БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМеП 1
1991/Књ. 23
1947. 4

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПРОЗА: ВЛАДИМИР ВИСОЦКИ. **ПОЕЗИЈА:** СЛОБОДАН ИЛИЋ, РОБЕРТ ЛУИС ВИКС, НЕБОЈША МИЛЕНКОВИЋ, СРЂАН ВАЉАРЕВИЋ. **ОГЛЕДИ:** ЦВЕТАН ТОДОРОВ, МИОДРАГ ЛОМА, МИЛКО ВАЛЕНТ. **ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ:** ЈОВИЦА АЋИН, СЛАВКО ГОРДИЋ. **ЛЕТОПИС КЊИГЕ:** ЗОЈА КАРАНОВИЋ, НИКОЛА КАЈТЕЗ, МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ, НИКОЛА ГРДИНИЋ, ЂОРЂЕ ПИСАРЕВ, ИВАН БОЖИЧЕВИЋ, МИЛЕНА ПЕТРОВ, МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ. **ФИЛМСКИ ЛЕТОПИС:** ДРАГАН ПЕТРОВИЋ

АПРИЛ **1991** **НОВИ САД**

1824

а-д, 160879

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 Вучетов (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. Април 1991. Књ. 467, св. 4.

РОМАН О ДЕВОЈЧИЦАМА

Девојчице су волеле странце. Није да нису волеле своје земљаке, напротив — волеле су их итекако, само што је то било јако давно. Пре пет-шест година, на пример, једна од девојчица, Тамара, која је тада заиста била још права девојчица, волела је Николаја Свјатенка, већ одраслог и ситог момка са два златна зуба, криминалца и сањалицу са надимком Колега. Тај надимак је добио вероватно зато што се на њега увек могло поуздано ослонити у сваком послу. У детињству и дечаштву Николај је ловио голубове и увек је у томе имао успеха. А голубови су опасна ствар, треба ту имати смелости и нерава, нарочито ако их „скидаш" у суседним двориштима и носиш на бувљак са Лењком Балавим. Балави, компањон и помагач, будала и ленштина, говори кроз нос, већ пије вотку — укратко, ништа бољи није од Николаја, осим што му старији брат ради у „Калибру". И тај старији брат му је направио велики нож на склапање са оштрицом од каљеног челика, од турпије. И сад га Лењка стално носи са собом. С њим је ишао Николај Колега на бувљак да продаје „скинуте" голубове: монахе, шпанцире, некад и обичне птице — свраке, чиграше и друге — за рубљу — укратко, шта се нађе. А по пијаци већ шпартају групице покрадених суседа и траже своје голубове и њихове крадљивце, и ко зна — можда и њима старија браћа раде у „Калибру", и сви су још млађи од шеснаест па се не плаше високе казне, ножеве носе, руке их сврбе — могли би и да убоду, усијане главе.

— Колико тражиш за пар ових лимунасто-жутих?

— Сто педесет.

— А пошто су ти варшавски?

— Иста цена.

— А је л' их дуго имаш? — И већ се примичу полако, опкољавају, пљуцкају кроз зубе, већ бледе и подрхтавају од напетости и предосећања, већ се мошнице скупљају од страха и терају у клозет, а знојаве шаке стежу ножеве.

И ту је Колега испољавао невиђени таленат и домишљатост. Осећао је он — ако су власници украдених голубова. Почео би да стење, пена му на уста удари, кида крагну око врата и виче, као да страх тера од себе:

— Нà, разбојници једни, носите их све! — и трпао би шпанцире и монахе у руке својим збуњеним непријатељима. И још би додао, уврежено шмрчући: — Сами смо их малочас купили по сто двадесет од Шурика са Маљушенке.

Мали је још био Коља Колега, а већ вешт и сналажљив.

Давао им је име познатог крадљивца голубова који је живео близу њих.

— Е, свака ти част! — одушевљавао се Балави када су остали сами, јер је цела група кретала у потрагу за Шуриком, и можда га премлаћивала немилосрдно. — Свака ти част — понављао је Ленька муцајући. — Како си их само зезнуо! Ја само што нисам оном риђем забо, кад си ти почео одједном онако да вичеш. Е, баш си мајстор!

Одрастао је Коља у дворишту, живео у дворишту и заљубио се у дворишту. Кад се Тамара са њим упознала... Или, тачније, он са њом — она је за њега давно знала и виђала га често, и сањала га је, онако снажног и неустрашивог, јер се о њему причало по целом реону — како је по симсу зграде ишао, па како је пребио и отерао четворицу или чак петорицу хулигана, који су сврађали у њихову капију да се олакшају и да са другог спрата завирују у женско купатило. Станари су их водом и помијама поливали, а они су свеједно долазили редовно као на посао. И шта им је то требало? Па нису ни могли гледати у само купатило, него тек у свлачионицу, где још нису сви голи, а и виде се само од појаса наниже. А какво је то задовољство — гледати задњицу без лица?

Коља их је и отерао и пребио уз то. Сâм. Али ово досад је све о Кољи. А није о њему реч.

Кад је Тамара имала већ скоро шеснаест, онда ју је он приметио. Он је имао двадесет пет, имао је пара, свирао је на гирати и певао. Песме су му биле тужне, уличарске а осећајне, и све је пушио нешто миришљаво. Узме цигарету, одгризе јој врх, свуче папир са филтера, истресе дуван, помеша га са нечим, прстима изгњечи и опет на папир, папир навуче на филтер и увлачи дубоко, уз ваздух, тако да су му усне мало раширене, а прстима ситно лупка по цигарети да дим уђе што дубље у плућа, са ваздухом, онда га

држи колико год може и тек онда издахне дим укусног и опорог мириса.

И Тамари је давао да повуче, и вина јој је давао помало, и завео ју је некако случајно и просто: љубио ју је, љубио, завукао руку под блузу, раскопчао дугме — једно, па друго — а онда је она сама изненада рекла:

— Пусти ме! Сама ћу — и стварно, сама се скинула.

Било је то после деветог разреда, после летњег распуста. Тамара је ишла као пионирски предводник у летовалиште у Таруси, као и увек. Место је чувено, старо, са реком, шумом, са лепим временом, са топлим модрим вечерима, када млади пионирски предводници отерају на спавање своје одреде, где већ има и одраслих мангупа, који такође покушавају да се ноћу завуку у шаторе девојчица, а понеком то и успева, и шта се ту може, младост — лудост. Скупљају се, дакле, пионирски предводници на вечерње седељке, али тајне и тихе, да управник и васпитачи немају повода нешто да кажу, или још горе — да их врате кући, а у школу да напишу о моралном лику.

Они — управници и васпитачи — наравно, знају за те вечерње седељке, и сами би они такво нешто, али на њима лежи бреме власти и — не приличи им.

