигледне ужурбаности логорског командног особља, док се припрема за одлазак, већина још живих логораша стрепи, само се мањи број, одскора заточеним, нада најбољем.

Химлер је, 14. априла 1945. године, наредио да се сви концентрациони логори евакуишу, с напоменом да ниједан заточеник не сме жив пасти у руке непријатељу. Треба утрти све трагове злочиначког предузећа . . .

У једном амбару код Гарделегена, уочи ослобођења, есесовци су спалили хиљаду још живих затвореника . . . Ватру, логорски господари, нису рачунали у непријатељски елемент. Тога пута нису се бринули о пепелу.

Житница је горела дуже од људи. И житница је сагорела. Полумртви логораши, у несвести, ћутали су, а сада, у нашем кошмару, говоре пламеним језицима о најобичнијим стварима којих нема више. Ништа више не може бити обично, чак ни разумљива појава да је и тај штагаљ морао изгорети.

Само једна ствар, на којој опет не би требало устрајавати: имати житницу за гробницу . . . Колико *истих* речи да бисмо рекли да је хиљаду још живих људских тела спаљено, и све оно што од хиљаду живота иде напросто с тим телима.

Нека је и само једна реч. Хиљаду је бесконачан број. Све су речи пред њим исте, и не могу га казати.

ПРЕД ЗАКОНОМ

У извесном уводном од законских списа, о коме нас је чак двапут с клонућим кабалистичким* подсмехом известио Франц Кафка, износи се како је човек са села дошао

---

* Аутор радова о главним токовима јеврејске мистике, о кабали, њеној симболици и изворима, Гершом Шолем, у својим успоменама на пријатеља Валтера Бењамина, с којим је делио откриће Кафке, пише да је својим студентима у Јерусалиму уобичајавао да препоручује читање Кафкиних дела, нарочито *Процеса* (у коме је и предање „Пред законом"), ако хоће да разумеју домаћај кабале. Али, и да читају кабалистичке текстове, желе ли да понешто

вратару који стоји пред законом и замолио га да га уведе у закон. Вратар му рече да га сада не може пустити, с тим да ће касније можда бити могућно да уђе унутра, одакле неугасиво блиста закон. И човек чека допуштење иако су вратнице закона увек отворене, будући да закон мора бити свакад и свима приступачан. Али, сам вратарев страшни изглед одвраћа човека да прекорачи праг. Човек чека и чека, непрекидно молећи и запиткујући вратара. Пролазе године. Човеку се смркло, умире, и у тај мах се сети последњег, дотад вратару непостављеног питања. Сви теже закону, па како онда за све минуле године нико није тражио улаз осим човека који, ево, сада умире а да за живота ипак није уведен у закон? Пошто је увидео да је човеку дошао крај, вратар му, дерући се, каже: „Овде нико други није могао добити приступ, јер је овај улаз био одређен само за тебе. А сада идем да га затворим."

Да је још мало поживео, Кафка би трећи пут свакако променио одговор вратарев који би истински морао гласити: „Буди срећан што си чекао а да за живота ниси ушао, јер од ове капије па унутра *закон престаје да важи.*" Вратар би то изговорио човеку на самрти што је могућно подругљивије. „Нико други није долазио; сви су, и не тражећи, ушли или ће ући." То је капија логорског света. Сређник је стигао да умре пред законом, заправо поштећен наслућеног блеска свеистребљујућег пространства и времена у којима закон престаје да важи.

Овако: „Негодовао сам што сам безразложно ухапшен, бунио се против грубог опхођења, вике и погрда; позивао сам се на права, која и ја, као и остали грађани, уживам по совјетском уставу. — Устав престаје да важи испред нашег улаза" — кроза громки смех одговарали су иследници НКВД-а песнику Николају Заболоцком, како читамо у његовој *Повести о мом заточеништву*.

Капије логорског света увек су украшене најполетнијим геслима. Унутра све сија од безакоња, али свака ће жртва ту наћи свој Закон.

схвате у Кафкином тексту. Иако сам овај одељак *пепела* већ био написао пре него што сам прочитао споменута Шолемова сећања, сада ми се чини да сам послушао његов савет, мада не баш најправоверније (будући да се ни Кафкино дело не своди напросто на кабалу), а да још нисам био ни чуо за њега. Кафкина ми кабала, међутим, открива нешто што ни Шолем, ни сам Кафка, нису слутили, нити су морали предосећати. Текст зна, без сумње, више од свога читаоца, али може знати, као и увек, више и од свога писца.

Кафкин дивертисман о закону, као нека врста музичке теме која се непрестано понавља, садржи и друге могућности. Готово да је начињен — по сугестији математичара и психоаналитичара Данијела Сибонија* — за испитивање разноликости шанси и односа онога који чека пред законом и чувара закона.

Да ли ући у Закон значи постати плен безакоња? Кафка не каже нигде шта би се десило ако би се човек коначно пробио у тај замак Закона. Процес се спроводи и пресуда извршава у име недокучивог Закона, при чему је недокучивост таква као да Закона нема, као да постоје једино његове неумитне последице. У Кафкиној верзији, процес се спроводи и пресуда извршава *пред* Законом.

Кад би ући у Закон значило постати његов део, тиме један од господара, разумљив је налог чувара закона да онога који чека до краја живота не пусти унутра. Тај налог је из страха људи од моћи којег они морају осећати за своје господарско место. Онај који чека је претња, и као такав мора чекати док не умре; тада чувар Закона затвара капију. Она је била тек утварна шанса да провиримо у Закон, привид да нам је Закон наводно приступачан. Но, страх се за место моћи, утеловљен у чувару Закона, преокреће у ужас када онај који чека, претећи (?), одједном одбија да то место запоседне. Одатле започиње Сибонијева замисао комбинаторног тумачења. Господарима замка Закона незамисливо је да неко ко се начекао, на концу окреће леђа прилици да узме оно на шта је, по господарима, упорно и претећи чекао.

Човек који чека не верује више у „касније": пакује своје ствари (нема их много: кад је долазио није појма имао да је предвиђено да чека целог живота) предноћ да би кренуо у први освит следећег дана. Схвативши да ће човек доиста отићи, чувар Закона више не може да буде равнодушан. Па он је ту, на капији Закона, једино због тог човека. И чувар, као и човек, верује у Закон, у његову унутрашњост и његову спољашњост. Чувар је на граници. Стоји на прагу: ни унутра ни изван. Да би задржао човека који је разлог његовог опстанка и налога, није му допуштено да обећа више од онога да се „сада" не може ући. Најједном је његов свет пред рушењем. Ако изгуби то чуварско место, где ће се запослити? Незапосленост хара. Као што је улаз намењен једино за човека који чека пред њим, он је такође намењен и једино за чувара који га пази. Другог улаза нема за човека, али га нема ни за чувара.

---

* Вид. Daniel Sibony: *Le groupe inconscient: le lien et la peur*, Chr. Bourgois, Paris, 1980.

Оде ли човек који чека, улаз губи смисао. Оде ли човек, чуварска фирма би, дакле, отпустила и чувара. Шта ће јој вишак радне снаге?

Чувару Закона не може, укратко, пријати игра коју ненадано, спремајући свој пртљаг, започиње човек који је деценијама чекао. Чувар је сувише озбиљан. Коначно, ни његов Закон нема баш разумевања за хумор. И онда чувар престаје да буде равнодушан, почиње да вређа човека, да га псује, окомљује се на њега. Можда почиње и да га туче. Реците и сами, шта да чини чувар Закона? Одустане ли човек од свога наума да окрене леђа капији Закона и обећаној прилици „касније", чувар ће помислити да је он човека одвратио својим псовкама и да је Закон непобедив, Закон који чувару даје снагу. Чувар ће се тада осетити силним. Он је прави чувар Закона, нема бољег од њега. Можда ће га Закон, који бљешти иза њега, наградити промакнућем у главног чувара, и преместити да ради на главној капији Закона. Иако постоји текст Закона, текст може бити непредвидљив . . .

Човек ипак не одустаје. Удаљава се већ из видокруга чувара Закона, који из јарости пада у стање отупелости. Могао би, наравно, поћи за човеком и, као што је човек чекање заменио за лутање, исто и он учинити са својим чуварским налогом. Но, чувар је одан Закону, чији текст је за њега неприкосновена светиња. Чувар остаје на свом радном месту, а човек је отишао.

Куња стари чувар, самцит, пред капијом Закона. Није пошао за човеком, али можда ће се одлучити да се повуче, и он уђе, кад већ човеку који је чекао то није дозволио, у сјајно окриље Закона. Омакне ли се таква одлука чувару, шта би Кафка рекао? Уместо човека који је чекао и отишао, да ли је чувар постао жртва Закона, плен света у коме све може сијати од безакоња и где ће напуштени чувар наћи свој Закон?

Чувар покушава да уђе. Не, не може чак ни он. Врата нису права. Ако нема истинских врата у Закон, онда нико не може ни да прође кроз њих. Онда унутрашњост Закона не постоји. Закон је тек огледало онога што је изван Закона. Човек је одлутао, али и лутање је вид чекања; јер, свуда смо изван Закона. Човек и чувар само су двојници истог чекања, истог лутања, пред лажним вратима. И логорски свет је лажни Закон, с најполетнијим геслима која не престају никада да важе: чувари Закона, двојници оних који чекају, ту су да њихово важење не би било прекинуто.

Зашто код Кафке нема ни најмањег наговештаја да би човек могао да оде? Није допуштена ни примисао да би се тако нешто могло десити. Кад већ чека деценијама, човек не може више да напусти чекање. Зар није он сâм дошао да тражи Закон? Закон са своје стране није учинио ни корак. Кафкин човек је човек са села. Онај који није изучавао *Талмуд*, неписмен. Капија Закона је отворена, али се он не усуђује да уђе поред страшног чувара који му каже да *сада* не може да уђе. Не може ни да оде. Он је, у ствари, оптужен, не знајући за шта, због чега, пред ким, и мора да чека реч Закона. Неписмен, не уме друкчије. Како да свој лични закон, који је устукнуо пред страшним изгледом чувара, избави од сјаја општег Закона, колективних забрана и наређења?! Умреће од исцрпљености, чекајући, али ипак неће почети да се равна по свом личном закону. Неће отићи. Неће ући. Неће сазнати. Неће се успротивити. Неће помислити да је све варка. У таквој клопци, истрајавајући, одриче се свога личног закона, губи га, и тада умире. Тако је кажњен. Тиме што је оптужен — већ је кажњен. Све време, Закон у том свету заправо и нема никаквих моћи, осим једне једине: да усмрћује. Исказује се у аутоматизму кажњавања, каже нам Кафкино приповедање: истиснувши лични, постао је унутрашњи закон спољашњег безакоња. Само смо безлични, понекад очајни делић његовог спровођења тамо где свака мера живота у причи и збиљи престаје да важи.

ШТА ЈЕ УМЕТНОСТ

Поводом *Кошмара* (The Nightmare, 1782), иначе сачињеног у више верзија, најчувеније од Фислијевих (J.-H. Füssli) слика, слике страшног сна, на којој видимо истовремено сневачицу и мору коју она види док спава, Жан Старобински истиче да „уметност може приказивати неизмерне страве, али се мора зауставити тамо где почиње ужас: страх мора остати *чист*, одмакнут од гнушања и гађења". А све због тога да би биле „сачуване отменост стила и спрега патетичне експресивности са спиритуалним принципом".

Кошмар бива поетизиран. Тако смо заштићени од његовог разорног дејства. Уметник је одбио да на себе преузме терет неограниченог терора стварног, да га најпре лично издржи у сну о сопственом делу и онда га у делу, пред пасивношћу гледања, учини опасно и неиздржљиво очигледним. Мислио је, премда склон оничким темама, да није на уметности да продужава посао збиље, чији нас терор умртвљава, чија нас непосредност тера на апсолутни

ступак који започиње с пасивношћу нашег погледа. Но, није ли поетизирање кошмара већ у дослуху с повинујућом пасивношћу с којом кошмар примамо? Шта год изабрали, могућно је да подједнако грешимо: избегавање и сучељавање само су два лица истог пасивног односа, и исти допринос томе да за нас тамо где почиње ужас све има непроменљиву вредност, што ће рећи да, заустављајући се пред ужасом збиље, више ништа нема вредност, па ни у уметности.

Чисти страх је луксузна игра, драматургија метафизичког ужаса. Ту врсту уметничких комада доживљавамо као упозоравајући миг, при чему нас његово понављање подстиче не да се још више усредсредимо на оно на шта упозорава, него да га заборавимо. Као да је пред ужасом уметност тек тријумф наше — немоћи.

УДЕО У ИЗДАХУ

У логорском свету, у којем влада смрт, умире се после мучења, по казни: право на смрт је ускраћено (мада се дешава да га понеко „украде"). Тиме су наговештени ужас и бесмисао света у коме бисмо, како је парадоксно рекао Морис Бланшо, да нема логора и затвора тек знали да смо у логору и затвору. Шта ту може да учини логоролошка књижевност?

У *Епилогу* своје *Стрме путање,* Јевгенија Гинзбург вели да је, не могући да напише *сву* истину, ипак писала *само* истину. Да ли је уопште и могла да измишља, имајући у виду да је смрт у логорском свету уобичајена, да је понављањем постала свакодневна појава? Смрт као свакодневна појава не нуди никакву прилику за измишљање. Све замисливо се одиграва с њом. Таква смрт се, наиме, не дâ испричати, не дâ се превести у текст фикције. Испричана смрт увек је необична и само необична. Смрт у логорском свету припада нерецивом и, отуда, неиспричивом. Свако измишљање, свако фикцијско приповедање не досеже, јер је већ у себи мења, неисказиву страхоту обичности смрти у њеном понављању. У том случају, у *Стрмој путањи* је све само истина, или је — суштински изневеравајући логорску збиљу и њену неиспричивост — све само лаж. Не зато што би лаж овде била опростива, него што је она постала једино веродостојно сведочанство о неисказивом, од ње нема ничег истинитијег. Њена мука јесте мука неизрецивости, а та мука нема шансу ни за шта друго осим да буде само истина. Нема снаге ни за шта друго.

Текст који се догађа у историји сáмо је догађање историје. Прича-фикција могућна је једино као нешто изузето из тога догађања, при чему се изузимање онеобичава. Логорски свет је био назван *посебним светом*. Он је, по томе, изузимање; могли бисмо рећи да већ по себи има статус приче, али приче ужасне и бесмислене. Можемо је једино евоцирати. На њену причу одговарати својом причом о причи. У мери у којој се уопште о ужасној и бесмисленој причи може говорити као истинитој, у једнакој мери онај који би, *искусивши* ту причу, хтео да нам је дочара може говорити само истинито. Од тих је, који немају друге, и Јевгенија Гинзбург, и на реченом почива права основа по којој је она писала *само* истину. Не прича она, већ своју вољу да износи *само* истину нуди у замену да сам логорски свет у тој вољи проговори, да сâм он прича своју причу, ужасну и бесмислену. Онај ко ју је искусио, не лакоми се више да прича приче. Све су оне, иначе, као приче о логорском свету, без покрића. У логорском свету, фантастичко је одвећ стварно да би се икада могло приказати као напросто фантастичко. Клонућа и јекнућа логоролошких књижевних дела у том су погледу непобитна.