А пионирски предводници седе негде у шуми, певају неке нежне и безобразне песме и раде неке нежне и безобразне ствари. Разиђу се у паровима по колибама, које су заљубљенима рај, мада они уопште и нису заљубљени, већ тако, млада крв игра, а ноћ топла и звездана. Те колибе су деца дању правила. Хвала пионирима, барем нека корист од њих. Наравно, ништа посебно се тамо није дешавало, јер су се девојчице устезале због девичанства, а момци су се плашили да се не обрукају, а неки просто нису ни знали шта се ради после загрљаја. У пракси нису знали, мада су теоријски одавно све то проучили до детаља из ботанике, зоологије и анатомије, која се у деветом разреду предаје уз смејуљење и масне вицеве из клупа. Знали су и за први грех Адама и Еве, и за све следеће до дана данашњег, јер су живели углавном у истој соби са родитељима, а родитељи, мислећи да они већ спавају, наравно... Али они нису спавали и све су чули. Да, добро су то приметили стари народи — за све је криво стамбено питање.

Али чак ни дозвавши у помоћ све духовне силе и сва знања, ниједан од предводника није се усудио да пређе познату границу. Тамарин момак такође није ризиковао и сачувао ју је за Николаја Колегу, бившег крадљивца голубова, затим криминалца и сањалицу, за којим је робија дуго плакала. И доплакала. Није ју обишао.

Све је то испричано зато што је Тамара дошла са распуста препланула, смршала, са оцветалом косом и тамним

подочњацима — од бриге за децу и од залудних ноћних бдења.

И како је могао да је не заведе? Није могао, наравно да није могао. И завео ју је, али је није после тога оставио, као што је ред, већ је напросто отишао на суд за неку неуспелу крађу. Тамара није плакала, а и он се понашао фино, и њихов последњи разговор је текао овако:

— Ти — немој да ме чекаш. Не идем на фронт!

— Ја и немам намеру да те чекам.

— И добро је што немаш намеру. Још си ти балавица, треба школу да завршиш.

— То и хоћу.

— То ти и кажем.

Онда је била пауза, за време које се није ништа нарочито дешавало. Онда су стражари одвели Николаја Свјатенка у салу да му се суди. И само је викнуо за опроштај:

— Кад се вратим — објаснићемо се докраја! — махнуо је рукама, сложио их на леђа и нашалио се са стражарем: — Да је теби таква — да л' би пристао да будеш на мом месту?

Она није ишла у салу — шта ће она тамо. А и срамота ју је било. Вратила се кући. А такви понекад имају тако верне жене, да је то просто невероватно. Он и по пет-шест пута иде у затвор, и сваки пут кад се врати са издржавања казне, она је још ту и брине се и ради за њега, јер, после шесте казне, он је већ прави инвалид: плућа оштећена — стално баца крв, и једну руку не може да савије. Раније је био сила, и у логору је био на гласу, а сад ево какав је — никакав, само прошлост има, па и то — какву прошлост! Лоповштине и свињарије — колико хоћеш, а слободе — мало. Тек је стигао нешто да украде и да се обуче, сакоу рукаве да одсече, да се не види да је с туђих леђа — и већ опет у затвор. И она га опет чека, и опет се брине и ради за њега — јер он, ако и хоће, сад више не може да ради — рука, или нога, а већ унутра све . . . А да краде — она му више не дâ, а и деца су већ велика и почињу нешто да схватају. И о оцу такође. Нек' седи са децом, док она точи газирана пића — лети, и пиво — зими. Ту се барем све зна — или недолијеш, или пена, или разблажиш и — може се живети. А он нек' седи са децом. А и болестан је — нека тражи инвалидску пензију као пострадали на раду у радно-поправним логорима.

— Куд ћеш сад? — пита га она.

— На трке.

— Каква је то сад новост?

— Е, то, Клава, није твој посао.

— А је ли?! Значи, мој посао је само да те храним и перем, и твоју копилад исто! Види како су зинули, па тра-

же да једу! Моје је да на болесним ногама од седам ујутру точим пиво твојим пајташима-пијандурама! То је мој посао? А ово није . . . Куда ћеш, цукело!

— Рекао сам ти — на трке.

— А ког ћеш ти ђавола тамо?

— Тамо ме Љева Москва и Шурик Пребацивач чекају. Шурик је изашао пре месец дана. Идем да их видим, а имамо и неки посао.

— Ма јеси ти луд? Закуни се, одмах да се закунеш у децу да се нећеш ни у шта упуштати! Закуни се!

— Ма шта ти је, Клаудија, шта си ме спопала. Рекао сам ти да ћу се брзо вратити. Причаћу ти после.

И — није се баш тако брзо враћао. Враћао се после четири године, па и то је добро, јер су га због слабог здравља пустили раније. И она се опет брине о њему, плаче, псује, грди и — не оставља га. Ето какве они понекад имају жене!

Али Тамара није била таква. Није чекала Николаја Колегу, чак га је и брзо заборавила. А када се он вратио — девојчице су волеле странце. Не неког одређеног странца, већ странце уопште, као појам, као симбол — симбол нечег другачијег и бољег.

Као прво, они најчешће живе у хотелима, а уз хотеле су ресторани, а после ресторана — собе. У њима сада обитавају Швеђани, Финци и чак Французи, унутра је чисто и топло и одише као са страница већ виђених „Пентхауза" и „Плејбоја" са мис и мистерима Америке за 197 . . . годину, са прекрасним творевинама дизајнера — кућама, тоалетима, купатилима и базенима, спаваћим собама и терасама и у њима невесте у белим хаљинама, елегантне жене са породима исто тако елегантне и ухрањене деце и, наравно, мушкарци у аутомобилима, у јахтама са моторима „Џонсон", у креветима и, уопште, утегнути и осмехнути, све скоро исто као онај који те је довео овамо. Он, истина, није баш тако утегнут и два и по пута је старији од тебе, али зато он има баш те магазине са рекламама „марлбороа", које пуше плавооки изборани каубоји у шешерима и фармерицама, јаки и чврсти мужјаци, освајачи Дивљег запада, фармери и милионери. А онај што те је довео овамо, тајанствено вади блистави пакетић са „Бол Маршеом", купљеним на пијаци или у робној кући, а нипошто не у „Пјеру Кардену" — али ти то не знаш. Ти отвараш пакетић, Тамара, Гаља, Људа или Вера, и вадиш, црвенећи, хулахопке и брусхалтер, који је таман за тебе, зато што сте све ви, Тамаре, Гаље, Људе и Вере исте, све са малим грудима, и број два он је за све вас купио непогрешиво. И, цикнувши, ви или ти јурите да га пробате, одмах ту, у купатилу, а странац се смешка вашој простодушности и већ спрема „балентајн",

и тоник, и други пића и — чека. Није он лош чикица, тај ту са седом косом, и у џепу су му — у новчанику који се отвара као хармоника — слике жене и деце, а ти му се стварно допадаш, а како и не би — млада си, лепа и препланула. Наравно, ниси баш иста као што си била пре седам година за Кољу Свјатенка, али ипак си добра. И ти излазиш из купатила — да покажеш себе и прслуче. И ти и прслуче сте се допали, и зато су вас пољубили одобравајуће и за почетак — у руку.