Цела истина је, пак, несазнатљива. Јевгенија Гинзбург је никада, несумњиво, није ни знала. Ко је зна?! Било би то приписивање смисла свету у коме хара бесмисао, приписивање смисла ужасу који се не може мислити. Уметност жртве је да буде сведок. Уметност је још једини и последњи одговор који нам питање сведока може пружити о ужасној и бесмисленој причи. Да, уметност, надомак искона казивања, уметност сведочења која сведочи за сведока и његово искуство из ужасне и бесмислене приче, из посебног света који из себе под своје преузима цео свет. Такву уметност предосећам када говорим о логоролошком писању.

Како год и колико год било поткрепљено, накнадно разумевање је варљиво. Историографија ће можда делимично открити и сложити чињенице, документовати и осмислити догађање, али никада неће успети да такне у смртоносни дах логорске свакодневице. Тек логоролошко писање доноси нешто од тог даха, захваљујући томе што писац логораш као да своје писање узима непосредно из онога што је био његов удео у логорском даху, из сопственог хропца и грчевите, неизбрисиве успомене на хропац логораша. Гинзбургова је, каже, од првог трена своје осамнаестогодишње стрмоглаве калварије почела да памти и скупља грађу за своју велебну књигу. Све време је, заправо, писала. Не треба је схватити дословно. Писала је без папира и писаљке, не знајући, у безизгледности, да ли ће

икада оно што је писала — и исписати. За разлику од опрезног Андреја Синьавског, она одаје како је то чинила. Уметност памћења је такође део логоролошког писања. Писала је помоћу стихова, туђих или које је сама, мрмљајући, састављала, „гравирајући" их у свој мозак. Они су јој замењивали бележницу; сами, говорени и памћени, били рудиментарне белешке, ношене страсном радозналошћу — у окружењу које исушује опстанак — да разуме и до краја открије свет за који дотад није ни знала да постоји, подземни, непознати свет. Били су њено прибежиште, и њено упориште у опирању и опстанку. Но, ако је таквим писањем, чија нам је крхкост, али и постојаност, позната почев од Хомера, такорећи ломила границе логорског света, чинила је то ипак само морално, те ни њено логоролошко дело, једнако као и остала, не укида фактички опасност од тога света смрти над смрћу. Док јој се опирала својим писањем, та је опасност несмањено расла и са своје је стране обескрвљивала жељу да је испише.

Не би требало, наиме, да нам падне на ум како је логорски свет можда подстицајнији за писање од околине с другчијим условима. Писање је ту књижевност у једном екстремном простору само зато што је на руби сопственог ишчезнућа, сведено на само себе, без икаквог спољашњег јамства. И управо је стога, у крхкости, носећи се непрестано с поразима, невероватно постојано и снажно.

Врх је досегнут самом чињеницом да логоролошка књижевност уопште постоји. Да постоји, највише је што чини. Није никаква ефикасна акција. Али, баш захваљујући својој неефикасности, она је оцртавање затираних граница које деле жртве и џелате, људскост и нељудскост. Она делује једино у стварности коју сама саздаје, у стварности драматичној која је исписана из трагичне стварности логорског света. У магновењу, књижевна логорологија нам предочава пут од једне до друге. Тиме нас испуњава, тиме је овековечена њена улога. Исконским смислом свога писања, као да само она заслужује да буде узор у размишљањима о смислу и писању, и о вези истине, никад целе, и књижевности, увек и битно фрагментоване.

ПОЗИТИВНА ТРАНСЦЕНДЕНЦИЈА?

Кад прочитам *Стрму путању* Јевгеније Гинзбург или *Људску судбину* Робера Антелма, сећања у којима су веродостојно приказани одсеци логорског света (у првој књизи — стаљинистички: у другој — нацистички), знам да је реч не само о потресним сведочанствима, него и о изу-

зетним књижевним делима. Али, у исти мах се питам: не противречи ли (рекао бих чак екстатична) лепота писања ужасима и патњама под којима су жртве клецале? Није ли уметност постала, још једна, увреда несрећи?

Не може се рећи да су логорски господари особито волели уметност. Они су били извршиоци Идеје, и нису допуштали да Идеја буде разводњавана, „омекшавана", узнемирујућим или радосним осећањима које у нама изазива уметност. Не само што то нису допуштали, на пример, музици, него је, из истих разлога, строгост система проказивала чак и спорт. На уметности и спорту могли су се (штавише, то је било и пожељно) опробавати поклоници и извршитељи Идеје. Иначе, музика и утакмице, поред гасних комора и крематоријумских пећи, служиле су повремено једино у сврху истанчанијег мучења, увећању строгости Система, у складу са истребљивачким замислима. Музика у Аушвицу, тако, никада није била намењена чистом задовољству. Њена је оплемењујућа моћ морала бити онемогућена. Концерти који су организовани, свакако, нису васкрсавали музичко биће да би постојало једино ради себе. У окружењу у којем су извођени, наликовали су трагичној гротески. Па ипак, у концертним тренуцима, музика је покадшто морала да покаже своју снагу. Доносила је тада заборав и тиме опасно укидала разлику између жртава, које су, измучене, понижене, престрављено и готово бесвесно музицирале, и целата, који су слушали, леденог лица, у изразито испегланим униформама и као црно огледало улаштеним чизмама. Као да се усред музике све мање распознавала граница између жртава и целата. Свирајући, певајући, као да су жртве опраштале целатима. Музика је, почев од тог тренутка, бивала вређање сопствене несреће и несреће других сапатника. *Естетско* је бришало све *морално* у упражњавању уметности. Целатима је поклањано нешто што заслужују једино жртве.* Ваља, међутим, погледати и другу страну истог питања: страну жртве. Уметност би морала бити на њеној страни, с тим да се, онда, морално и естетско некако међусобно подржава и јача.

Ко удобно и угодно живи, клони се ужаса. Шта чинити ако је ужас постао већ незаобилазни део човековог света? Одвраћати поглед од њега? Чак смо и у језику сковали изразе и усклике за избегавање ужаса. *Па то је ужасно! Какав ужас!* Као да смо рекли: *више волим да то не ви-*

---

* Хоће ли, донекле у сенци тога, Теодор В. Адорно рећи да после Аушвица поезија не може постојати? Једном догођена, катастрофа људскости ускраћује могућност песничког језика, опустошивши саме његове изворе, руинирајући његове моралне основе...

дим, да за то не знам! Боље да то заборавимо! То није наш случај! Мртви мртвима! Укратко, ужас се утискује у тишину, прећуткује. Правимо се да га није било, да не постоји, да је пука утвара, и увек је негде другде, код другог. Живљени ужас је неподношљив. Радо бисмо запушили уста ономе ко жели да нам о њему говори. И шта да ради онда онај ко, искусивши ужас, или подлегавши његовом непреболном зрачењу, не може а да нам о њему не говори?

Аутентична сведочења и истраживања о логорима, тим савременим местима људског пакла, могли бисмо сматрати правом науком о ужасу. Грци су некада, истражујући чудовишно и наказно, понешто слутили у дисциплини такозване тератологије о тој неоткривеној науци. Њен зналац мора најпре да прође кроз њен предмет и у себи га дефинише са свим ризицима. У логорском свету, та је наука истовремено једино, иако никада сасвим досежно знање путем којега човек, жртва логорског света, евентуално може да преживи, преносећи и на друге своје црно знање. Какво црно знање?! Будући да је ужас немогућно мислити сучелице (баш као у случају грчког мита о Медузи и смртоносности суочења с њоме), он и није непосредни предмет логорологије. Више је хоризонт на коме се оцртавају питања људског опстанка у свету у којем је све намењено чудовишним обредима смрти. Отуда је за говор о ужасу неопходна способност да нам се он предочи искоса, и можда утолико с мање изневеравања, аутентичније. Нужни су изузетна луцидност, најнепосредније искуство које нас подстрекава и приморава да говоримо* и беспрекорна моћ обликовања. Све то доприноси сувише „лепом стилу", а баш њему, приговара се, овде нема места. Но, да ли се некоме ко је прошао кроз паклене ужасе сме пребацивати да о својим патњама пише одвећ величанствено, лепо?! Без обзира што је у питању нека страшна лепота. Створена је над ужасом. Сваки покушај да се наднесемо над ужас, сагледамо га у дубинама, у себи носи људску лепоту.

Ако Јевгенија Гинзбург показује ужасе затвора и логора у Совјетском Савезу, она то не чини споља. О својој истини казује изнутра. И није сама изабрала у којем ће се свету наћи, у добром или злом, лепом или ружном. Њу је свет такорећи изабрао; она пише из његове дубине, из дубине судбине која јој је наметнута. Тада се издиже, и

---

* Не заборавимо да нас исто искуство, још чешће, гура у онемелост. Многи су, искусивши ужас, потом умирали од последичне депресије језика, с којом се, опет, можемо понети само, као у магији, искуством које је ту суморну потиштеност речи и изазвало.

надноси над ужасом, и надвладавањем онемелости захвата у неочекивану лепоту. Без ње не би дирнула у ближње, несрећнике који су прошли и пролазе кроз исто кроз шта је и она, па и кроз горе, и колико пута не стигавши до краја, не би дирнула ни у ближње којима прети иста коб. Стварајући непобитно дело, пишући из ослобођеног језика, она би да пробуди, упозори, посведочи, па чак и охрабри. Из те воље ће се побрати лепота *Стрме путање*. Без те воље Гинзбургова није могла, а и ми се онда не можемо отети од лепоте коју нам она завештава у своме писању. Какве год страхове описивао библијски Јов којима је био подвргнут, он ипак — како је знао да увиди Фридрих Ниче, црни пророк, код кога се такође није узајамно истискивало морално и естетско — афирмише животни удес. Уметност је нешто што непрестано потврђује; Ниче ће због тога рећи да је весела. Смејали су се јасним, страшћу за стилом строго уређеним Кафкиним кошмарним прозама. Смејемо се и Бекетовим комадима, у којима се приказује грозна немоћ, људска катастрофа, хропац, последњи тренуци света. У исти мах, гледајући их, као да нас охрабрују. Несреће и зла које Гинзбургова описује у својим сећањима, испитујући сопствено стрмоглављивање низ паклену страну неба које су, не једини, бољшевици обећавали себи на земљи, својеврсна је „позитивна трансценденција"*. Ако је већ била бачена у свет недогледног ужаса, једини јој је излаз остао да га испише, писањем га открије у неким њој доступним од његових видова, усудио бих се чак рећи: појединих видова љубави и мрже подједнако.

Зар би требало да се стиди ужаса у којем се нашла? Почев од трена када је, у Казању, прекорачила подрумски праг првог свог затвора, почело је — каже — њено откривање света: пред њеним су се очима отворила подземна, непозната подручја, о чијем постојању није ни сањала. Предано** нам је приближила призор ужаса какав јој је осупнуо из највеће близине и у чијој је унутрашњости боравила. Писала је тако да бисмо га могли сагледати. Писала је да би нам га рекла као хоризонт нашег света, рекла оно што је неисказиво, и то је писала дивно, с неупоредивом лепотом. Другчије нас не би могла повести, као што је то чинио Вергилије с Дантеом у Паклу *Комедије*, кроз логоре смрти као историјског утеловљења неисказивих ужаса данас и овде, низа пакао мучења људског тела и душе,

---

* Израз води порекло од Ничеа.

** Морао бих рећи: срчано и величанствено, без стида и уметнички упечатљиво... Речи су веома тачне, али сам се побојао да бисте у њима, иначе патетичним, видели тек моје пуко претеривање. Чак ни тај ризик утиска *Стрма путања* не заслужује.

пакао најгорих самица, пакао принудног рада. Не, не живети на рачун туђе смрти, него живети упркос сопственој смрти, јесте нешто *свето*. То свето, у окриљу граничног искуства опстанка, заслуживало је лепоту писања, дрхтаву и беспоштедну. Логораши у Аушвицу свирали су такође, заборављајући своју несрећу, умирање уживо, заборављајући, можда, на махове, на целате пред њима, због истих тренутака *светог*. У име живота, оно не прашта целатима. Оно је прави предмет свих истинских логоролошких дела.

„НИКО НЕЋЕ ПОВЕРОВАТИ"

Кад су једном наслућене размере логорског света, кад су почели да нам раздањују ноћ Биркенауа, Аушвица, Собибора, Мајданпека, Треблинке . . . прекомерни слој у њима наталожене патње није изазвао лом у људској души, промену, па ни очекивано оплакивање, провалу самилосних речи, чак ни доличну знатижељу. Уместо тога, одбојност, готово гнушање, жеља да се не зна. Неизмерност патње је била толика да се није, кажу, могло издржати чак ни само знати о њој.

Како узвратити угушеним, побијеним, смрзнутим, спаљеним, умореним глађу и радом, претученим до смрти? Шта бисмо им могли дати у замену? Саучешће? Бол, саму бол? Али, она им није потребна, ни као обештећење, ни као признање или пролазни спомен. Неће је, јер *они су та бол*.

Хтели су баш да се поверује, да се зна. Да се не заборави, бесмртни спомен. За то, пак, није било одважности.

Гроза је премашала постојећу меру људске способности да појми. У својој огромности није могла бити спозната. Од тога сазнања је пошао мислилац Гинтер Андерс, који је иначе умео да своје филозофске текстове прожме духом уметничког обликовања. Да не бисмо били сасвим искључени из саучешћа пред прекомерном патњом, онемогућени у потпуности да назремо несхватљиву истину, сматрао је да налог уметности онда мора бити да ту истину такорећи ућутни. Давати је у малим комадима (verkleinern) које ће, тако, наша ограничена способност поимања моћи да прими.

Оно што су људи, међутим, били способни да учине, морали би бити кадри да то и схвате. Истина, бол и страдање јесте нешто што измиче интелектуалним мерилима. Андерс, у ствари, нуди „техничко" покриће за *Kunstgriff*, уметнички захват, који ће надвладати „невероватност" логорског догађања, истину учинити веродостојном у нашим,

неверним очима које нису могле да знају, које се не усуђују знати све и одједном.

Нарочито су бележења, казивања, исповести, сведочења жртава елементарни случајеви који нам упућују питања о свом текстуалном статусу и исказној нарави. Откуда то да смо, док их читамо, слушамо, савладани утиском да није нити може бити реч о пуким документарним извештајима? Какви год били њихови искази, процес њиховог исказивања нас заскаче. И ми се осећамо уплетеним у њихов говор. Почињемо да пратимо и делимо судбину њиховог језика. Можда ћемо у њима препознати извесне (хотимичне или спонтане) уметничке поступке. Као да та дела следе оно што би да сугерише Андерс, с једне, као што могу бити у питању и са извесном страшћу за форму, књижевно образовани сведоци, с друге стране. Остаје, ипак, необјашњиво одакле утисак о присуству *Kunstgriffa* у тексту кад нам говоре неписмени или полуписмени очевици и праведници, кад је аутор неки *am ha harec*, „човек земље" (Кафкин сељак пред Законом). Нису то никакви тотализујући искази, глобални увиди, резоновање или коментарисање који би да потчине смисао и његову производњу. Можда више него у исказима, истина жртава је ту у самом чину исказивања. И више не можемо знати да ли је *Kunstgriff* у логоролошком тексту присутан хотимично или случајно, или је он само утварa настала током читања.

Заправо немам другог одговора осим да је у питању писање у својој исконској, потиснутој, заборављеној суштини. Бива уметничко већ због самог покушаја жртве, у одговору или отпору унутрашњој неминовности, да реимагинирајући или завештавајући, искаже ужасну и несувислу истину, истину ужаса и рационализованог или ирационализованог бесмисла, оно несаопштиво. Тако се на логорску голготу надовезује голгота казивања. Ни у ову другу нико неће да поверује.

РАСНИ ЕФЕКТ

Ефект *различитог* буди међу људима разноврсне афекте. Кад се разлика не трпи, почесто се види тамо где је нема. У историји су, међутим, најнесмиренији, најрушилачкији афекти изазвани разликом која нас узнемирава својом моћи да уживање потражи у полагању права на наш идентитет. У питању *Другог*, ми ћемо још некако, изговарајући се чуђењем да уопште нешто тако различито може постојати, поднети другог човека, Црнца или Индијанца, ако смо белци, Јевреjина или Словена, ако смо ари-

јевци . . . Баш занимљиво, кажемо, како су се само такви могли родити! Ако смо добродушни, другоме опраштамо његову различитост, готово га жалећи што и он није као ми. Спремни смо и на самилост према његовој несрећи да је различит од нас. Теорије скромно истичу, понекад је срдачно прерушавајући, надмоћ једних над другима. Њихови заговорници показују изузетно стрпљење док другима, и међу собом, објашњавају своју надмоћ, своју супереност које су неки, ето, стицајем природе или божје одлуке, лишени и тако принуђени да нам буду подређени, да заостају за нама. Понекад се догоди да надмоћна раса изгуби стрпљење. Ипак, прогањање тада није попримало неповратне облике с непоправљивим последицама.

Прави расни ефект наступа када би други да се смести на територији нашег идентитета и ужива у његовим повластицама, кад наше ствари разуме као и ми, па и боље од нас, када би Црнац да се ожени вашом сестром или ћерком, а Јевреjин да може све што и ви . . . Чини вам се да сте покрадени у својој суштини. То се не подноси, то се већ теже прашта. Ако се нисте ужасавали разлике, ужасаваће се када различито почиње да личи на вас, да нестаје у вама, сводећи се на исто што сте и ви. Тачније: ви као поседник истог постајете други. Ваше *исто* бива *различито*.

Нагон смрти, који јамчи идентитет, артикулише истост, одједном се покреће: смрвити, усмртити различито које би да развласти смрт. Развластити смрт? С нагоном се не излази на крај баш тако лако. Логори смрти су њен арсенал. Расни ефект разјарује мржњу, заразну, психотичну. Нагон смрти одређује да различито не сме више постојати, јер је дирнуло у мрачни, недокучиви темељ нагона. За нагон смрти све мора доћи на исто, све завршити у смрти.

Уживање Истог је уништавање Другог.

То уживање је уклето, и може изабирати најопречније путеве, од безумља до разума, да би било испуњено, умножавајући боравишта зла. Кадро је послужити се свим и свачим, и прикрити границу која га дели од животног безмерја уживања у различитом. (Пишући, морао бих да оклевам над писањем, које може бити опасна и — подједнако — уметност у опасности, јер се и сам, у заносу или због идеје, могу наћи на граници, непостојаној, варљивој, али шта би онда било с писањем, с његовом суштом слободом од игре до евоцирања несаопштивог, пробојем граница, без неопходног ризика?)

Постојање не иде без уживања. Но, Друго ће нас можда још стићи придобити да наметање зла Истог није неизбежно да бисмо осетили да постојимо. Не док расни ефект не изостане у нашим заносима и идејама. Не док смо у

логорском свету, било да нас распамећује или опамећује, било да смо господари или жртве у њему... Ко му види крај? Његов је ефект да се, тамо ишчезавајући, увек негде јавља око нас, у нама.

СТВАРНО ИЛИ НЕСТВАРНО

Где год сам говорио о *стварном*, чини ми се да је увек могло бити написано *нестварно*. Зар сам тако грешио, сувише, да је све речено подједнако важило за све томе опречно?

Логорски свет, свет опсена? Свему ћемо доћи на конац, свима ће бити крај, јер смо потопљени у нестварно, чије умножавање је маска *одвећ-стварног*. Пресуду примамо без протеста. Ничег једнозначнијег то тога, усред листова који траже најразличитија тумачења.

Мрачна је коб једнозначног исказа — да се у њему не умемо позвати ни на шта постојано. Свет опсена се обистињује као такав исказ. Откад градимо логорски свет, тај исказ је наша судбина, наша вечност. Иако га не можемо исказати, друкчије га не можемо разумети.

Као што од сувише стварног верујемо да је нестварно, тако смо, додуше, уверени да смо све тачно разумели, а ипак нам најједнозначнији исказ изгледа најапсурднији.

Нестварним нам се чини и живот изван логорског света, будући да је живот тако стваран у логорском свету, до апсурда. Немамо реч да бисмо на њега одговорили, у последњем призору на позорницу се пење последња занемелост док се извршава пресуда. То је пресуда стварног над нестварним.

МОНОТОНИЈА

Монотонија смрти. Трајање је вечност. Сваки дан је вечност. Свака ноћ. Сваки тренутак је вечност. Све је импрегнирано вечношћу која одише крвавим задахом догађања.

Жртва мора да избуши рупе у тој вечности, да некако истањи догађање, учини га пропусним: можда ће тада моћи испричати. Можда ће нам онда постати приступачно, ужас логорског времена бити људски?

Приповедање неће успети ако се не лиши одређеног дела терета догађања. Лиши ли се, као да ништа није ни учинило. Такво немогуће приповедање, у којем је разноликост опстанка јача од монотоније смрти, ипак постоји. Нити се лишава нити изневерава. Написано је у свесци. Спис

је закопан. И труне, и нико га неће наћи, нико прочитати. А онај који га је писао, жртва, писао га је, пре него што ће и сам бити бачен на гомилу, да би га читала будућа жртва. Жртве све очекују од читања које непрестано измиче. Њима је поклоњено писање које једино још остаје када читања више нема. Коначно, чисто писање, монотонија смрти. Жртве је искушавају, господарима је обећана.

ИМЕНА

Неизбројна, тешко изговорљива имена логора, *ђаволов речник*, како је узгред записао Јозеф Шкворецки. То су имена која не бирамо. Долазе нам сама.

Требало би их навести. Али, она се понављају; низању нема краја. Научити их као дијаболичну молитву. Она су наш хлеб од пепела, пепела охлађеног и пепела топлог. Симболи? Основни пожар са својим пламеним ограницима. Основна зима са својим ограницима током свих годишњих доба. Сунце, камен и со. Та имена, велико свеспаљивање у коме ћемо се наћи са свим нашим именима, обичним стварима, малим предметима, фотографијама, са свим што памтимо и не памтимо. С децом. Холокауст деце. Деца рођена пре и за време свеистребљења. Логорска обданишта, вртићи у јамама.

Holos, све, *kaustos*, спаљено. Хегел говори, по Жаку Дериди: *gibt sich dem Fürsichsein zum Opfer*. „Дати се као жртва бивствовању-за-себе." Поручује ли нам то нешто димом?

Имена логора, дијаболична молитва пред којом и сам Бог има једино избор између Колиме и Воркуте, Аушвица и Биркенауа, Јасеновца и Голог отока... У јерусалимској синагоги данонoћно се с траке чује чисто низање имена јеврејских жртава за које се знају имена. Помен именима. Чују се само имена. Одјекују имена. Имена су још само одјек. За њих је Бог бирао једино између две крематоријумске пећи.

Испитивање језика ми се чини могућним сада једино као учење о именима. Остало је лингвистика праха, нечега што је било и што се враћа као ишчезнуће тако да не можемо знати да ли ће се икада вратити. О томе ништа не умемо закључити на основу фотографија. Оне су с почетка ишчезавања. Док их гледамо, замишљамо какав је заборав прерушен у кошмар.

За извесне се имена никада неће знати. И за њих је одлучивано да ли да постоје. Постојали су, више о томе трага нема. Постојали су, али само као јек непостојања.

Слике смећа, гомиле људских телеса. Слике измождене деце у јасеновачким гробним контејнерима. Гомила људских очију у котарици на столујућем столу. Чије су то разнобојне очи? Слузе као месо острига. Поклон с ружмарином.

Очи? То нико измислио није. Не, измислио их је онај који их је вадио. Оно што су оне виделе последњи пут — није измишљено. И имена су попут тих очију. Имена су прогледала. Језик без имена је да не би гледао. Моје учење о језику јесте да бисмо се гледали, да бисмо знали да свако име има своје око међу људским очима у котарици на столу, међу очима спаљеним, међу очима исплакнутим сунцем и ледом . . . Имена која никада нећемо знати, слепе су очи сећања.

Фридрих Ниче није знао за имена логора: цели наш свет пепео је неизбројивих људских бића; *и колико год је мали удео живог у односу на свеукупност, остаје да је, једном већ, све било преобраћено у живот и наставиће да тако буде.*

И наставиће да тако буде?

После свеспаљивања, све једном преобраћено у живот наставиће да тако буде у пепелу?

ЛИСТАР ВЕЛЕБИТИ

Одломци

Благај, Коларић, Мехино Стање, Ивановић Јарак, Пркос, Глина, Шаранова јама, Овчије штале, Трновац, Лешће, Ливно, Штала на Оштаријама, Јаме отока Пага, Шарговац, Мотике, Дракулић, Хрушчица, Раковац, Герикт у Госпићу, Јарчија јама код Крушковача, Грабовац, Бракуш-Драга код Залужнице, Шурманци или Шурманачка јама звана Голубинка или Арарева јама, Гостиљац, Пилета, Пандурица, Морин-оток, Кукауша Горња и Доња, Орахов до, Бунар, Јама Служањ, Јама Видоња, Јама на Бивољем брду, Пребиловци, Горњи Борач, Гаревица, Лелекница, Гарбуниште, Чепелица, Чаваш, Капавица, Јагодњача у Ржаном долу, Ластва, Кочевски ровови, Понор, Корићна, Бусија, Поплат, обе јаме Хутово, Бунари у Слобоштини . . .

Тих имена још има. Сва говоре. Из сваког се, међутим, може једино посисати тек *црно млеко освита.*

Имена? Имена су само речи, али у њима је и све што се не може рећи... Свако име опет има своје име, а и ово име неко друго име, или чак целу хрпу имена... Тако, тих имена још има, гласови намучених бића дошаптавају се с њима.

Ја још тих адреса имам / Гласове мртваца наћи ћу по њима.

Речник паклени је, у реци вечности, направљен од буради без дна. Бескрајни тлоцрт клаоничког велеслалома. Дубоки тлоцрт.

Ослушнимо свако име. Кажимо га... Одједном свако име звучи страшно, вишесмислено, открива се његова вилена велебит, невидљива велика суштина. Имена говоре из велебити, дижу се из подгорја, говоре с велебити. То је веледело небића над бићем. Језик заражен потоњим делом бива пророчки, с ону страну добра и зла, истине и лажи, види у себи све што ће се збити мимо њега. Због тога нам је можда лакше. Ипак, лакнуло би нам више да се не збуде. Сад језик прориче, али и проклиње дело, подједнако неизрециво и поновљиво...

Камен узнесења је рупа направљена од камена. Рупе су наше адресе, и рупе у леду, рупе у води, рупе у рупама. Рупе су наше мошти.

Али, не, рупе нису светице. Изван њих је смрт, умивена катраном. И у њима је смрт, као оловни свод. Не бити у рупи, не бити изван рупе — значи тек бити на светом месту мука, одакле бисмо да говоримо, чија имена су опис њихове поновљивости, знак банализације сваке жалости кад је речена. Језик не уме да узврати ономе што казује, увек одузима од ужаса, своди бол као да преводи перје од кога се гушимо у узглавље купљено на неотплативи кредит. У вечном враћању остајемо вечно дужни, у реци вечности, на тоцилу повести, с понављањем, све сиромашнији... Имена су прве и једине речи онога ко ће *све* њима рећи. И у њима је све речено, и оно што никада нећемо знати, па и оно што нас никада неће ујести за душу. Тако су преобраћена у неистражене трагове које читамо и казујемо.

Тих имена још има, гласови намучених бића дошаптавају се с нама, а шапат надзире празнина. Потопљени у нечујно, тад су гласови најразговетнији, попут наоштреног ножа, без дршке и корица, око кога се свеједнако обрћемо, не знајући како да га ухватимо.

УСПОРЕДИТИ КОД ХЕРОДОТА*

Део преживелог народа, већином жена и деце, сишао је с Козаре и склонио се, пред прогоном и уништењем, у далеко славонско село Слобоштину. Црне легије су ту, августа 1942. године, открите горске избеглице. И придружиле им још понешто ухваћеног живља из околине. Легиони су онда повадили ножеве и потегли маљеве, како ко, те побили сав тај престрашени народ. Побацали су тринаест стотина у пет великих сеоских бунара, мртве, живе и полуживе.

Суновраћивана су деца заједно с колевком. Пред православном црквом, усред села, покрај двостолетне липе, једна жена се ухватила за ограду бунара, озиданог каменом, широког 2 метра и дубоког 42 метра, да су јој морали обе руке одсећи. Друкчије је нису могли гурнути у бунар, тако се чврсто држала и отимала. Пре него што су свој посао легије окончале, жедни мртваци заменили су сву бунарску воду неисцрпном крвљу.

Црква је спаљена. Бунари засути кречом.

Кад су, неколико година потом, бунари чишћени, под кречом је, сем дрвених бешика у којима су почивали мали организми у неприродним положајима, међу осталима, нађена и жена с детешцетом у наручју. У недрима јој је била затечена нетакнута јабука. Сва су несрећна бића била потпуно очувана под црвеним кречом. Из тих бунара више нико никад није пио, и још се из њих може чути шум упијеног небића кад застанете и склопите очи подно древне липе.

ГЛИНА

У замандаљеној цркви у Глини поклано је много људи. Данима још потом крв је цурила испод црквених врата и заливала црквену порту.

Црквена лађа је кренула. Прамцем од Бога који је засео на олтар наочиглед свих којих нема, и оног јединог који ће избављати, ускрснути, пресеченог даха.** Недокланн сведок, светац причања.

Ако су видели бога, јесу ли веровали?

Ознојани, са очима подливеним, они који су махнито клали мора да су напојено богорадећи, ипак у пуној присебности, подврискујући и мумлајући, наређивали: гледај-

---

* По подацима из објављеног писма Славице Гароње.

** Из глинске цркве је тај сведок био по имену Љубан Једнак.

те! Дахћући, брекћући, замахујући, убадајући, режући, умућани у крв, не посустајући, ти орошени жетеоци су хтели да знају. То је била њихова веронаука. Бога вам вашег жртвујемо на олтару. Да му пустимо крвцу, цревца и гркљане изнесемо на оштрицу, истиснемо мождину из костију. Жртвовали су или пркосили? Гледајте са овом хрпом очију којима ћемо обдарити столника, гледајте оно што ми видимо, од последњих слика, у њима све стакленијим и врљавијим у мраку.

Било је то црно чтење: у застанцима би хватали дах из грла прикланих. Грохотом су пратили клокот хропца. Облизнули би крв с ножа, настављајући да излиставају прикљештене таоце, да им расецају и цепају стране.

Гледајте! Да се напијемо вашег појања, богораде црни чтеци, а опело ћемо вам подригнути и отпрдети после вепровине, воловине и брљавог пића . . .

Нити морате нагађати нити ћу ја погрешити, жртве увек погађају који је и чији Бог, каква му је држава. Нема те божје границе коју нисмо кадри прехрвати, при чему су жртве увек неприпремљене, у стању неверице пред болно очигледним и од њих независним, а крвници увек припремљени, од искони програмирани.

Видели су, али ко у то да поверује. Откинута српом од њихових жила, црквена лађа се одсукала. Брод поклањих. Како рећи одсукао, клаонички брод у чијем је кориту расути терет неизмерне тежине? Одсукао? Усправио се од терета. Узљуљао се, чуо се и тихи звон са звоника, и шум јекнућа са олтара.