А могле би, Тамаре, Вере, Људмиле и Галине саме отићи, рецимо, у „Мосторг" и купити тамо и једно, и друго и треће, па и фармерице и „марлборо" и онда би било теже нашим драгим гостима да вас и без знања језика одвлаче у своје кревете у хотелским собама.

Наравно, не само за поклоне. Већ и за . . .

Са њима је лепо и пријатно. Они се удварају, праве комплименте, приносе упаљаче цигаретама и дају наду на брак. Да, дешава се и то понекад, али не баш често, зато што је претходни странац већ испричао овоме — ко си ти и шта си ти, да волиш странце као појам, и он, овај сад, савршено схвата да си ти са њим као са симболом другачијег и бољег.

Има једна смешна прича о томе, како је нека певачица наступала са разним оркестрима по градовима и после концерта су је увек позивали контрабасисти, увек су је нудили пивом и после тога је водили у своју собу. И једном је она упитала: „Драги, зар није чудно што ме увек зову контрабасисти, увек ми нуде пиво и онда . . . Како то?" Уместо одговора, музичар јој је показао ноте које су се предавале од једног оркестра до другог, а тамо је на деоници контрабаса било написано: „Певачица воли пиво, и после пристаје на све".

Личи, зар не? Тако и странци, сигурно, на свом језику објасне један другом све о вама, Тамарама, Верама, Људама и Гаљама, и сваки следећи даје наду на брак само ради свог одређеног циља, а можда уопште и не спомиње брак, већ је само лепо васпитан.

Јер ви, ако није прост, ако не туче флашом по глави и не псује — ви одмах мислите да хоће да се жени. Укратко, девојчице су волеле странце. И ишле су радо код њих, и примале су њихове поклоне, купљене без икакве штете по кућни буџет. И тако су се већ навикле, девојчице, на странце, и тако су их волеле, да је Тамара једног јутра и без питања узела из гореспоменутог новчаника Немца Питера осам стотина марака. Дрхтала је док је узимала, и било јој је мука, и у грудима се стегло, да ли од оног што је јуче попила или од новине овог што је радила, узела је сав новац и — у прслуче, али ипак је стигла да погледа фото-

графије са Питеровом Гретхен и дечицом. Погледала их је и одмах се умирила, а умиривши се — одмах се и наљутила: и још је обећао да ће да је жени, покварењак један, мада он и није обећао ништа, а све и да јесте — она га не би разумела, зато што је нису примили у школу за језике пре шест година, и од тог времена у познавању језика напредовала је прилично слабо. Знала је да каже „хелоу" „гудбај" и „бонжур", а такође и „виски-сода" „џин-тоник" и „ај лав ју". Питер је изашао из купатила бодар и обријан и — одмах за новчаник. Открио несганак и сад је гледа упитно. А она маше главом — као, појама нема ни о чему.

— Ни видела нисам твоје смрдљиве марке! Баш ми требају! Како те није срамота да мислиш тако нешто, као да сам ја . . . тамо нека. Ево ти и твоје прслуче, ако хоћеш!

— Све је то она рекла врло природно, са негодовањем и гневом, чак је поцрвенела од беса и направила се као да хоће да скине прслуче, али није га скинула — кад је тамо новац.

На срећу, Питер се стао бунити против враћања прслучета, замахао је рукама, дајући на знање да ништа такво није мислио, показао је гестовима да је он сам јуче био пијан. Ту је пљеснуо себе по врату — дуго је већ у Русији, пијане гестове је изучио — пљеснуо је, али је од узбуђења промашио и ударио се по јабучици, тако да се закашљао и онда су се обоје насмејали. Ех, да је Тамара знала да је Питерова Гретхен — бивша, да су деца остала код ње, а развод већ окончан, и да је пред њом разведен и потпуно слободан грађанин Савезне Републике Немачке, и да је тај грађанин, пословно долазећи у Москву, већ шести пут у последњих пет месеци, последња два пута долазио у ствари због ње, и да је она још само мало сачекала са том крађом — припало би јој све невелико богатство које је скромни и штедљиви Питер сакупио. И Тамара са Самотека стигла би до тих перина и купатила, и за који месец већ би је сликали као невесту у белој венчаници репортери, а овдашње пријатељице би уздисале: баш има среће! Да, срећа је била тако близу. Али Питер, иако није дао да се то види, ипак је био сигуран да је крађа извршена од стране објекта његових нада и намера.

Питер Онигман је био Немац, са свим што из тога проистиче, и у Русији се већ накупио и нагледао пијаних суза и излива, и готово је заплакао Питер Онигман над разбијеним својим сновима, јер он је био спреман да се ожени њоме, па све и ако нема завршено више образовање, па све и да је комсомолка, секретарица генерала КГБ, космонаут, удовица или мајка-хероj, али није то никако могао да учини ако је без питања узела — ма чак не ни узела, већ само да је отворила његов новчаник. Али Питер је плакао у се-

би, а наглас се смејао до суза и повео своју бившу љубав у ресторан на последњи доручак.

Доле, у холу, ситуација се сасвим неочекивано променила. Неочекивано за обоје. Троје младих људи са невиним изразима лица немарно су пришли странцу и његовој пратиљи, тако као да се досађују, замолили за извињење на нечистом аријском језику, а њу су замолили да уђе у малу, неупадљиву собицу под степеништем. Тамо су већ чекали други за столом и са свежњем чистих листова. И ни једни ни други — ни они што су је довели ни ови што су седели — нису били баш нарочито љубазни.

— Ваше име и презиме?

— Тамара Максимовна Полуектова.

— Године?

— А извините, о чему се ради?

За столом подигоше обрве:

— Одговарај, кад те се лепо пита! — То је речено грубо и застрашујуће, тако да се Тамара одмах умирила.

Села је и ставила ногу преко ноге, запалила поклоњени „марлборо" и упитала што је могла презривије и вулгарније:

— Како смо ми то одједном на „ти"? Нисам ја са вама овце чувала!

— Ма ја сам с тобом . . . — упитани је цинично опсовао. — Одговарај шта те се пита — биће ти боље! — покушавао је да је уплаши.

Али није тако лако уплашити Тамару. Плашили су њу већ. Сам Коља Свјатенко, по надимку Колега, плашио ју је. И то више пута. Први пут пре три године, кад се вратио са робије. Кад се вратио и, као што је обећао, почео да се објашњава са њом. Али — о том потом. А сад . . .