Само жртва може бити веродостојни сведок. Сведок сам је већ сведочанство. И кад сведока нема да прича, он јесте сведочанство по страшном одсуству. Нема сведока осим жртве. Ни Бог ни крвници, једина она зна. Дивим се том забрањеном знању, као што бих да се препричавањем молим причању нек се прочује и нек опоје . . .

Људи су можда направљени од глине. Али крв је, свакако, од закланих. Крв је заливала порту, а није било те глине која ће је примити натраг. У глини је остало мало крви. Но, довољно да и даље цури, подливајући . . . пусту земљу, и имена која говоре, која знају боље од свих, која звоне а да их нико од живих не потеже, нетакнута. И ниједно божје чудо то не може објаснити.

Јовица АЋИН

МЕТАФОРА О ОДБРАНИ И ТРАЈАЊУ

Мирослав Јосић Вишњић: *Одбрана и пропаст Бодрога у седам бурних годишњих доба;* СКЗ, Београд, 1990.

У низу врсних романа објављених 1990. године истакнуто мјесто припада дјелу *Одбрана и пропаст Бодрога у седам бурних годишњих доба.* Аутор овог романа је Мирослав Јосић Вишњић, а дјело је објављено у издању Српске књижевне задруге, као коло LXXXIII, књига 550, с предговором Марка Недића.

Мирослав Јосић Вишњић (Стапар, Бачка, 1946) објавио је до сада више књига: *Лепа Јелена* (1969, 1980), *Дванаест годова* (1975, 1977), *Роман о смрти Галерије* (1970, 1974, 1975, 1976), које представљају збирке прича и новела; затим романе *Чешка школа* (1971, 1980) и *ТБЦ, први зглоб: Приступ у светлост* (1980, 1983). Поред књиге о сликару Милану Коњовићу, *Речима по платну света* (1978), збирке пјесама за дјецу *Осим света* (1977), Трећи програм Радио-Београда емитовао је Вишњићеву драму *Служба оца Радослава* (1969), а Други програм Телевизије Београд његов ТВ-филм *Погледај ме, невернице* (1974).

Радећи као лектор и уредник у више листова, часописа и издавачких кућа Мирослав Јосић Вишњић се међу првима код нас прихватио приватног издаваштва, објављујући дјела Томажа Шаламуна, Љубомира Симовића, Милована Данојлића и других. Овај „монах српске књижевности", како је недавно назван, писао је дјела са савременом тематиком, а од јуна 1976. до јуна 1989. године радио је на роману *Одбрана и пропаст Бодрога у седам бурних годишњих доба.*

По пишчевом признању у једном интервјуу, овом књигом он је слиједио траг у себи једне давне успомене када му је деда читао књигу *Срби у давнини.* Тако се рађала и наметала тема о својој нацији, о традицији, о бурној прошлости и везала

за 1848. годину, револуционарну годину у Војводини. Роман *Пропаст Бодрога* има свој предроман, или први зглоб, *Приступ у светлост*, то је друга, од укупно седам књига које Вишњић жели да напише, да би тако створио циклус (самосталних) романа.

Одбрана и пропаст Бодрога у седам бурних годишњих доба представља сложен стваралачки задатак, те је тешко одредити и жанровску припадност овог романа. Одредница „историјски роман" у овом случају не би била потпуно прихватљива, јер се у дјелу смјењују стварне (историјске) чињенице са измишљеним, којима писац даје привид вјеродостојности. Тако се у дјелу спомињу аутентични догађаји — Мајска скупштина у Сремским Карловцима 1848, избор Стевана Шупљикца за војводу, долазак добровољаца из Србије под командом Стевана Книћанина — као и многе историјске личности — патријарх Рајачић, Борђе Стратимировић, Стеван Шупљикац, Илија Гарашанин, Лаза Костић, Стерија и др. Но, поред њих, ту је и велики број других личности — пуковник Милош Добрословац, капетан Стевча Поповић, повереник Јоаким Обушковић, осјечки типограф Анте Ст. Драшковић, доктор Ковалски, а посебно треба истаћи један женски лик, лик Марије Лазаревић, за који је везан најпоетичнији дио романа у XXIII поглављу.

У оно што би било на граници реалног и имагинарног спада топоним Бодрог, који је као град заиста постојао у западној Бачкој у XVI и XVII, а можда и у XVIII вијеку (негдје близу Апатина), али га у XIX вијеку више није било. Исто тако лист *Скоротеча*, који Вишњић спомиње у овом свом роману, заиста је излазио од 1842—1844. године, али прије догађаја који се у дјелу спомињу. Ти подаци које нам у предговору *Одбрани и пропасти Бодрога* наводи Марко Недић драгоцјени су са просуђивање стваралачког поступка којим се Вишњић служио. Ако се узме у обзир да је Вишњић, као и многи савремени писци, склон експериментисању у књижевним поступцима, онда се може рећи да је његов експеримент веома успио. Овај роман, који од историјског нагиње ка симболичком и поетском, затвара се сопственом метафоричком парадигмом: он постаје образац борбе српског народа за слободу и на политичком и на културном плану. Укључујући се у догађаје бурне 1848. и 1849. године, српски народ је био изложен страховитој катаклизми у којој је дошло и до пропасти Бодрога. Но, не треба занемарити податак да се он, напоредо са борбом за слободу, борио и за своје духовне вриједности (залажући се и за слободу штампе). Тиме роман излази из оквира (само) једног времена и добија универзалан значај.

Поред тога треба указати да је *Одбрана и пропаст Бодрога* дјело модерне наративне структуре компоноване у 33 поглавља, која имају свој пролог и епилог. Док у погледу судбине и тра-

гичне улоге свог национа дјело подсјећа на *Сеобе* Црњанског, у погледу композиције могла би се тражити сличност са Андрићевом *Проклетом авлијом* и структуром „приче у причи". Укрштање различитих врста наративног поступка постиже се увођењем три наратора.

Но, оно што даје највећу вриједност овом роману јесте његова лиричност, која се, као нека блага свјетлост, расипа са страница овог дјела. Лиричност је присутна у синтакси, у интонацији, у реду ријечи који је стављањем глагола на крај реченице добио посебну мелодиозност, али и у читавим пасусима или поглављима од којих је оно (XXIII) посвећено жени и њеној љепоти једна од најљепших пјесама у прози наше књижевности. Из тежње за аутентичношћу, Вишњић овим романом опонаша старинске рукописе и старински начин причања и говорења, што носи у себи опет својеврсну поетичност. Сажевши у наслов (који је неуобичајено дуг) сву радњу дјела која се огледа у одбрани и пропасти, Вишњић ипак није успио да истакне оно што је најважније, а то је трајање које, ако и није ушло у наслов, извире из радње дјела. Јер Вишњић своје причање завршава животом јунака након пропасти Бодрога, што значи да се живот наставља, а да се писац опредијелио не за трагичку, него за виталистичку димензију доживљаја свијета.

Захваљујући свему томе, *Одбрана и пропаст Бодрога у седам бурних годишњих доба* „једно је од оних прозних остварења која ће на посебан начин обележавати данашњи тренутак савремене српске књижевности" (Марко Недић).

Љиљана ЛУКИЋ

ОСВЕТЉАВАЊЕ ХОМЕРА НАШИМ НАРОДНИМ ПЕВАЧЕМ

Алберт Б. Лорд: *Псвач прича*, I и II; превела Слободанка Глишић; издавачи: Иван Чоловић и Иван Меснер, Београд, 1990.

Прошло је више од педесет година од како је Милман Пери први пут (1933) посетио нашу земљу и, на тромеђи данашње Србије, Босне и Црне Горе — где су се вековима укрштали хришћански и муслимански светови — открио још увек живо врело епске јуначке традиције. Након тога, за њега капиталног открића, у оквиру теренских истраживања која су следила (1934), професору Перију придружио се и млади истраживач Алберт Лорд, док прича о којој је овде реч није ни слутила свој даљи ток и расплет.

Милмана Перија, тада већ уваженог познаваоца Хомера, наиме, одмах је заинтересовала наша народна поезија, преко

које се он почео приближавати одговору не само на једно од основних питања о настанку Хомерових спевова, већ и епске песничке традиције уопште. Професор Пери је, тако, обавио своја теренска истраживања у Југославији и у основи артикулисао теорију која ће у науци доцније постати позната као Пери-Лордова теорија. Она, на специфичан начин, решава тзв. хомерско питање, али су јој домети, иначе, знатно шири.

А онда је, једнога дана, Пери нађен мртав, погођен из сопственог ватреног оружја, претпоставља се несрећним случајем. Тиме се наша прича, ипак, не завршава, већ само мења своје токове и актере.

Алберт Лорд, некадашњи студент професора Перија, плодотворно наставља његова истраживања, која ће му доцније послужити као основни путоказ. Након рата (1950. и 1951) он изнова борави у Југославији и Бугарској (1958) на терену. Затим брани докторску дисертацију на резултатима истраживања јужнословенске епске јуначке традиције и, коначно, 1960. године први пут публикује књигу под насловом *The Singer of Tales*, која ће му донети светску славу.

Прошло је тридесет година од како се та знаменита књига појавила на енглеском језику, да би тек данас, у култури из које је потекла, добила свој превод, и тако јој се, на одређени начин, вратила; свакако задоцнело, али, ипак, не и прекасно.

Како је већ поменуто, ово је књига о Хомеру, али књига кроз коју се до њега долази преко наших певача и наше усмене поезије. Другим речима, још је Пери сматрао да су Хомерови спевови традиционални епови и да морају бити усмени. И управо стога је кренуо да проучава нашу епику, која је још увек била жива.

На усменој епској поезији, пре свега на песмама муслиманских певача, дакле једном мајушном сегменту јужнословенског епског певања, изграђена је, наиме, општа теорија о динамичком процесу односа певача и традиције. У књизи се, тако, говори о начину на који певачи састављају, уче и преносе епске песме, при чему се традиција схвата као органско стање онога што је примљено и што се преноси даље. Другим речима, та приповедна поезија грађена је на начин како је кроз многе генерације састављају певачи прича. А он се састоји у грађењу стихова и полустихова, посредством формула и формулативних израза у грађењу песама, коришћењем одређених тема. У том процесу, усмено извођење, усмено састављање и усмено преношење се стапају.

Како песник саставља у тренутку извођења, Лорд се, у књизи, прво окреће *Извођењу и обуци*, као стваралачком процесу. Затим се бави *Формулом* и природом формулативног језика, који лежи у основи усменог стила, односно истражује „граматику" ове поезије. Другим речима, формуле и скупине

формула су средства помоћу којих се излаже прича. На овај начин долази се и до поглавља о *Теми,* која, по Перијевој дефиницији, представља групе идеја које се редовно користе у формулативном стилу, при казивању приче. При томе се никако не заборавља протејски елеменат традиције, на којем се посебно инсистира у овом поглављу. А то се практично демонстрира и у наставку, кад се говори о *Песмама и тој песми.* При томе се песма уопште дефинише као повест о оном што се десило неком јунаку, док су њене изражајне форме многоструке, и свака од њих је засебна песма. Тако, свако извођење истовремено представља специфичну, али и генеричку песму. Све ове анализе изведене су на нашој грађи, а затим се демонстрирају и потврђују на Хомеру.

У том смислу, наша поезија осветљава Хомера, али и шире, она је демонстрација Перијеве теорије, која може бити примењена на усмену епику уопште. Пошто је, пак, сама теорија изведена на малом сегменту, књига имплицитно упућује на немогућности и ограничености уских гледања, каква се духу не могу опростити. И у томе се, посебно на овим просторима, данас исчитава њен смисао.

Зоја КАРАНОВИЋ

ЈУГОСЛОВЕНИ КАО НАРОД КУЛТУРАН НА ЈЕДАН ПРИРОДАН НАЧИН

Владимир Дворниковић: *Карактерологија Југословена;* репринт издање Геце Кона из 1939; „Просвета", Београд, „Просвета", Ниш, 1990.

Ово, прво послератно издање монументалне студије Владимира Дворниковића (1888—1956) разликује се од предратног само по томе што садржи поговор Владете Јеротића. Дакле, књига се и сада појављује у оном облику који јој је дао Светомир Лазаревић, уредник библиотеке „Човечанство", у којој је *Карактерологија Југословена* објављена као друга књига, после Фрејзерове *Златне гране* и пре Буркхартове *Историје ренесанса.* Дворниковић, у уводној белешци, захваљује издавачу и Лазаревићу „за ту одличну опрему". Пренете у ново издање, ове речи захвалности Лазаревићу, више од педесет година после његове смрти (1939), делују дирљиво, јер је у међувремену његово име углавном заборављено, а реч је о човеку који је задужио нашу културу не само као уредник „Човечанства", него, још више, као покретач и уредник знамените библиотеке „Каријатиде", у којој су се појавили први преводи читавог низа

најважнијих мислилаца нашег времена (Хегел, Ниче, Фројд, Маркс, Јунг, Адлер, Бергсон . . .).

Разлози што је Дворниковићево дело било тако дуго проскрибовано и разлози што се оно данас опет објављује углавном су општи, исти они који се могу навести и кад је реч о другим проскрибованим нашим великим писцима и научницима: идеолошка и политичка цензура, која сада попушта или, бар, мења смер. Неке посебне разлоге што је Дворниковић био на индексу забрањених писаца наводи Владета Јеротић у поговору: оптужба да је подржавао фашистичку расну теорију и да је — то је друга оптужба, то јест клевета, како каже Јеротић — да је у овој књизи, налазећи културно и психичко јединство у темељу југословенске заједнице заправо бранио интересе владајуће династије. У сваком случају, дошло је време поновног упознавања Дворниковића, поновног објављивања његових књига, прикупљања његових радова, сређивања заоставштине и свега онога што мислилац његовог формата и значаја заслужује. Ту мислим и на потребу критичког осветљавања и преиспитивања Дворниковићевих идеја и резултата. Објављивање новог издања *Карактерологије* почетак је тог посла и подстрек да се он настави.

На почетку свог поговора, Јеротић пише да је и после најновијег читања *Карактерологије* остао задивљен Дворниковићевим делом. То осећање сигурно ће са њим поделити највећи број данашњих Дворниковићевих читалаца, а без остатка га дели и потписник ових редова. Реч „задивљен" овде не звучи претерано, *Карактерологија Југословена* заиста заслужује дивљење.

Чиме? Најпре тиме што је ова књига остварење једне од најамбициознијих замисли, једног од најкрупнијих циљева које је неки наш истраживач и мислилац себи поставио. Овде је тај циљ: „душевни портре целе нације". Затим, задивљује нас то што је Дворниковић остварењу тог циља приступио пошто се опремио необично исцрпним и дубоким познавањем филозофских и научних идеја везаних за свој рад. Задивљујући је, такође, опсег материјала на коме аутор проверава своје идеје и закључке, односно чијом анализом долази до тих закључака: народна култура, а посебно музика, књижевност и ликовно стваралаштво, језик, етика, друштвени и политички живот, уметност и религија. Јер карактерологију Југословена Дворниковић замишља као „синтезу свих наука о нашем народу". Овде пада у очи његова спремност да, тамо где недостаје истраживања на која се може позвати, сам крене у истраживачки рад. Ако изузмемо домете саме карактерологије, Дворниковић је дао изузетно вредан допринос нашим наукама о човеку, а посебно етнологији и фолклористици: проучавању веза лирске и епске народне поезије, места тужбалице и улоге десетерца у

нашем фолклору, етнопсихолошких карактеристика народне музике и ношње.