— А шта ти ту псујеш, шефе, шта претиш и плашиш? И шта хоћете ви? Је л' зато што сам била у соби код странца? Па шта ако сам била? Боље припазите на особље хотела, а не да две плате примају — једну вашу у рубљама, а другу од гостију у валути. Или ви то, можда, са њима делите? Ево, ти „винстон" пушиш! Откуд вама „винстон" кад га има само у баровима и „Берјоскама"? А откуд ти таква кравата? Је л' вам то на послу дају?

— Завежите, Полуектова! — премрли су сви око ње, запањени таквом дрскошћу. — Ућутите, да не буде зла!

Али Тамара Полуектова није ућутала, залетела се и није могла да стане. А уто је и Питер почео да куца на врата — да је спасава, ипак се љубав још није угасила.

— Зла? Па куд ће ми веће зло него са вама! Немате права да ме задржавате! Ја волим Питера и он ће да се ожени са мном! — И са тим лажљивим речима на уснама скочила је Тамара одједном према вратима, отворила их и

пустила унутра свог несуђеног младожењу, Питера Онигмана, бизнисфирера и распуштеника, увукла га у собу и као доказ љубави и слагања међу њима обесила му се око врата и страсно га пољубила. И тад упиташе директно Питера хотелски службеници на нечистом његовом језику:

— Је л' истину говори ова девојка, господине, како се већ зовете? Је ли тачно да хоћете да се жените? Одговарај одмах! Иначе ћемо је за дрскост и лажљивост на такво место послати одакле је више нико неће извући! Видеће она свог бога, зажалиће кад је... — и још су рекли разне друге ствари.

Уплашио се Питер за Тамару, а уплашио се и за себе, зато што је његов отац био у руском заробљеништву, у Сибиру, па макар је и донео оданде више топлих успомена, било је и хладних — на пример, зима, и Питер, пошто није добро разумео претње хотелских службеника, закључио је да то њега хоће да пошаљу на такво место, да ће то он видети свог бога и зажалити. И, сећајући се очевих „бр-р-р" у причама о сибирској зими, одговорио је Питер чврстим гласом:

— Јавол! — што је значило: истина је, тачно је — и узео Тамару под руку.

А она га од силне радости стаде љубити, победнички гледајући на осрамоћене и збуњене службенике „Интуриста" — љубити и плакати, и смејати се истовремено и чак подврискивати и поскакивати. И није јој требало да поскаче, јер, кад је поскочила последњи пут, раскопчало се оно злосрећно прслуче и из њега је испало злосрећних осамсто марака. И сви су одједном утихнули, и већ су задахтали службеници осветољубиво, узели оловке и листове папира, а грађанин СРН стајао је као водом поливен и гледао свежањ новчаница као да први пут види новац своје земље, и последње његове сумње се распршише, али речи су већ биле изговорене — рекао је „Јавол!" — а у Немачкој се речи не бацају у ветар.

А Тамара Полуектова са Самотечког трга тако је и остала отворених уста и раскопчаног прслучета, очекујући незнано шта.

***

Зовем се Тамара. Презиме — Максимовна, односно, то је по оцу, а презиме је Полуектова. Рођена сам 1954. године. Сад ми је двадесет три. Нећу ништа крити од вас, јер ово није испитивање. Моја мама је још сасвим млада, а има нас две ћерке — мене и Ирину. Ирка је три године старија од мене, њен муж је инжењер, ради за војску. Ирка

не може да рађа због неуспешног абортуса. Она је пре седам година, кад сам ја још ишла у школу, кад је Николај послат на робију, живела са једним сликарем. Он ју је сликао, ноћу је није пуштао кући, него су неке другарице звале и лагале да је далеко да се иде, да су оне у викендици, да је тамо добро и сигурно. Мама је питала какви су тамо момци, а оне су одговарале — никакви, ту су само девојке — и кикотале се и звале мајку по имену, као да су блиске пријатељице, и питале за мене — како је Тамара? — и поздрављале оца. Отац је старији од мајке двадесет и три године. Радио је у милицији, а сад је у пензији. Има орден и чир. Има већ две године како су му рекли да ће умрети, а он је још жив, али зна да ће брзо умрети и зато је увек зао и пијан и никог од нас не воли.

На послу је увек добијао дипломе, сви су га ценили, а код куће је био прави садиста, тако да ми је чак тешко да се сећам. Кад сам ја била сасвим мала, а Ирка мало старија, живели смо у предграђу Москве, у малој кућици, и имали смо мали врт. Мама и ја и Ирка лети смо кантама заливали жбуње и окопавали дрвеће и пуно смо радиле у башти. Комшије нам нису долазиле — плашиле су се оца, он скоро никад није разговарао са људима, само је пушио и кашљао. Позову га: „Максиме Григорјевичу!" — а он се не одазива. Причали су да је био контузован, али није он био контузован, уопште није био на фронту, био је ослобођен због професије. И никог од нас због нечег није волео и мајка га је молила да оде, али он није одлазио. И једном је, кад се вратио с посла, узео секиру и посекао читав врт, и ишчупао све жбуње. Сви су говорили да је био пијан, али он уопште није био пијан, него је знао да ће нас тако највише повредити, готово убити. А други пут је узео и задавио мог и Иркиног керића. Куче је, ваљда, било болесно и цвилело је, а он га је одједном узео из мојих руку и почео да га дави, полако и све гледајући на нас, а куче му се отимало из руку, а онда се умирило. Нас две не да смо плакале, него смо вриштале, као да нас дави. Онда нам га је он дао и отишао у другу собу и страшно се напио. Онда се пијан вратио, узео нас, уплакане и само у ноћним кошуљама, и избацио нас напоље. А била је зима. И мама је радила у фабричкој мензи у ноћној смени. Ми смо седеле на клупици, плакале и смрзавале се. А он је закључао врата и заспао. Кад је мама дошла, нисмо чак могле ни да устанемо. Унела нас је у кућу, загрејала, истрљала нас алкохолом, али ми смо ипак дуго биле болесне.

Онда смо отишле код бабе у Москву, на Самотеку, и живеле смо саме, без њега, али кад је бака умрла, он је

опет дошао код нас и још увек живи са нама. Зашто — не знам. Мама каже да јој га је жао. И да ће умрети брзо.

Ја сам увек била добар ђак, и сви су говорили да сам најлепша у разреду, и наставници — мушкарци су ме волели, а жене нису. Једна — Тамара Петровна, наш разредни старешина, наставница ботанике, звали смо је Мрквица — она ме је напросто мрзела, нарочито кад сам била лепо очешљана или кад сам била весела. Једном нам је дала домаћи задатак да на хлебу одгајимо плесан. Хлеб се намочи и стави под чашу, и после неколико дана се на њему ухвати нешто као вата — а то је плесан. А код мене се није појавила на хлебу, али је зато била на поврћу код нас у кутији под кухињским столом. А ја нисам мислила, него — под чашу, па у школу: ево, видите, добила сам плесан на мркви. И тек тад сам се сетила њеног надимка. Био је скандал, позвали су маму и строго јој рекли да ћу бити неморална кад одрастем. И, ето, јесам. Добро су ми прорекли. Мајка је радила негде у трговини, она и сад води одељење за поврће, али сад скоро уопште не говоримо. Она ми стално пребацује да мењам послове, а последњих осам месеци уопште ништа не радим. А мени све обећавају да ће ми помоћи и да ће ми наћи место, али, кад с неким преноћиш, он одмах сутра заборави, а ако не — онда поготово. И сад више ником не верујем. А уосталом, сви они имају своје бриге: породица, деца, кооператива, пријатељи, аутомобили. Наравно, ја сам само са ожењенима, старијима. А младе и не волим — са њима није интересантно, морам сама да се забављам. А мени је самој са собом досадно и више волим кад је он старији — онда му је пријатно да се појави са младом девојком свуда — и код пријатеља и у кафани. Тако да сам ја само са ожењенима (то не смета пуно ни мени ни њима) и са старијима. Да. А бирам оне са аутомобилом, и најбоље је ако раде у трговини или у уметности, зато што и једни и други одлазе на иста места — у разне ВТО или кино-домове на фестивале и у ресторане — у ДЖ или ДЗ — а тамо је увек много занимљивог и познатог света, и интимније је, и сви те познају, и многима си већ била љубавница, и сви све знају, зато што се свако свакоме похвалио тобом и поделио утиске, али то није ништа страшно и никоме не смета. Напротив, сви су пријатељи и свима је драго што те опет виде.

А после се нађеш код неког. Кући ти се не иде, и остајеш, и покушаваш да спаваш сама, али на крају не буде тако.

Често се догађа да не спавам сама. Раније сам телефонирала и лагала мајци, или су телефонирале другарице, као некад за Ирину... Све се понавља ужасно. Узгред, онај сликар — то ју је он натерао на абортус, иако су лекари

били против. Код ње је било нешто јако лоше са јајницима, страшно се прехладила, све ми носимо летње гаћице, да би изгледале лепше и виткије, а наше, топле — де, обући ако смеш! Кад почнеш да се скидаш — да умреш од стида. Кажу да су неки Французи чак направили изложбу у Француској са нашим руским гаћама. Изложба је имала огроман успех. Све су разграбили као сувенире и тражили још. Али није било више. Зато што је код нас стално — дефицит. Ирка се мучила, мучила, ипак га је она волела, покварењака — тако један одвратан тип, истина, без браде, али типичан боемски гад. Спавао је са њом у присуству пријатеља, и чак ноћу устане и оде, као, у тоалет, и онда пошаље неког другог. То су звали „друга смена". Ирка ми је после причала, псујући и плачући. Ето какво је ђубре био тај Виктор. Виђала сам га после, чак и била код њега са другарицом, и чак сам остала код њега.

Како је то чудно, био ми је одвратан као црв, а опет ме је занимало — шта је сестра нашла у њему. Ја сам већ скоро пристала, он ме је почео скидати, дахтао је и грицкао ми уво, пипао ме је по свим ерогеним зонама, које код мене уопште нису тамо где је он пипао, а ја сам се одједном сетила да је, кад су сестри радили абортус код њега у кући, он асистирао лекару — неком свом пријатељу. Он сам је — тај Виктор — некад студирао медицину, али су га избацили са друге године. Ирка је причала како се он ужурбао, намештао сто, постављао чаршав, спремао инструменте, вату, воду и још се шалио са њом и храбио је. Свега тога сам се сетила, устала сам, испсовала га, рекла сам му да је ђубре, животиња, и свашта; не сећам се више — била сам пијана, обукла сам се и отишла. А он је трчао за мном и понављао:

— Ма шта ти је, јеси луда? Шта ти је?

То ми је — да моја Ирка само што није умрла! да сад не може да роди! да јој је мама џигерицу изјела, а и муж мало-мало па напомене! И то ми је — да их све мрзим, мушкарце који су гори од жена, брбљивце и хвалисавце, породица им је светиња, не дај боже да му жену споменеш — одмах би да се туче, а овамо носи кући трипер и свашта. Оде од неке, чак се и не опере, и после пола сата легне поред жене и каже како је страшно уморан, а она га још жали и масира му леђа, да се опусти, и чак не тражи од њега испуњење брачне дужности. То буде једном у две недеље. Она мисли да је она крива: удебљала сам се, каже, не шминкам се, облачим се у богзна шта, а он је — уморан, он ради, паре кући доноси, велике паре, уморио се радећи — а он је сит, пијан, смрди на дуван и данас је већ две имао. Па и са њима онако — минут, не више, јер више већ и не може. Али оне кажу да су задовољне — доноси

паре, па су задовољне, а он мисли да је то због његових мушких врлина. Ето шта је мени!

Рано сам приметила да се свиђам мушкарцима. И наставницима, и дечацима из разреда, и напросто пролазницима на улици — увек су се окретали и гледали ме на посебан начин, и то ми је годило, и, кад сам ходала, намерно се нисам освртала, а знала сам да ме гледају. Лети сам ишла у летовалиште мамине фабрике као пионирски предводник. Сад се већ слабо сећам свих оних логорских ритуала — стајања у врсти, дизања заставе, војних игара и маскараде на крају сваке смене. Мада, дечаци су измишљали разне смешне костиме и правили их од богзна чега: од папрати — сукње и индијанске украсе за главу, од картона и штапова, офарбавши их сребрном бојом, штитове и оружје. И ја сам са њима састављала разне глупе скечеве и призоре из живота Марсоваца, родитеља и школе. После сам се тога често сећала, кад сам била у вишој школи. Ишла сам и у вишу школу, заиста. Избацили су ме због моралне неподобности. А после . . . али још је рано о томе шта је било после, а и мрско ми је и тешко кад се сетим тога.

Сећам се како смо још у логору, ми — предводници женских и мушких одреда — већ поодрасла деца, ишли сами у шуму, певали, пекли кромпире и љубили се са дечацима у жбуњу и колибама. Дечаци су шарали по телу, дрхтали од жеље и понекад говорили: „Ех, ти, не умеш ни да се љубиш!" А они сами — укочили се од страха, очи распамећене или затворене, милују по грудима или ногама и све раде како не треба, а како треба — то ни ја сама нисам знала, осим по Иркиним причама, а свеједно нисам им дозвољавала превише.