Нешто друго, што није монументалност и научна изазовност овог дела, скренуће на *Карактерологију Југословена* пажњу наше најшире јавности. То је актуелност њених тема: данашњи општи интерес за питања о етничком идентитету и историјском пореклу народа или племена који чине данашњу Југославију. И нека Дворниковићева запажања о људима и нарави-ма његовог времена делују као да су написана данас и да се односе на наше садашње прилике. На пример, ови редови о политичарима: „Онима који посматрају са стране изгледају несхватљиви нагли скокови и обрти наших политичара, великих и малих. Али, све те акробације, сва претрчавања или обртања око сопствене осовине потичу из оне унутрашње политичке грозница и захуктаности која прелази границе сваке начелности, сваке етике па и логике, само да би се остало на површини и нашкодило моментаном главном противнику. ‚Диктатори' постају љути демократи, ‚интегрални' се претварају у поборнике племенских националних индивидуалности, или обрнуто, јер главно остаје само то да се и даље игра политичка улога."

Дворниковићева *Карактерологија,* пред којом и данас с поштовањем застајемо и у којој налазимо толико и данас актуелних мисли, података и примера, захтева од нас, то јест од будуће критике, озбиљно преиспитивање и научно вредновање. Нека овде, примера ради, буде поменута неопходност да се, уз помоћ сазнања модерних антрополошких дисциплина, критички осветли једно од средишњих питања Дворниковићеве карактерологије народа: питање улоге расе у проучавању личности и културе, појединца и народа. Нема никакве сумње да Дворниковић поклања велику пажњу раси. Појам расе је за њега један од кључних појмова. Он одбацује политичке злоупотребе тог појма, али верује у његову научну оправданост и утемељеност. Расну подељеност и неједнакост он сматра природном појавом, која је својствена и биљним и животињским врстама. Штавише, он верује у научну заснованост идеје да су извесна психичка и „карактерна" обележја проистекла из расних телесних особености. Због таквог гледишта данас нека места у *Карактерологији* делују натегнуто или чак комично. То се, на пример, односи на приказ „дуголобањских" и „кратколобањских" раса и типова, на поређење две најносатије расе — динараца и арменоида, од којих први имају нос који стреми навише, што је знак извесне узвишености карактера, а други носину оборену надоле, што сведочи о приземности, вулгарности припадника те расе. Комично препотентно делује тврдња да је динарска раса (што ће рећи седамдесет процената Југословена) „најмушкија европска раса", као и тврдња да „Срби и Хрвати величином мозга надилазе све друге народе". На ову последњу мно-

ги ће се данашњи читаоци горко осмехнути, кад помисле да би количина памети у садашњим српско-хрватским односима пре говорила у прилог потпуно супротног налаза.

Придавање значаја раси у антропологији, етнологији и психологији — односно у карактерологији као синтези свих ових наука изведеној из посебног угла, како је замишља Дворниковић — представља заблуду коју је аутор *Карактерологије* делио са добрим делом науке свог времена. Зато ће бити упутно да Дворниковићеви критичари имају у виду научни и уопште интелектуални контекст у коме су настале и развијале се карактеролошке концепције овог аутора. При том ће бити корисна разлика, коју предлаже Цветан Тодоров у књизи *Ми и други*, између *расизма* — мржње према припадницима људских група које се од нас физички разликују, и *расијализма*, као идеологије или доктрине о људским расама. Како истиче Тодоров, расијалисти не морају бити расисти. То се може рећи и за Дворниковића, који се доста ослања на расијализам, али који са расизмом нема ништа.

Разлози Дворниковићевог ослањања на појам расе и антрополошка истраживања расних типова и расне психе сигурно су у вези са његовом филозофијом, која је сва у знаку витализма и натурализма. Дворниковићу је очито била блиска једна сцијентистичка варијанта витализма. Због тога он воли такве изразе као што су „етичка биологија", „биологија разума", „психофизика", „биологија епа", „орган за смешно" и друге њима сличне у којима су стопљена два члана, један који репрезентује природу, други који стоји у име културе. Као виталисти, његов идеал је природни човек, човек у психичком и културном погледу веран својој биолошкој, чулној природи и у том смислу аутентичан. Другим речима, све говори о томе да Дворниковић верује у постојање неке врсте природне културе.

Дакле, могућно је — овде је то изнето само као хипотеза — да се у позадини Дворниковићевог сцијентизма, који га је навео да с толико поверења прихвати расијалистичке теорије, стоји један романтичарски идеал, код нас много распрострањенији него што је то идеал расе. То је идеал природног човека, људског живота у складу с природом. У прилог те хипотезе могла би да буду наведена она многобројна места у којима аутор *Карактерологије* супротставља нашег „народног човека" и његову музику и песму Западњаку и западњачкој извештачености и стерилности и, исто тако бројна, места где се он подсмева нашем „варошком интелигенту" и његовим „фалзификатима", а истовремено велича врлине народне културе и народног живота, укључујући ту и умереност у сексу. Иронишући на рачун интелигената и извештаченог варошког живота, Дворниковић каже да у Европи можда постоји засебна „вели-

коварошка раса". Тиме је он, мада у шали, наслутио долазак потрошачког друштва и масовне културе.

На таквим местима, а још више тамо где успева да веома пластично пренесе свој доживљај сусрета са разним људима, лицима, обичајима, Владимир Дворниковић испољава изразит књижевни дар. Он уме да посматра и да се „уживљава", што његовом тексту и *Карактерологији Југословена* у целини даје необичну драж и уверљивост упркос неприхватљивости неких, данас одбачених научних теза, на које се он позивао.

Иван ЧОЛОВИЋ

ВАТРОМЕТ ДУХА

Мишел Турније: *Петко или лимбови Пацифика;* „Братство-јединство", Нови Сад, 1990.

Име Мишела Турнијеа није непознато овдашњем читаоцу. Неколико последњих година превођен и присутан у нашој периодици, сада је доступан и читавим објављеним књигама. „Првенац" су, ако се не варам, биле *Мале прозе* у преводу Иване Хаџи Поповић. Сада је пред нама и бриљантна варијација на класично Дефоово дело *Робинсон Крусо,* Турнијеов роман *Петко или лимбови Пацифика,* који је превела Гордана Стојковић.

Пре свега, међутим, ваља рећи да је Турније данас вероватно најпознатији и најцењенији француски прозаиста. Иако је почео да пише касно, тек у четрдесетој, објавио је низ романа и збирки приповедака. Добитник је више угледних признања, а превођен је на двадесет и пет језика.

Турнијеов изражајно-стилски дијапазон је веома шаролик и обухватан. Често приповеда модерне, урбане згоде, зачињујући их елементима спекулације, бујном имагинацијом и фотографским опсервацијама које су његова темељна страст. Велики зналац егзотичних култура и историје уметности, склон је да се „испомаже" ерудитним мотивима. Попут Борхеса, обожава бајке и легенде и не устеже се да их парафразира и дограђује у властитом кључу.

Дело *Петко или лимбови Пацифика* је његова прва књига (1967), роман утемељен на раним постмодерним настојањима. Проза надасве рафинирана, ненаметљиво слојевита. Ваљало би да је прочита сваки наш прозаист и искуствени читалац склон уживању. Јер оно што је Турније овим раним остварењем досегао уистину је чаробно и чудесно.

Попут Борхесовог Пјера Менара који је жудео да *оствари* наново повест о *Дон Кихоту,* Турније се, у овоме роману, латио наизглед немогућег, безизгледног посла: да „изнова" напише, а уједно ре-интерпретира повест о Робинсону Крусоу, страдалнику с пустог острва.

У спекулативној сфери ове замисли ваља, међутим, одмах уочити битну разлику. Борхесов јунак Пјер Менар, наиме, жели да *понови* једно класично дело, да васпостави и васкрсне његов текст раван оригиналу — али тако да Менаров текст *постане оригинал,* управо као да Сервантеса никада није ни било. Турније се, пак, Дефоовим делом *служи оквирно.* Оно је њему само повод да испише модерну и актуелну повест о сучељавању цивилизације, њених норми и узуса, с принципима онога што се назива „примитивном културом". Па и више од тога, јер је овде „стара прича" тај „оквир" у који се, љупко стилизована, „удевају" и веома актуелна питања о данашњем човековом доживљају природе и потреби да се превазиђе нерасудни страх који савремени човек још увек гаји према њој. Реч је, у ствари, о страху произашлом из неспоразума или, тачније, неразумевања, отпора према „природном" и узношења „вештаственог". А од једне такве поставке па до истинске агресивности према свему „природном" преостаје свега корак.

Турнијеова романескна прича од самог почетка тече у знаку иновирања. Тако Крусоову судбину не „пројектује" прст Провиђења, већ је одсликава и најављује магично кружење карата тарота у рукама капетана Ван Дајсела, прекаљеног заповедника брода „Вирџинија", Холанђанина склоног „сладостраном материјализму".

Као једини преживели у бродолому „Вирџиније", Турнијеов Крусо постаје господар пустог острва, најпре названог „острво Пустоши", а потом Сперанца. Он ту, попут Дефоовог јунака, свим силама пушта „цивилизацијске коренове", али — што је посве нов моменат — пролази и кроз процес дубинског самосазнавања. Открива поноре „другог Ја", тамне дубине несвесног, урања у властиту анималност потапајући се, у безнађу, у блато *брлога,* због чега себе осуђује на испаштања и кажњавање *јамом.*

Попут „изворног Робинсона", он гради утврду, обделава поља, гаји стоку и настоји да макар бесмисленим ритуалима (бесмисленим без присуства Другог и мноштва) сачува цивилизацијске норме пресликане из грађанског искуства и света из којег је потекао. У исти мах Турнијеов Робинсон у својој пећини открива камено удубљење о којем машта као о свом будућем гробу-маузолеју, доживљавајући у њему часове блаженства и искључења из протока времена јер га, симболички, изједначује с материцом и у њему обнавља искуство готово пренаталног спокојства. У истом симболичком кругу Турнијеов

Крусо ће изнаћи и „бильни пол" који му омогућава да са својим острвом општи као са женом, доживљавајући га као биће.

Када у ту привидно рационалну, а у основи халуцинантну идилу ступи Петко, будући „припитомљени", „цивилизовани дивљак" којег је Робинсон спасао од убилачке руке његове сабраће, преокрет се већ наслућује.

Петково ропство ће кратко потрајати, јер његов господар уме да влада Петковим телом, али не и неспутаном „душом". Чак, по Турнијеу, Петко јесте тај који успева да „преобрати" Робинсона, да га ослободи цивилизацијских стега, пуританских назора и отпора према природи као према дивљини, откривајући Робинсону тајну сласт живљења у бесконачној садашњости, без предрасуда и оптерећења одговорностима које намеће искуство грађанске цивилизације. Наравно, ослобађање од стеге одговорности уједно је и ослобађање од фрустрација. Тако нам Турније, „читајући" и преобликујући старог Робинсона, намењује и својеврсну, не само антрополошки релевантну „лекцију".

Робинсон је, по њему, био понајмање двоструко фрустриран. Најпре страхом од природе као дивљине, а потом цивилизацијски *изнуђеном* потребом да дивљину савладава и трансформише не само сходно своме библијском „подобију", већ и по диктату властитих представа о свету. Између ових жеља и могућности његов култиваторски рад на пустом острву преобратио се, добрим делом, у тегобу и бреме одговорности, правила и забрана којима је изукрштао свакодневицу. Сличан „конквистадорски" посао он настоји да спроведе и на Петку, том богомданом дивљем „материјалу" који му је поклонило Провиђење.

Како ће се видети, овај последњи наум неће бити крунисан успехом. А обе споменуте „тачке" — „култивисање" острва и „култивисање" Петка — Турније, да још једном нагласим, остварује како као своје читање „старог Робинсона" тако и као удаљавање од оригинала, његову креативну надоградњу.

Захваљујући двострукости властитог приступа и писања које садржи и елементе „тумачења" и „елементе нове креације", Турније успева да у том првом своме написаном роману буде изненађујуће и на неки начин парадоксално оригиналан аутор. Разлог је управо тај што његов приступ изабраноме „моделу" није био једнозначан. Утолико ни Турнијеов текст није пука ниска „цитата" (како би рекли заговорници модерне теорије цитатности), њихова реинтерпретација и тумачење, већ промишљена и осмишљена игра „разградње" и нове градње.

Стога је и крај овога романа посве логичан.

Када се, коначно, појави *брод спаса,* управо ће Петко њиме отпловити ка искушењима цивилизације, док Робинсон остаје на пустом острву, немоћан да се у њу изнова укла-

па. Он је добио своју „лекцију", прилагодио се и изнашао смисао живота у природи и дивљини. Његово је искуство потпуно, *комплексно,* јер једино он зна истину обеју „страна", лица и наличја, чистог лика природе и мргодног његовог цивилизацијског изобличења. Због тога у њему нема више ни радозналости ни жеље да се с цивилизованим светом изнова суочи. Начинио је свој коначни избор, постајући нека врста мудраца.

На Сперанци ће му, у преосталим данима, друштво правити тек бродски „мали", који је кришом одбегао од злостављања и тегобног наука сурових морнара. Робинсон му надева име Четвртко и тиме се окончава ова романескна прича. Крајем који звучи као нови почетак. Но, између њеног почетка и краја врца ватромет духа и нуди се низ суптилних нијанси које је немогуће и побројати. Готово свака од рафинираних Турнијеових имагинативних и спекулативних „зачкољица" заслужује посебну анализу и пуну пажњу, а све оне, заједно, имају несвакидашњу драж и гарантују тренутке скоро празничног уживања у истинској наративној луцидности.

Срба ИГЊАТОВИЋ

ДРУКЧИЈА КЊИГА О ЗАТВОРИМА

Иштван Ерши: *Сећање на стара добра времена;* „Дечје новине", Горњи Милановац, 1990.

У први круг књига нове библиотеке „Литература у егзилу", горњомилановачки издавач је, уз Бродског, Хавела и Фреда Улмана, уврстио и Иштвана Ершија, мађарског пјесника, есејисту, драмског писца и преводиоца. Ерши се, као делегат Револуционарног савјета писаца у Централном радничком савјету, затекао у језгру револуције из 1956. године. Осуђен је на осам година затвора, послије четири године амнестиран, али је „грађа" за мемоарску књигу *Сећање на стара добра времена* више од четврт вијека чекала у писмима и пјесмама на тоалет-папиру, прошверцованим из ћелије, или исто толико времена се ферментирала у Ершијевом памћењу. Године 1986. писац поружује себе, јер ће му материјал „исклизнути из руку". Пре него се у Будимпешти појавила у илегалним условима, књига у рукопису стиже и до Ершијевог пријатеља Саве Бабића, и — ево је пред читаоцима.

За књигу сјећања Иштвана Ершија на затворске године можемо рећи да је — друкчија. Друкчија од Шаламовљевих *Прича са Колиме,* од Штајнерове сибирске голготе или *Трена два* Антонија Исаковића. Ерши је ушао у ћелију са младалач-

ким увјерењем да тиме постаје центар свијета, ушао је са ироничном паролом: „Упознај затворе своје домовине". Он се био обукао у панцир пркоса записујући на тоалет-папиру стихове: „Надмудрићеш ти њих / јер ћеш преживети". Анализирајући себе касније, записаће: „Мој биолошки оптимизам је крив што сам с осећањем ишчекивања крочио преко затворског прага . . . Затвор је, зар не, сам је Ленин то рекао, комунистички универзитет". Овај Лукачев ђак ваљано је изучио затворски универзитет: читао је и писао и кад је најмању прилику за то имао, учио стране језике, постављао темеље својих будућих књижевних дјела. О Ершијевом пркосу, ирониј и „биолошком оптимизму" свједочи и наслов ове књиге, осим ако из перспективе шездесетогодишњака четворогодишња робијашка одисеја младога и знатижељног писца заиста не личи на „стара добра времена".