А онда сам се заљубила. И не да сам се заљубила, него ме је залудео, он, Николај, завртео ми је главу, напокланьао, опевао и обљубио. Био је осам година старији и страшно популаран. Леп и јак, није се ничег плашио — ни туче, ни родитеља, ни игара, ни неких сумњивих послова. Сећам га се од детињства, била сам заљубљена у њега као мачка, али је дуго остао за мене велик и недостижан. А онда сам одједном имала шеснаест. И све се десило изненада. Вратила сам се из летовалишта, мама је било на одмору, отац — у болници, а Ирка тек што се удала и отишла да живи код мужа. Сад они живе код нас, зато што ће нашу кућу ускоро срушити и на оволику породицу, тачније, на две, даће сигурно велики стан или, чак, два.

И ја сам била сама две недеље. И две недеље се нисмо растајали. Видео ме је, једноставно ми пришао и рекао:

— Како смо ми то, Томочка, порасли и пролепшали се. Још мало па ћемо да се удајемо. Али пре удаје, Томочка, не би сметало да се мало ближе упознамо.

Сад ми је то смешно, после студија, светског живота и бурних романа, али онда ми је изгледало као врхунац красноречивости. Николај је писао стихове и певао неке тужне песме. У њима је било неке уличарске осећајности, која је изгледала као дубока туга, а јунаци су били некакви Серјоже, поштени и неправедно осуђени, заљубљени и пуни чежње за онима које воле, а мени се тада чинило да он то пева о себи: „Тече речица по песку и обалу точи, а млада девојка у речици ножице мочи". О себи и о мени. А вероватно је тако и било. Он никада није био груб са мном, не, био је стрпљив и послушан, али понекад би давао на знање својим пријатељима и мени да је своју шапу положио озбиљно и чврсто. И ја сам то одмах осетила.

И било ми је добро, зато што сам имала и господара и слугу истовремено. И мислила сам да ћу живети са њим онолико дуго колико он хоће, и да ћу ићи са њим на крај света, и постала сам му жена одмах чим је то пожелео и није ми жао, јер да није он — био би други, сигурно гори.

Целе године ишли смо као месечари, нисмо се стидели ни родитеља, ни суседа — никога. Девојчице из разреда су питале како је то, хтеле су да чују детаље, нарочито из области физиологије. Никад им ништа нисам говорила и на крају су ме оставиле на миру. Али не и педијатријски савет и дирекција школе. И опет су плашили маму мојом невероватно развратном будућношћу и тужним свршетком негде у болници на инфектолошком одељењу, или пре на трауматолошком, где ћу доспети кад ми Николај Свјатенко разбије главу. Јер, они су знали какав је Николај, сви су о њему све знали осим мене. И нико није знао ништа осим мене. Јер, то што су знали они — ја нисам хтела да видим, а оно што сам знала ја — они нису могли видети.

А онда су га ухапсили за неку тучу и осудили на четири године, а ја сам већ умела да пушим и пијем. Он ме је научио. И није ми жао. Да није он, неко би други — само још горе. А Николај ме никад није посвећивао у своје сумњиве послове. А остало сам знала. Он ме је волео, живео је близу и чак радио у неком биоскопу — цртао је рекламе по квадратићима. Фотографија се подели на квадратиће, а онда сваки квадратић пресликавају увећан, да би испало слично. Сад ми је то смешно, а онда сам мислила за њега да је Уметник. А њега узели и ухапсили, Николаја Свјатенка, мог првог мушкарца, а можда и прву љубав. Јер друге су већ биле друге, можда и јаче, али не прве.

Спремала сам се за испите, а тад су га ухапсили, и сви су почели говорити иза леђа, а Тамара Петровна — право у лице:

— Је ли долијао твој криминалац? Хоћеш ли да га пратиш на робију, као жене декабриста?

Можда би било боље да сам га пратила, онда не би било свега оног што се после десило, али ја сам се спремала за испите и мрзела сам га зато што сам морала да трпим поруге и срамоту у школи, и код куће и свуда. И нисам отишла са њим.

***

Максим Григорјевич Полуектов се пробудио тамо где је и легао. Још у сну, немилосрдно га је мучио мамурлук, и то тако јако, да му се није ни будило. И не само од мамурлука, већ и уопште — зашто да се буди и шта да ради он, Максим Григорјевич, у свету који се одавно спрема да напусти, у тој одвратној реалности где га већ много година боли и мучи у трећини желуца коју су искасапили хирурзи. У тој трећини која му је још једина и остала, која му је омогућавала да живи и сметала истовремено и која је, проклета, подсећала на себе сталним боловима и чупањима. Ништа нарочито није он имао да ради у овом свету, ништа интересантно и лепо, никакви подвизи га нису чекали, али њега никад и нису чекали никакви подвизи. Па ипак је устао Максим Григорјевич тамо где је легао, мамурлук му је одагнао сан. А и какав је то био сан? Сами кошмари.

Некаква наказна лица са сурлама и пацовским очима звала су га кроз прозор гласно и разговетно, у почетку лагано и растављајући речи, а после, како је његов болесни мозак тонуо у слаб сан, све брже и продорније. Лица су га звала да због нечег отвори прозор и закорачи у ништа, где је тако лепо и привлачно, и предлагала су му некакве гадости очигледно сматрајући да се оне Максиму Григорјевичу морају допасти. И све гласније и продорније, претварајући се готово у врисак, гласови су се смењивали зовући га:

— Дођи овамо, Максиме, дођи, мили, шта лежиш тамо на кревету пуном стеница? Види, каква те лепотица овде чека (и ту су му показивали лепотицу — зелену русалку са одвратним осмехом, или неку мртву жену, голу и у крви, коју он као да је негде већ видео). Устани, што лежиш, изађи овамо, Максиме, на балкон, ми смо ту, напољу, само пребаци ноге преко ограде и скочи, скочи, скочи!!!

И русалка — или девојка — смејала се или плакала и такође звала руком, а онда се све то деформисало, постајало је докраја одвратно и нестајало — ако би отворио очи.

А сад, после сна, који је ипак био — мучан и испрекидан, после сна у којем си само делимично, с мучнином и дрхтавицом и хладним знојем, после тог сна са низом мучних сновиђења, требало се ипак докраја разбудити, спустити ноге са кревета, отићи у кухињу и попити хладне воде из фрижидера, мада би боље било пиво, али ни пива нема, као ни било каквог алкохола у кући, што је Максим Григорјевич знао засигурно, јер је увек тако било, да ујутро ничег није било. Али морало се устати. И још се хватајући и држећи за сан затвореним очима, застењао је — он, пензионер и ватрогасац, бивши чувар разних установа нашег разгранатог пенитенцијарног система, оперисани чираш, жучни и злобни ћутљивац, Максим Григорјевич Полуектов. Застењао је, зато што су се јавиле и почеле истискивати његов немирни сан јучерашње и све старе успомене, од којих је и непријатно, и срамно, и мрско и јавља се мржња према самом себи, а још више према другима, сведоцима и саучесницима његових јучерашњих пијаних речи и дела. И сувишак желудачне киселине већ је доспео у грло и тражио алкохол: дај, поручивао је, а онда ћу се спустити назад. А у глави су се јавиле спазме и тражиле то исто: или дај одмах или ћемо те задавити — и чак су почеле јасно показивати како ће то оне њега, Максима Григорјевича, да задаве.