Затвор је често мјесто за етничко-филозофско медитирање, па и за дијалоге ако се нађе дорастао саговорник. Ерши је имао и времена и саговорнике. На примјерима осуђеника у Вацу, Маријанострн и другдје ослободиће се априорне мистификације радничке класе као једине доследне револуционарне снаге. Не без разочарања, открива како су у једном „лонцу" ти примјерци народа одважни, револуционарно чисти, спремни за узајамно испомагање, а у другом је „исти овај народ срозан до ситничарства, завидљив, себичан, кукавички". Убрзо он схвата да чиновници, од тужилаштва, судства до затворског особља, нису људи са властитим интегритетом већ шрафови једне тоталитаристичке машинерије. Самим тим Ерши се лако ослободио моралне дилеме истина—лаж у процесу честих саслушавања: лагати је могуће само човјеку, а чиновници су шрафови. Заиста, може се говорити о брзо стеченом великом искуству, јер у „карантинским" условима људи се легитимишу и с лица и с наличја. Пред проницљивим чулима Иштвана Ершија прошло их је на десетине и стотине: и вођа побуњеника из Тизолто-улице, Иштван Анђал, разочаран у „стаљинистичку врсту комунизма"; и стахановац Карес, који се „побунио против власти сопствене класе"; и затворски чувари-антиподи, Пуфна и Дервиш; па млади радник Гажи, ранији кулак Жуфа и многи други. Пластично сјенчећи њихове ликове, трагајући за складом или за супротношћу изгледа и поступака (форме и суштине, рекли бисмо), писац је, уз несумњиву документарност, остварио и завидну разину литерарности.

Једна од кључних мета Ершијевог *Сећања на стара добра времена* јесте улога Јаноша Кадара у непосредном (уз помоћ совјетских тенкова) гушењу револуционарног таласа, монтирању процеса, а имплицитно и читавом тридесетогодишњем периоду владавине тог деспота, који се „не може окарактерисати без помињања речи лаж". Његово судство, тужилаштво и зат-

вори нису далеко одмакли од Ракошија, под његовим режимом, „уместо конструктивних процеса, конструисана историја се побринула за смртне пресуде". Једном ријечју, систем у којем су људи поданици партије, а она, строга и безгрешна, са пуним устима демократије. Просуђујући са дистанце, Ерши ће се чудити колективној и појединачној амнезији народа који је „на 30 година обуставио рад свога психичког суда". Зато аутор разрађује теоријску премису о незастаријевању у етици („Када би злочине излизало време и одговорност била стављена ван уобичајене снаге, онда се трагедије не би могле ни писати"). Упориште за своје судове налази код јунака драматичара Софокла, Шекспира и недавно преминулог Фридриха Диренмата.

Преводилац Сава Бабић у поговору каже да је, прочитавши приспјели рукопис, закључио да је дјело „тако оштро и чупаво да није сасвим извесно да ли ће се моћи код нас објавити". Јасно, јер Иштван Ерши, дајући негативну оцјену европском јавном мњењу за однос према револуцији из 1956. године, није поштедио критике ни југословенску власт. Писац мемоара није прихватио оправдање да се у пулском говору Јосипа Броза „на толико и толико стубаца критикује Совјетски Савез, а пасус против којег се буне мален је као зечји репић". Заправо, оправдање није прихватио сâм Берђ Лукач, који је, по Ершијевом свједочењу, узвратио репликом о катедрали Светог Павла у Лондону којој се он може дивити све док га „с крова тресне по глави једно једино парче камена. Од тог тренутка мене уопште не интересују остали делови здања" — наводно је рекао филозоф.

Ипак, књига је ту, пред нашим читаоцима, нимало закаснела. Сâм Ерши сматра да је оживљавање идеала човјека из заноса револуционара „пикантан и привлачан посао" данас када је тај идеал на врхунцу своје несавршености.

Бошко ЛОМОВИЋ

ОРГАНСКЕ СТРУКТУРЕ И УМЕТНИЧКИ ПРИВИДИ

Сузан Лангер: *Проблеми уметности;* с енглеског Александар Спасић; „Градина", Ниш, 1990.

Књига познате америчке списатељице Сузан Лангер *Проблеми уметности* састављена је од десет предавања што их је она разним пригодама изговорила пред америчком публиком. Будући да су она била намењена слушаоцима различитог образовања, ауторка се потрудила да о проблемима уметности расправ-

ља на релативно популаран начин, без превише позивања на литературу, али не без акрибије у разоткривању темељних одредница уметничког чина.

У својим предавањима-огледима Сузан Лангер се бави размишљањем о плесу, изражајности у уметности, појму стварања, о тзв. живој форми, уметничком опажању, привидним и стварним односима између различитих уметности, о начелима уметности и стваралачким средствима, о уметничком симболу и симболу у уметности, о песничкој творевини, те о апстракцији у науци и апстракцији у уметности.

Књига Сузан Лангер, разуме се, не покрива сва питања уметничке праксе и проблематике која из ње происходе, али она у доброј мери захвата неке кључне одреднице феномена уметности на које смо вољни да у овом приказу укажемо.

Свој приступ уметности С. Лангер започиње настојањем да дефинише појам плеса. Она у плесу види једно приказање, тако рећи привид. Само је по себи јасно — а на томе Лангер инсистира — да плес постоји једино ради нашег опажања. Он никакве практичне сврхе нема, па чак и онда кад је у функцији неког религијског веровања или врачбинског ритуала. Све такве феномене који постоје једино ради нашег опажања америчка ауторка представља као виртуалан ентитет. Зашто виртуалан? Зато што њихова материјална стварност овде није ни од каквог значаја. Од значаја је оно што плес еманира, чиме зрачи, а то је такав садржај који је најприличније звати виртуалним, иако он, дакако, поседује један несумњиви материјални регистар. Плес не поседује својство физичке ствари. Он је појава, виртуалан предмет, динамичка слика. Истина, и било које кретање, одражено огледалом, могло би се назвати динамичком сликом. Али то је нешто што нас оставља потпуно равнодушним, што са плесом никако није случај. Ми уочавамо, ми доживљавамо плес као појаву набијену осећањем. То осећање међутим, не припада играчима, оно припада самом плесу. Укратко, плес (као, уосталом, и свако друго уметничко дело) јесте опажљива форма која изражава природу људског осећања. Ту дефиницију Сузан Лангер сматра основном и одређујућом.

У вези с тим С. Лангер поставља и питање сврхе уметности и одмах одговара да се та сврха састоји у идеји творца уметничког дела да изрази властити чувствени живот. Али не у смислу неке посебне приватности, не у смислу пуке биографичности. Оно што је ту важно јесте динамичка слика, јер је уметничко дело склоп тензија и разрешења, равнотеже и неравнотеже, али истовремено и неког сталног јединства. Оно што се у личном доживљају света најчешће представља као клупко противречних емоција у уметничком делу добија своју објективацију, а то значи извесну унутарњу сређеност, про-

чишћеност и везу међу појавама која није експлицитно дата, али која несумњиво постоји.

Свака уметничка форма — уверена је С. Лангер — јесте колико пречишћен толико и упрошћен вид спољашњег света, али створен по законима унутарњег света и ради изражавања његове природе.

Тиме С. Лангер даје децидно јасан одговор на питање је ли уметност одраз или израз. Она је одлучно на страни експресивних вредности уметничког дела, али чиме не укида везу уметничког дела са спољашњим светом који је његов потенцијални извор.

Наша ауторка је обратила посебну пажњу појму дискурзије и дискурзивног мишљења. Дискурзија је, тако рећи, у самом појму језика, јер је језик не само капитално средство споразумевања, „запањујуће моћан образац", већ и оквир свих чулних искустава човекових. То претпоставља следећу последицу: све што доживљавамо спознајемо тек кроз језик, тек кроз дискурзију о ономе што је у средишту наше чувствености. Ми дискурзију (тј. свест о доживљавању света) оштро двојимо од самог доживљаја света, али у суштини те две ствари су много дубље повезане но што смо спремни да то признамо. Дискурзија оставља печат и на наш осећајни свет. Па ипак, С. Лангер допушта да оно што називамо субјективним видом искуства унеколико измиче дискурзивном типу мишљења.

У вези с дискурзивним мишљењем, мишљењем које одређује, сређује и каталогизује, мишљењем које све појаве света подводи под регистар спознатог и освојеног, Лангер пређутно поставља тезу да је дискурзија начин моделовања једног већ спознатог света који никако није погодан за сазнавање нових реалности. У том погледу метафора је у великој предности. Она је симбол за изражавање нечега другог но што је она сама. Помоћу ње врши се извесно проширење језика. Метафора атакује на капије неспознатих реалности, отвара их и на тај начин омогућава дискурзивној мисли да освоји нове просторе сазнања. Кратко речено, метафора је претходница будућег.

Естетички принцип С. Лангер почива на строгој дистинкцији форме осећања и форме дискурзивног мишљења. Она их сматра логички несамерљивима, те их је, стога, немогуће превести с једног језика на други. Вербални исказ, ма колико био интелигентно домишљат, није у стању да се домаши суштине афективног живота, јер се овај једноставно не подаје дискурзивним интерпретацијама.

Многи верују да једна јака емоција у уметничком делу није ништа друго до одраз јаке емоције која је првобитно проклијала у самом уметнику. То С. Лангер сматра тешком заблудом. (Знатно пре ње тај став бриљантно је развио Томас Ман.)

Писац који ради на трагедији лично уопште не мора да буде узнемирен садржајем који представља. Када би се стављао знак једнакости између мере узбуђења што их доносе Шекспирове трагедије и емотивног живота евонског трагичара, морали бисмо закључити да је он био најнесрећнији човек на свету. Да би уметничко стварање донело пожељне резултате, оно мора бити хладно и прецизно, дакле по природи потпуно супротно ефекту који треба да изазове. Узбуђење које уметничко дело доноси не ствара се узбуђењем (то би био најгори вид стваралаштва) него прецизним уметниковим радом, високим степеном технике, тачним увидом у законе психологије и људског испољавања.

Циљ уметности је да објективизује област субјективнога. Посао уметника је да овлада језиком симбола којим ће покрити и представити човеков унутарњи свет, и оно што се чини као случајно и хаотично подвести под неку формулу коју је могућно ишчитати. Уметничко дело је једна развијена метафора која артикулише неизрециве стварности. Тако је једно сликарско платно чисто визуелни простор. Слика је само једна визија, па (чак) и једна илузија. Са стварним простором она нема ништа сем по вези потицаја за сликарску инспирацију. Сузан Лангер утврђује да је илузија значајно начело уметности. Али она нема ничег заједничког са обманом, празном маштаријом или сличним. Она служи озбиљној сврси, тј. изражавању одређене концепције субјективног искуства. Уметност не уопштава, децидирана је С. Лангер. То, дакако, не значи да у уметности нема апстраховања, напротив. Али уметник апстракцију у уметничком делу мора начинити помоћу неког конкретног оваплоћења.

Када (и ако) назовемо неку уметничку слику илузорном, то не значи ништа друго до то да она није материјална, не слика као твар већ слика као уметничка порука, као узначење. Слично је и са музиком. Иако је и она једна очигледна илузија, та илузија је — упозорава С. Лангер — понекад тако јака да се она узима за стварну физичку појаву. Њоме се, у ствари, представља покрет у чујном привиду времена.

Уметничку форму америчка списатељица разуме као модус уметникове пројекције, а не као облик удвајања стварности. Између елемената уметничког дела и саставних делова једног организма нема никакве непосредне корелације. Уметност има властите законе. То су закони изражајности, закони живе уметничке форме. Кад се саставни делови једног уметничког дела сложе у уметничку целину, кад они постану уметничко дело, тек се онда може рећи да оно има особености које су симболички повезане с онима самога живота.

Говорећи о уметничком опажању, Сузан Лангер примећује да је оно у основи интуитивно, а не производ дискурзивног

мишљења. Све што се уметничким делом чини јесте предочавање форме нашој уобразиљи — понекад неопипљиве форме. Уобразиља је можда најстарија ментална одлика човекова, знатно старија од дискурзивног мишљења. На основи уобразиље развили су се сан, разум, религија. Из уобразиље је поникла и уметност. Није искључено да је она суделовала и у формирању језика, тог врхунског оруђа ума. То је некако и природно, јер је очевидно да се уобразиља развија помоћу језика, а овај, опет, подстиче стваралачку енергију уобразиље. Иако је уобразиља склона кретању по широком фронту имагинативних могућности, извесно је да је језик (по природи свога бића склон категорисању и разврставању у строге врсте) дисциплинује, кроти њену сувише дивљу енергију и оплемењује извесном сврсисходношћу. Но, у сваком случају, то су две различите ствари, од којих, чак и кад присно сарађују, свака од њих чува властиту природу.

Да би субјективно искуство могло бити уметнички приказано, неопходно је да се ово апстрахује до тачке симболичког представљања. Оно нам помаже не да бисмо га приказали већ да бисмо помоћу њега *замислили* извесна осећања и схватили њихову природу. Самопознање потиче у ствари из уметничке уобразиље. Да би се појаснио овај став можда би требало рећи да многи уметници, па и највећи, нека осећања што их у својим делима представљају нису никада доживели, но су их спознали путем симболичког представљања. Литература прима импулсе из живота, али их она у многом погледу и враћа животу. Лангерова наводи запажање једног аутора да су наша чувства (мисли на англосаксонски свет) умногоме Шекспирова. Тако књижевност утиче на наш несвесни живот, намећући нам извесне норме о којима никад не бисмо поверовали да имају литерарно порекло. Оно што је тај аутор рекао за Шекспира, ми бисмо могли рећи за нашу народну поезију и Његоша. Тиме С. Лангер указује да литература (па и уметност уопште) игра огромну улогу у васпитању осећања.

Кад год уметност преузме неки мотив из живота, он га неминовно преображава, претварајући одраз у израз, нешто објективно дато у субјективну визију. Уметничко дело настаје оног часа кад уметник мотивику животне грађе преображава у мотивику уметничке животности. То је смисао створене форме, субјективизација природе. Као што аутентична уметност врши снажан утицај на васпитање осећања, тако рђава уметност врши супротну улогу — кварење осећања. То добро знају, примећује С. Лангер, демагози и диктатори.

Сузан Лангер је обратила пажњу на једну важну појаву у уметности коју је покушала лоцирати под оно што је она назвала начелом асимилације. Познато је да има уметности (једна од таквих је музика) у којој заправо могу бити здружене две

(песнички текст и композиција). Шта се тада догађа, која од ових двеју страна задобија примат? Музика свакако. Текст је ту споредан (макар га написао и највећи песник). Не само текст, већ и његови пратећи ритмички елементи — све то постаје пуки музички материјал. У песми за певање — која је и била циљ композитора — песнички текст једноставно „нестаје".

Кад год се на овај или неки други начин укрсте две уметничке струје, једна од њих бива асимилирана од друге. „У уметности нема срећних бракова" — духовито примећује С. Лангер — „има само успешног силовања".

Језик уметности је симболизација које нема без апстраховања, као што нема апстраховања у уметности без симболизације. Све што се догађа у уметности — то смо већ припоменули — у извесном смислу је апстраховано из стварности. Али не и одражено, што подразумева неку фотографску једносмерност против које С. Лангер одлучно устаје. Немогуће је стварност (као такву) пренети у уметничко дело. Па чак и ако би се то хтело. Увек је реч о преображају првобитног материјала, о преображају којем је циљ да се дође до експресије. Да бисмо нешто разумели, ми то морамо појмити, а поимање у уметности увек претпоставља формулисање, и излагање, дакле и апстраховање.

Како уметност представља живот осећања, то значи да се она бави појавама које нису дефинитљиве. Живот осећања може бити именован, назван оваквом или онаквом терминологијом — као што то дискурзивна мисао и чини — али како живот осећања претпоставља једну нераздруживу целину, и то динамичку целину, која је то што јесте тек ако је целина, то је сваки покушај дискурзивне мисли да га освоји у његовој тоталности унапред осуђена на неуспех. Она може појмовно дефинисати неке његове стране, неке видове његовог испољавања, али обујмити га у целини и разумети га као целину, то дискурзивна мисао не може. То може само уметничко дело.

Ако је живот осећања суштина уметности, онда је артикулација тог живота управо оно за чим сваки прави уметник тежи. Сузан Лангер одбацује Аристотелову теорију катарзе. Артикулацијом уметничке грађе уметник настоји да досегне до изражајне форме која тај живот осећања треба да предочи. До које мере је уметничка артикулација независна величина можда се понајбоље огледа у поезији, у којој се чини да се живот показује на извесне начине, али она није — подвлачи амерички естетичар — коментарисање живота. Не у том смислу да поезија не може бити и коментар, разуме се да може, већ у том смислу што је коментар у поезији у ствари коментар уобразиљног лирског субјекта, а не песника. Свако „ја" у поезији је исказ лирског субјекта. Ако се присетимо мисли С. Лангер да је немогуће пренети објективне датости као објек-

тивне у уметничко дело, већ да оне приликом покушаја овог преношења бивају суштински преображене, неће превише зачудити ни овај закључак по којем се и сам песник не може у својој песми друкчије испољити до само као лирски субјект.

Књига америчког филозофа и естетичара Сузан Лангер *Проблеми уметности* не спада у ред књига високе оригиналности. У њој има и извесних понављања, накнадних објашњења и интервенција, али и таква, она може бити корисна заинтересованима за опште проблеме уметности и нека од њених кључних питања. Тежиште у књизи стављено је на поимање живота осећања и примереној му динамичкој структури. Она утврђује прихватљив однос између живота као инспиративног начела уметности и уметничког дела као разабирања стварности које оно самопроизводи. Уметничко дело као привид, као илузија, као причина, привиђа се као органска структура, и оно јесте то по реду који оно само у себи устројава, али оно није *таква* органска структура коју би било смислено упоређивати са *стварним* органским структурама у животу. Уметничко дело је једном својом страном спознато искуство, али другом оно је авантура духа, увид у свет људске осећајности, оријентација у тешко одмрсивом клупку унутарњег живота који спознајемо као тоталитет и који је, у оквиру уметничког израза, једино и могућ као тоталитет. Дати израз том тоталитету, спознати га као израз — ето правог задатка уметника, ето праве вокације уметничког дела.

Миодраг ПЕТРОВИЋ

Непреведена књига

ПРИПАДНОСТ И ТРАЈАЊЕ

Зачасно бивалиште — портрети младе књижевне генерације 80. година; изабрала и уредила Лела Б. Њатин; Збирка АЛЕФ, Љубљана, 1990.

Проблем генерације често се поставља у стваралаштву. Толико пута изостане прави и потпун одговор. Шта је то, у ствари, питамо се изнова, генерација? Ко јој припада, како и докле? Зашто? При првим покушајима изласка из анонимности, млади ствараоци грчевито се траже по вокацији, годинама, мерилима, по свему што их може зближити и, неко време, неизвесно докле, држати на окупу. Док су још на почетку (Менарт, Злобец, Кович и Павчек су међу реткима што су се, генерацијски, одржали скоро четрдесет година), слабашни да створе име и обез-

беде простор у којем ће бити препознатљиви и деловати као јединка, постојаће и генерација. Од чинилаца генерације зависи ко ће, мимо ње, остати, ко ће се издвојити и припадност генерацији бележити само у пригодама. Зато су генерације, најчешће, декларативне, а веома ретко, суштински, значајне за стваралаштво. У времену када нема јасних међа и ознака генерацијске припадности, нема манифеста ни програма, не може бити ни генерације, јер она, суштински, подразумева заједништво, братство по стваралаштву, по виђењу, схватањима, тумачењима света и, пре свега, властитог ега схваћеног и прихваћеног као уметничког бића.

Утолико је значајнија књига *Зачасно бивалишче* са поднасловом, заправо ближом одредбом, *портрети младе књижевне генерације 80. година,* коју је приредила Лела Б. Њатин, прозаист генерације о којој је реч. Тако се, међу корицама књиге, нашло седамнаест песника, есејиста, прозаиста и преводилаца рођених између 1955. и 1965, а који ће, некако истовремено, између 1980. и 1990. загазити у стваралачке воде. Њих, овде, пре свега, везују године рођења, потом језик на коме стварају и мисле, и, што није безначајно, иступање у истим публикацијама. Сигурно је да их још нешто повезује, али пребројано је сиже. То је, дакле, генерација младих словеначких писаца. Међутим, сваки избор, па и генерацијски, носи собом одређене ограде и мане. Обраћајући се читатељству, састављач избора схвата замку и говори да је, још једном, књига пред нама само фотографија, рекли бисмо, затечених писаца, односно оних који се, на одређен начин, у, такође одређеном времену, држе скупа. (Они који стварају у тишини, који нису медијски истурени, по правилу су изван сваких генерацијских одредница). Зато што је сваки избор, чак и између две књиге, корак ближе грешки, и ова књига не коричи разговоре са неким, такође значајним младим писцима Словеније. Можда би, у једном часу, колеба се састављач, у књигу ваљало уврстити и Мају Хадерлап. То, међутим, отвара нове проблеме, пре свега географске, потом генерацијске и, изнад свега, отвара питање стварне припадности одређеној популацији стваралаца, без обзира на године или, чак, медиј којим се исказују. При тако деликатном послу, какав је избор (а он, јасно, подразумева, прецизне оквире од којих се не може одступати јер, онда, критерији падају а/или се оквир непрестано шири) неко мора да буде оштећен или да се таквим осећа. Да је Маја Хадерлап нашла место у избору Леле Б. Њатин (а неоспорно га заслужује), више се не би, опсег и домет, могао задржати само на географском простору Словеније. Књига би тако вероватно постала недовршена јер би стално тражила дописивање. После Маје Хадерлап, дошао би Фабијан Хафнер, уз њега Цветка Липуш, па Густав Јануш, незаобилазна је и Маруша Кресе-

-Вајднер... простор би се ширио преко континената! Живот писца, рекао је луцидни Х. Л. Борхес, може да прође у поправљању написаног. Зато, ваља, ставити тачку, додајемо.

Генерације су, бројно, све мање! Данас се генерације своде на покрет, припадање малобројној групи одабраних и њихова слика, као дагеротипија, често се своди на гаму у којој претеже једна боја или тон, ређе валер који се претапа у други. Ипак, овакво стапање, под плаштом генерацијске припадности, потребно је јер подстиче. Генерација, дакле, постоји — век њеног трајања мање је битан — питање је ко ће остати да о њој, стваралачки, сведочи! Уосталом, сам наслов говори да је и састављач и приређивач свестан пролазности свих вредности и скупова. Осим, наравно, математичких. Али, генерације нису нешто (или ништа) егзактно!

Занимљива је напомена састављача, Леле Б. Њатин, о судбини књиге коју ишчитавамо и која је, по мом осећању, одлична, оштра, рељефна, и понад свега тачна слика једног генерацијског круга. Најпре је, низ интервјуа који чине књигу, понудила часопису *Литература* у којем ради / сарађује највећи део те генерације. Догодило се да су представници генерације имали другачије виђење о самопредстављању. Пројекат није прихваћен! Није реч о ваљаности пројекта, већ о опасности да извангенерацијски чиниоци не схвате пројект / представљање као нарцисоидност, наметање без покрића, приватизацију часописа.

Прозаист необичне форме, а сада, показало се, и предузимљиви представник генерације осамдесетих, Лела Б. Њатин свесна је чињенице да је припадност генерацији привремена (поново подсећамо на наслов) све док се појединац не издвоји и докаже управо тако: као појединац, што и јесте највиши домет стваралаштва. Не догоди ли се потврда појединца изван генерације, која, такође, јесте привремена, остаће, како записује састављач избора, читаоцу бар уоквирени портрет аутора стихова или прозе тако да ће га лако довести у везу са временом када се исказивао генерацијски. Генерација је замена за личну карту стваралаца. Другим речима, Лела Б. Њатин није књигом интервјуа *Зачасно бивалишче* поставила недосежне циљеве и изван реалног. Сачинити избор интервјуа, представити читаоцу портрет песничке и прозне генерације осамдесетих, једноставно их приближити читаоцу — све је што је састављач планирао. Подстакне ли, а хоће засигурно, читаоца књиге *Зачасно бивалишче* да посегне за неком збирком представљених, више је него што се може очекивати. Књига је, дакле, испунила очекивања и погодила средиште циља. Лакоћа којом испитивачи воде разговоре са упитанима плени и не може да остави равнодушним читаоца. Уосталом, испитивачи су такође, у већини случајева, представници генерације! Када Лела Б. Њатин интервјуише Ј. Потокара, Раде Крстић, уз Луцију Зајц, самога себе,

Миха Задникар Алеша Дебељака, а Есад Бабачић Јани Вирка, тада се читљивост подразумева. И мада се, сада, све чини једноставним, најтеже је говорити о свом животу и стваралаштву. О томе речито говори интервју са Алешом Дебељаком који, исцрпљен, у једном часу каже: „бла, бла, бла". Као да каже: дајте да се саберем! Алеш Дебељак није старалац који нема шта да каже. Али испитивачи су (у овом примеру Миха Задникар) немилосрдни, хоће све да извуку од саговорника, да га исцеде, да га разоткрију потпуно, без остатка, пред читаоцем који је жељан информација, па, у крајњем случају, догађања, дешавања, можда какве мале интимности.

Зачасно бивалишче је потребна књига као, како записа Л. Б. Њатин, уоквирени портрет генерације која, већ сутра, то више неће бити. Неки ће отићи другим путем (Бране Битенц је прву и једину књигу објавио 1986. и још се није определио између музике и поезије, Дебељаку предстоји докторат у Америци, али се неће посветити научној каријери, Ихан је магистрирао, запослио у Институту за микробиологију као истраживач, Вирк је био запажен спортист пре него што се окренуо литератури . . .) други ће истрајати. На нама је, као и на њима, да верујемо да су већ истрајали, да су прошли Сцилу и Харибду, да их неодољиви зов сирена није одвукао на друге путе и да више неће бити колебања ни одустајања. Буде ли их, остаје књига *Зачасно бивалишче* као сведок једне генерације која је, и овим до сада, изборила право на постојање и уважавање.

Често, а да би било случајно, прећуткује се опрема књига. Покушајмо да неправду исправимо. Књигу *Зачасно бивалишче*, чији је тираж симболичан (четири стотине примерака), једноставно (а у томе је срж лепоте) опремио је Змаго Рус. Ничег сувишног, ничег премало, у најкраћем је суштина формуле којом се руководило Змаго Рус ликовно обликујући књигу, чији је, рекосмо, тираж премали да би представљао афирмацију за графичара. А ипак јесте, јер је *Зачасно бивалишче* опремљено с љубављу без које ништа не бива.

Милосав Славко ПЕШИЋ

Аутори Летописа

ЈОВИЦА АЋИН, види ЛМС I/91.

ВЛАДИМИР ГРИГОРЈЕВИЧ БЕЗНОСОВ, доцент на Катедри филозофије и естетике у Лењинградском институту за позориште, музику и филм „Н. К. Черкасов", кандидат је филозофије.

ТЕС ГАЛАГЕР (TESS GALAGHER), рођена 1943. године у Порт Анђелесу, у држави Вашингтон. Била је у последњој класи којој је предавао познати амерички песник Теодор Ретке, на Универзитету Вашингтона. Похађала је књижевну радионицу на Универзитету Ајове, где се бавила писањем и филмом. Доцније је предавала на Универзитету Св. Лоренса у Кентону, у Њујорку, и на Универзитету Монтане. Објављене књиге песама: *Stepping Outside*, 1974; *Instructions to the Double*, 1976. (Б. Петрић)

ЕН ДАЈМОНД (ANN DIAMOND), рођена у Монтреалу под именом Ен Меклин (Mclean). Живела је по Медитерану, америчком југозападу и у Бичбургу (Онтарио). Објављује од 1985. године поезију и прозу. Позната је њена прича *Монин плес (Mona's Dance)* — феминистичка сатира, објављена 1988. године. (Д. Зеленовић)

ЛАБУД ДРАГИЋ, рођен 1954. године у Љевиштима у Црној Гори, живи у Београду. Пише прозу. Књига приповедака: *Који немају печата*, 1985; *Срам у катедрали*, 1990.

СРБА ИГЊАТОВИЋ, рођен 1946. године у Књажевцу, живи у Београду. Пише поезију, критику и есејистику. У *Летопису* сарађује од децембра 1982. године. Књиге песама: *Који немају душе*, 1971; *Слагачница*, 1971; *Десети круг*, 1975; *Прострто меко море сна*, 1980; *Reptil/Poliptih*, 1983. Књиге критика и есеја: *Саломина чинија* I, 1970; *Саломина чинија* II, 1974; *Доба колажа*, 1978; *Поетизам стрипа*, 1979, *Проза промена — српска проза 1950—1979*, 1981; *Текст и свет*, 1982; *Записи слободног стрелца*, 1986; *Књижевност и нови мит*, 1988; *Црв у глави*, 1988.

ЗОЈА КАРАНОВИЋ, рођена 1949. године у Темерину. Доцент је на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише и објављује радове из књижевне историје. У *Летопису* сарађује од јануара 1981. године. Објављене књиге: *Српско грађанско песништво* (са групом аутора), 1988; *Закопано благо — живот и прича*, 1989; *Народне песме у „Даници"*, 1990.

ВОЈИСЛАВ КАРАНОВИЋ, рођен 1961. године у Суботици, живи у Новом Саду. Пише поезију. Књиге песама: *Тастатура*, 1986; *Записник са буђења*, 1989.

Песме које доносимо у овом броју су из збирке *Жива решетка* која ускоро излази из штампе у издању ИП Матице српске.

АМЕРИКО КАСТРО (AMERICO CASTRO, 1885—1972), шпански критичар и историчар, ђак Рамона Менендеса Пидала и Франсиска Хинера де лос Риос. Професор универзитета у Шпанији, Латинској Америци и САД (Принстон и Харвард). Један је од најпродорнијих и најдубљих истраживача шпанске историје, културне историје и књижевности. У његовим књигама *Шпанија и њена историја: хришћани, Маври и Јевреји* и *Историјска стварност Шпаније (España en su historia: cristianos, moros y judíos*, 1948, *La realidad histórica de España*, 1954) изражен је став да је мешавина хришћанске, маварске и јеврејске културе била одлучујући фактор за развој Шпаније. Његова уопштавања у области културне историје у своје време су често изазивала жестока оспоравања, а данас је очевидно да она умногоме припадају уопштавањима прве половине XX века, на пример Фројдовим и Фромовим, што значи да се у њих не може безрезервно веровати, али да се после њих ипак друкчије размишља о темама које покрећу. Кастро је и веома темељит и цењен историчар шпанске књижевности. Најважније књиге су му: *Језик, настава и књижевност (Lengua, enseñanza y literatura)*, 1924; *Дон Хуан у шпанској књижевности (Don Juan en la literatura española)*, 1924; *Сервантесова мисао (El pensamiento de Cervantes)*, 1925; *Света Тереса и други есеји (Santa Teresa y otros ensayos)*, 1932; *Шпанско и ерасмизам (Lo hispánico y el erasmismo)*, 1942; *Паганска Кастиља (Castilla la gentil)*, 1944. и *Сервантес и чистота шпанског језика (Cervantes y los casticismos españoles)*, 1966. (Д. Вртунски)

БОШКО ЛОМОВИЋ, види ЛМС II/91.