И сасвим без повода сетио се одједном буновни инвалид како су пре неколико година затвореници у Бутирки терали спрдњу са њим. Он улази у ћелију, наравно, претходно погледавши кроз прозорчић и искусним оком одмах приметивши да се унутра играју карте, али, док је он откључао и ушао, карте су нестајале, а њему је радосно прискакао смутљивац и штеточина, бутирски Шурик, по надимку Пребацивач, и почињао га грлити и тапшати по рамену пренемажући се и правећи неке досетке. Максим Григорјевич је, наравно, знао да то није тек тако, да у томе има неки скривени смисао и спрдња и, наравно, одгуривао Шурика и лагано ишао до кревета, на којем су се малочас картали, пажљиво га претраживао, у почетку чак са радосним очекивањем да ће наћи тамо, под душеком, иструњеним и танким, шпил карата, направљен од новинског папира. Свака карта је направљена од десетак листића спресованих конзервом на столичици, рубови су намочени у врућ парафин, а ознаке пик, херц, треф и каро утиснуте печатом. Али никад, ма колико стрпљиво и пажљиво претраживао Максим Григорјевич кревет, никад шпил није

налазио и одлазио је празних шака. А Шурик Пребацивач опет га је грлио и тапшао, опраштајући се:

— Па ти си, шефе, злато од човека — види како си ми лепо наместио кревет! И ништа ниси нашао, шефе? Е, баш штета! А шта си уопште тражио? . . . Карте? . . . Ау, па зар неко овде има карте? . . . Ма није могуће! Е, добро, шефе, проњушкао си и сад се губи одавде, јер видиш да сам само у поткошуљи: блузу су ми мазнули — или сам је можда изгубио на картама — заборавио сам. Треба да је повратим. И немој да ми сметаш, добри човече, буди друг!

Затвореници су се пакосно смејали, а Шурику су очи биле озбиљне као да му уопште није смешно, већ, напротив, саосећа са Максимом Григорјевичем и воли га у дну своје покварене душе.

У прво време је Максим Григорјевич стварно тако и мислио и није се љутио на Шурика. Шурик Голиков, по надимку Пребацивач, имао је већ око педесет година, мада му се године одока нису могле одредити, и био је стари логораш, знао је сва правила и финесе сложеног затворског живота. Чуваре већ одавно није мрзео — они постоје и раде свој посао, а он одробијава своје.

Овде је Шурик био већ трећи или четврти пут, осуђиван је за све ситније и безначајније прекршаје — цепарење или преваре — и сматрали су га безопасним и подношљивим затвореником, мада смутљивцем. Тек касније је сазнао Максим Григорјевич да карте није могао наћи зато што је Шурик сакривао шпил на њему. Приђе, загрли, потапше — и сакрије шпил, а кад се опрашта — узме га.

Сетио се тога Максим Григорјевич — и по ко зна који пут се разбеснео и опсовао у себи. Пробудио се, значи? Па, добро јутро! А коме је добро? Вода је утолила жеђ на пет минута, а онда је из грла кренуло топло и горко. Прошао је газда по кући, промувао се и опет легао. Газда! Какав је он газда у тој кући! Трпе га и чекају — кад ће да умре. Жена му одавно није жена, а ћерке — нису ћерке. Једна стално кука на судбину, а друга — Тамара — права је кучка. Већ две године не говори са њим, а и он разговор не започева. Баш му треба! А она скоро никад и није код куће, скита се и скаче из кревета у кревет, курва. Истина, било је примирје у њиховом ћутљивом непријатељству. Онда кад се она спремала у глумице, али је пала на конкурсу за позоришну школу, а он се запослио као ватрогасац у позоришту. Она је тада често ишла тамо, наравно, не код њега, него да гледа представе, али пуштао ју је унутра он, на службени улаз. Онда је она сачекивала глумце и он је са свог места кроз прозорче видео како она одлази час са једним, час са другим — час са оним брадатим лепотаном,

час — додуше, касније — са оним малим промуклим, оним што пише и пева песме.

При сећању на позориште опет га је почело чупати и терати на повраћање. Насилу се напио воде — макар нечег — помучио се и одстењао на клозетској шољи и опет легао. Данас је једанаести мај, а јуче су у позоришту награђивали ветеране. Није их много остало, али ипак их има. И Максиму Григорјевичу допао је један орден. И зашто је уопште стављао тај орден? То је био ратни орден, „Ратне црвене заставе", није добијен за заслуге у рату, већ за године службе. Двадесет пет година је службовао — и окачили су му то, плус сат са натписом „За верну службу". Као псу. Максим Григорјевич се добро напио јуче забадава. Пио је са многима, а нарочито са оним глумцем што се са Томочком спетљао. Ружно је то, сигурно, ви сте човек ожењен, имате и дете. И чувени сте — филмове снимате. А девојка је још сасвим млада, паразит! Наравно, то није моја ствар, али ипак... Дакле, тај глумац — Саша Куљешов, Александар Петрович, добро је оно рекао, јер и њему је већ тридесет и пет година и разнежио се због ордена, и изрекао је здравицу за њега, за Максима Григорјевича, и ево шта је рекао:

— Сви ми улазимо и излазимо из позоришта. Најмање двапут дневно виђамо Максима Григорјевича и навикли смо на њега као на намештај — а он је жив човек, има заслуге, иза њега је фронт, и инвалид је, и добио је орден Црвене заставе. А тај орден се не даје тек-тако, већ само за личну храброст. То је, такорећи, највреднији ратни орден. Испићемо — рекао је — за његовог власника, за скромног и тихог човека. И нека му бог дâ здравља!

Онда је сео до Максима Григорјевича са гитаром и отпевао неколико својих ратних песама. Неке су се чак и допале Максиму Григорјевичу, мада је знао да те песме овај пева свуда, али да има и другачије — скарадне, на пример „О Нини крадљивици" и уличарске. И пева их у својим пијаним друштвима и међу пријатељима. А они их снимају на магнетофон и после — продају. Наравно да и он, Саша Куљешов, дели добит са њима. Максим Григорјевич је слушао већ те песме. Тамара их је пуштала. И оне су му се такође допадале, а и момак као да му је чак био однекуд познат — личио је на његове бивше штићенике, мада је овде, кажу, играо главну улогу и важно за великог глумца. Максим Григорјевич, иако је седео на свом месту без икаквог посла, није се нимало интересовао за ово што се дешавало унутра, даље од ходника. Истина, једном је — после тога кад је код куће слушао те песме — сâм упитао Тамару:

— А ко то пева?
— Мој познаник.
— А да није тај био у затвору?
— Он код тебе у позоришту ради. Куљешов Александар.