АЛБЕРТ БЕЈТС ЛОРД (ALBERT BATES LORD), данас професор словенске и компаративне књижевности Харвардског универзитета, у пензији, члан Америчке академије наука и уметности (American Academy of Arts and Sciences), класични филолог, слависта, тумач мита и фолклора, вероватно најутицајнији теоретичар усменог традиционалног песништва у науци друге половине двадесетог века, родио се у Бостону 1912. године.

Класичну филологију студира на Харварду, и као двадесет двогодишњи харвардски студент прати свог професора, тачније: младог доцента класичне филологије, само десет година старијег Милмана Перија (Milman Parry), на његовом другом, знатно дужем и одлучно важном путовању у „лабораторију живе епске традиције Југословена", у Санџаку, Црној Гори, Херцеговини и Босни, од јуна 1934. до септембра 1935. године. Перија, који је, неколико година раније, у својој дисертацији код Антоана Мејеа (Antoine Meillet) на Сорбони, већ био формулисао један значајан нов приступ хомерском питању, водило је на тај пут уверење да се традиционални епски стил — и традиционално епско песништво као такво — потпуно може да схвати само кроз разумевање живота усмене епске традиције, а у наше епске крајеве упутила су га предавања Матије Мурка, тих година на Сорбони одржана и у Паризу објављена, о епској народној поезији у Југославији на почетку двадесетог века. Путовање из 1934—35. може се узети као време у коме главне своје контуре, у конфронтацији радних претпоставки са огромном емпиријском грађом, стиче концепција коју данас у науци познајемо као Пери-Лордову теорију усменог песништва.

Милман Пери, међутим, умире само неколико месеци после повратка са тог путовања. Читав посао сређивања и објављивања записане и снимљене грађе, песама, разговора с певачима, коментара, преузима од тада Алберт Лорд, а њему је такође припало у део да концепцију формулише у целовитом облику.

У новим теренским проучавањима у Југославији — 1937, 1950, 1951. и касније — Лорд проверава и допуњује сакупљену грађу. Првенствено његовим трудом настаје постепено у крилу Вајденерове библиотеке (Widener Library) на Харварду Милмана Перија збирка усмене књижевности (The Milman Parry Collection of Oral Literature), са близу 13 хиљада текстова и преко 3500 снимљених грамофонских плоча. У његовој редакцији и с његовим преводом на енглески језик, прве две свеске *Српскохрватских јуначких пјесама (Serbocroatian Heroic Songs)* из Перијеве збирке објављују заједнички Српска академија наука и Харвардски универзитет 1953. и 1954, а под његовим вођством наставља се то вишетомно издање до наших дана. Већ 1951. приређује, заједно са Белом Бартоком (Béla Bartók), издање текста и музичке транскрипције 75 српскохрватских лирских песама, које је у основи замашног, тротомног издања Бартокових транскрипција из 1978.

Од 1936. Лорд објављује посебне студије које најпре припремају, а затим спецификују, односно допуњују целовиту општу теорију усменог песничког стварања. Те су студије редом компаративне: непосредан увид у живот и функционисање једне, српскохрватске усмене епске традиције ту је у служби нових тумачења оних старих епова које познајемо само у давнашњем запису, првенствено Хомерових, али и староенглеског, старофранцуског и средњовековног византијског. Једна од тих посебних студија, *Неке*

карактеристике усмене традиционалне поетике (Some Characteristics of Oral-Traditional Poetics), заправо је Лордово предавање одржано 21. септембра 1987. у Новом Саду, на скупу о усменом и писаном/писменом у књижевности и култури, који је Војвођанска академија наука и уметности приредила у част двестагодишњице Вуковог рођења. Међутим, без сумње најважнији од тих радова је онај целовит приказ Пери-Лордове теорије који је Лорд, у првом његовом облику, одбранио као докторску дисертацију на Харварду 1949, а у дефинитивном облику објавио као књигу *Певач прича (The Singer of Tales)* 1960.

Та књига — коју Алберт Лорд пише у годинама у којима, у тренуцима предаха, припрема и свој уџбеник српскохрватског језика, и преводи на енглески роман свог најпре познаника па пријатеља Растка Петровића — највише управо на српскохрватској грађи успоставља једно развијено тумачење живота и функционисања епске традиције, епског певача, његовог образовања и његове технике, његових оруђа: формуле и теме, његовог поступка у компоновању песме, међуодноса усмене традиције и писма. Али српскохрватска усмена традиција није тој студији прави предмет, или бар: није јој то само она. Првенствено је то студија о Хомеру или, можда пре, на Хомеру проверена студија о усменом епском песништву као таквом. Невелик је број књига које су у науци о књижевности у другој половини двадесетог века тако значајно и тако широко деловале као Лордов *Певач прича*. Хејмзова (Haymes) библиографија из 1973. бележи већ око 500 расправа у којима се Пери-Лордова теорија приказује или оспорава или примењује на неку нову епску грађу. Фолијев (Foley) библиографско-аналитички приказ, десетак година касније (1985), може да констатује да се на основи Пери-Лордове теорије успоставила у науци заправо нова, засебна а кохерентна, истраживачка област, проучавање усмене књижевности, са читавом већ библиотеком научних расправа: више од 1000 књига и посебних студија, у којима је Пери-Лордова теорија, у изворном или модификованом облику, примењена у проучавању древних и још увек живих епских традиција у више од стотину језика, на свим странама света.

Упркос племенитој скромности, с којом Алберт Лорд доследно одбија да истакне или чак помене властит удео у грађењу теорије, треба рећи да је сада већ сасвим јасно да се његово дело — поготово *Певач прича* и студије које тој књизи следе — не може исправно описати само као остваривање и дограђивање Перијеве замисли, као једноставно развијање и пажљива разрада блиставих увида учитељевих. Оно се свакако мора разумети и као значајно ширење, и делимична модификација, изворних схватања и, што је вероватно важније, као поуздано успостављање онога ширег контекста у коме те идеје не делују више као хипотеза која тежи само решењу једнога посебног проблема, ма колико тај проблем био важан сâм за себе (као што хомерско питање свакако јест), него се повезују у једну општу теорију усмене традиционалне поезије.

Управо захваљујући тој последњој околности, Пери-Лордова теорија могла је у минулих тридесетак година онолико значајно да делује и изван проучавања епског и усменог песништва. Могли бисмо рећи да је Лордов *Певач прича* први важан догађај у једном процесу који су осетиле готово све области хуманистичких наука у последњим деценијама. Тај процес је једном назван откривањем важности дистинкције међу усменошћу и писменошћу у разумевању човековог света и његове историје, а могао би да се назове и освешћивањем за улогу и консеквенције писма у култури човечанства. Непосредно деловање Лордове књиге јасно се осећа већ у шездесетим годинама у бројним а међусобно врло различитим делима која, тако освешћена, замишљају неки нов тип проучавања друштва, културе, комуникације, масовних медија, чак историје; примера ради, Маклуанова (Marshall McLuhan) *Гутенбергова галаксија*, из 1962, управо почиње реченицом: „Ова је књига комплементарна *Певачу прича* Алберта Б. Лорда". Али Лордово дело није одсутно ни из оних, бројних књижевнокритичких расправа и општетеоријских диспута наших дана у којима се дистинкцији међу усменим и писаним, мада некад и необично трансформисаној, придаје нарочит значај. А баш за то данашње време важност Лордова дела још увек само расте: по високим интелектуалним захтевима које је свом послу А. Б. Лорд увек постављао, по критичности и поузданости свог поступка, по чврстој основаности својих закључака, оно је данас, и више него јуче, ваљан и пожељан узор за сваки нов подухват у широком сплету размишљања̂ и истраживања̂ којима опсег наговештавају појмови усмености и писма. (Светозар Петровић)*

ЉИЉАНА ЛУКИЋ, рођена 1939. године у Загребу, живи у Бјељини. Пише поезију, прозу, књижевну критику и есејистику. У *Летопису* сарађује од маја 1990. године.

БОБИ ЕН МЕЈСОН (BOBBIE ANN MASON) пише кратке приче и романе. За збирку *Шило и друге приче* добила је награду Фондације Хемингвеј 1982. године. Први роман објавила је 1986. године. (Б. Петрић)

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. године у Трстенику, живи у Новом Саду. Пише поезију, прозу и књижевну критику. У *Летопису* сарађује од јануара 1981. године. Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар, Желудац*, 1983; *Земљопис*, 1986; *Абракадабра*, 1990; *Топло, хладно*, 1990. Радио-драма: *Фреди умире*, 1987.

ЉУБИНКА ПЕРИНАЦ, рођена 1969. године у Темишвару, где живи и данас. Студент је румунског и руског језика и књижев-

---

* Реч академика Светозара Петровића приликом промовисања Алберта Б. Лорда у почасног доктора Новосадског универзитета, 28. јуна 1990. године.

ности у Темишвару. Прве стихове објавила је у часопису *Књижевни живот,* који излази на српском језику у Темишвару. У штампи јој је прва књига песама под насловом *Бела расклапања слике* у издању „Критерион" из Букурешта.

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, рођен 1929. године у Нишу, где живи и данас. Пише прозу, огледе, чланке и студије. У *Летопису* сарађује од новембра 1982. године. Роман: *Бутање инспектора Левина,* 1966. Књига прича: *Made in Germany,* 1967. Књига огледа: *Трајање речи,* 1972; *Орфеј на Нератви,* 1989. Студија: *Роман Меше Селимовића,* 1981.

МИЛОСАВ СЛАВКО ПЕШИЋ, рођен 1943. у Нишу, живи у Смедереву. Пише поезију, прозу, књижевну, ликовну и позоришну критику. Преводи са словеначког. У *Летопису* сарађује од јунске свеске 1976. Књиге песама: *Књига постања,* 1972; *Хелена спава с мишицом под главом,* 1978; *Мали знаци неверства,* 1980; *Вечерњи благост,* 1984; *Мефистов вез,* 1986; *Мирна кућа,* 1987; *Смрт је ловац самотан,* 1990. Прозно поетски спис: *Тамни вилајет,* 1983. Збирка прича: *Човек против себе,* 1979. Роман: *Женик,* 1982. Прозни спис: *С љубичастим штовањем,* 1986. Песме за децу: *Мачје, мишје и друге,* 1987. Сачинио је и две антологије: *Кад те заболи душа,* 1981; *Љувене,* 1984.

ИВАН ЧОЛОВИЋ, рођен 1938. године у Београду, живи у Земуну. Пише есеје и преводи. Покренуо је и уређује библиотеку „XX век". У *Летопису* сарађује од јуна 1989. године. Објављене књиге: *Књижевност на гробљу,* 1983; *Дивља књижевност,* 1985; *Време знакова,* 1988; *Еротизам и књижевност,* 1989.

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

ВОЈИСЛАВ КАРАНОВИЋ
Дванаест песама 361

ЛАБУД ДРАГИЋ
Каин и Авељ 370

АНДЖЕЈ КУШЊЕВИЧ
Две песме 378

ЉУБИНКА ПЕРИНАЦ
Цензура 380

ТРИ СЕВЕРНОАМЕРИЧКЕ ПРИПОВЕДАЧИЦЕ

ЕН ДАЈМОНД
Каиро 381

ТЕС ГАЛАГЕР
Лоше друштво 393

БОБИ ЕН МЕЈСН
Плава земља 403

ОГЛЕДИ

ВЛАДИМИР ГРИГОРЈЕВИЧ БЕЗНОСОВ
Достојевски и Берђајев 417

АМЕРИКО КАСТРО
Значење шпанске цивилизације 427

ИВАН НЕГРИШОРАЦ
Одмереност језичке комбинаторике 443

СЕЋАЊА

АЛБЕРТ Б. ЛОРД
За потпунију историју европске књижевности 453

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

ЈОВИЦА АЋИН
Црне копије (4) 458

ЛЕТОПИС КЊИГЕ

ЉИЉАНА ЛУКИЋ
Метафора о одбрани и трајању (Мирослав Јосић Вишњић: *Одбрана и пропаст Бодрога)* 492

ЗОЈА КАРАНОВИЋ
Осветљавање Хомера нашим народним певачем (Алберт Б. Лорд: *Певач прича,* I и II) 494

ИВАН ЧОЛОВИЋ
Југословени као народ културан на један природан начин (Владимир Дворниковић: *Карактерологија Југословена)* 496

СРБА ИГЊАТОВИЋ
Ватромет духа (Мишел Турније: *Петко или лимбови Пацифика)* 500

БОШКО ЛОМОВИЋ
Друкчија књига о затворима (Иштван Ерши: *Сећање на стара добра времена)* 503

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
Органске структуре и уметнички привиди (Сузан Лангер: *Проблеми уметности)* 505

МИЛОСАВ СЛАВКО ПЕШИЋ
Припадност и трајање (Зачасно бивалиште — портрети младе књижевне генерације 80. година; изабрала и уредила Лела Б. Њатин) 511

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 515

ЉЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

излази 12 пута годишње у месечним свескама од десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу.

Нацрт за корице: Душан Ристић, Секретар Уреднишшва: Милица Вртунски. Технички уредник и коректор: Мирјана Јовановић

Годишња претплата за 1991. годину 300 динара, а за чланове Матице српске 180 динара. Претплата за иностранство 80 $. — Цена једној свесци у књижарској продаји 50 динара. — Претплата се може уплатити у свакој пошти на чековни рачун број 65700-678-2213, са назнаком: „за Летопис". — Адреса Администрације: 21000 Нови Сад, Матице српске ул. бр. 1. Телефон: 021/615-599, локал 112.

Издаје: Матица српска.

Штампа: Д. д. Штампарија „Будућност", Нови Сад.

Тираж: 1700.



Песме, приповетке, одломке из романа, сећања, огледе, критике и ликовне прилоге у следећим свескама објављују:

ЈОВИЦА АЋИН
ИВАН БОЖИЧЕВИЋ
МИЛКО ВАЛЕНТ
СРБАН ВАЉАРЕВИЋ
РОБЕРТ ЛУИС ВИКС
ВЛАДИМИР ВИСОЦКИ
СЛАВКО ГОРДИЋ
НИКОЛА ГРДИНИЋ
СЛОБОДАН ИЛИЋ
БРАНКО ЈЕЛИЋ
НИКОЛА КАЈТЕЗ
ЗОЈА КАРАНОВИЋ
ВЛАДИМИР КОПИЦЛ
АНДРИЈА ЛАВРЕК
МИОДРАГ ЛОМА
НЕБОЈША МИЛЕНКОВИЋ
МИЛЕНА ПЕТРОВ
ДРАГАН ПЕТРОВИЋ
МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
БОРБЕ ПИСАРЕВ
МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
ЦВЕТАН ТОДОРОВ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025-5939 | UDK 82 (05)