Максим Григорјевич је зинуо од чуђења и сутрадан отишао да гледа представу. Било је нешто из војничког живота. Куљешов је и глумио неког у војничкој униформи и певао. И опет се Максиму Григорјевичу допало. А јуче је здравицу у његову част одржао, и сео је поред њега и певао. Да! Добар је то момак, принео је флашу, наливао и, наравно, почео се распитивати о ратним заслугама и о томе зашто је Максим Григорјевич добио орден.

Максим Григорјевич је умео да ћути. Дешавало се да га неко и по двапут пита нешто — а он ћути, и онај одустане. А јуче му се од пића развезао језик, чак се почео и хвалисати.

— Ма шта орден, Александре Петровичу, Саша мој. Имају и други ордење. Шта ту има да се прича.

— Ех, ти си сувише скроман, Максиме Григорјевичу!

— Шта имам да будем скроман! Ја сам, Саша, такве ствари радио, на тако одговорним местима сам био и такве задатке извршавао да би се ти, да си ме нешто видео пре тридесет година, доообро зачудио, а пре четрдесет — да и не причам! — залетео се бивши старешина унутрашње армије Министарства за унутрашње послове, па је већ и сам почео да верује ономе што је млео његов пијани језик и, изгубивши сваку контролу и нит, почео лупати свашта и сам себе удесио: — Ја сам, Саша, држао Тухачевског!*

— Како држао? — пренеразио се Саша и престао дрндати по гитари.

— Држао сам га — онако, како се држи — за руке, да не падне.

— А где то?

— Где је требало, Саша!

То за Тухачевског Максим Григорјевич је, наравно, измислио. Просто му се то презиме јавило у глави, чувено презиме, а Тухачевског, наравно, он није држао, држали су га други, али могао га је држати и Максим Григорјевич. Зато што је он држао друге, такође крупне. И могао је Максим Григорјевич држати кога год хоћеш. Што је баш и хтео да каже Саши Куљешовом.

Мислио је Максим Григорјевич да ће Саша после тих речи скочити на столицу или на бину и, затраживши од пијаних својих другова да обрате пажњу, викнути својим про-

---

* Михајло Николајевич Тухачевски (1893—1937), совјетски маршал. Ухапшен и стрељан у стаљинским чисткама.

муклим, али громким чувеним гласом: „Испијмо још једну за Максима Григорјевича зато што је он држао Бљухера!"** Аха! Сетио се Максим Григорјевич још једног имена.

Али, уместо тога, Саша је устао, сажаљиво погледао на свог случајног другa у пићу и преместио се. Више није певао, чак као да се некако растужио, а онда се страшно напио. И како је само умео да пије тај Куљешов — о-хо-хо! Сетио се свега тога Максим Григорјевич и опет му се смучило. „И ко ме је само вукао за језик, будалу! А, уосталом, шта ме брига за њега, па нећу са њим децу крстити!" — ту се чак измучено осмехнуо, зато што је испало смешно, кад се помисли на Тамару и Куљешова.

Још једном је Максим Григорјевич морао ићи у тоалет и тамо се све поновило, само што га је сад она проклета трећина желуца болела још јаче.

Кад је пре четири године отпуштен из болнице Министарства за унутрашње послове, где је оперисан, његов лекар, хирург Герман Абрамович, рекао му је отворено и поштено:

— Пазите: ако будете пили — умрећете, а овако вам гарантујем још три године.

А он пије као смук већ четири године и још је жив, ако се то може животом назвати. А Герману Абрамовичу говори да не пије, и овај му верује иако је паметан човек и добар лекар.

А умреће Максим Григорјевич тек за три-четири године, баш уочи Тамариног венчања са Немцем. А сада неће умрети — наравно, ако нађе било шта да попије.

Али где ћеш наћи паре за пиће, Максиме Григорјевичу? Јеси ли погледао у старе ћеркине торбе? Јеси? И нема ништа? А како би и могло бити! Ирка и муж јој сваку пару која им остане — од зетове премије или од кућне уштеде — носе право у банку — чувају за одмор. Њих двоје се баве алпинизмом и цело лето буду или у Домбају или на Боксану — само да су планине па да се пентрају по њима. Нарочито зет — Борис Климов — воли да се пење на планине. И пење се он, а и пада са њих. Још је читав, али ево — прошле године је два месеца прележао — довезли га поломљеног још на пола одмора. Али ништа — опоравио се и ове године опет иде. Тако да у Ирке пара нема, Максиме Григорјевичу, а код Тамаре не вреди ни тражити — она сама узима од маме новац за метро и стално свраћа код суседа да искамчи цигарету. А да оде и он код суседа? Мă не вреди ни то. А он сад још и није код куће. Експери-

** Василиј Константинович Бљухер (1890—1938), такође совјетски маршал. Као и Тухачевски, истакао се у борбама против белогардејаца и био на разним одговорним дужностима.

ментише. Ради на ракетним горивима — озбиљан чова, мада још сасвим млад. Отпутовао је пре две недеље на онај њихов Бајконур. Он сад често тамо иде. Оде, а после недељу дана читаш у новинама: „Још једно лансирање... ‚Космос 1991'. Све нормално и тако даље" — и сусед се враћа ведар и задовољан и грди Максима Григорјевича ако је овај пијан. Али он сад још није ту, још се није вратио. Можда, да погледа под постељином у орману? Погледао је — за сваки случај. Нема ништа ни тамо, јер жена већ одавно тамо паре не држи — сакрила их на друго место. И тако седи Максим Григорјевич на кревету, такорећи, на својој територији, зато што сва остала површина стана није његова; седи и мучи се због жестоког мамурлука — душевног, због ордена, и физичког, због пића. И тако би он још дуго седео и ишао наизменце у кухињу и тоалет, да се одједном са степеништа није зачуо звук гитаре и весели гласови, а онда је неко дугачко позвонио на врата и продерао се:

— Има ли кога? Одмах отварај или провалујемо!

Максиму Григорјевичу се глас учини страшно познат и он одшљапка да откључа врата.

Очи му се — иако пуне мамурне мутноће — широм отворише, јер је на прагу стајао Коља Свјатенко, по надимку Колега, лично, припит већ од раног јутра, са гитаром и са једним пајташем који је нешто крио иза леђа и осмехивао се. И Коља се церио, показујући своја већ четири златна зуба, и у његовог пајташа су пуна уста била златних зуба, а у Коље још и свеж ожиљак на челу.

— А, Максиме Григорјевичу! — продерао се Коља и као да се стварно обрадовао. — Још си жив? А ми дошли да претресемо стан. Ево и налога за претрес — ту његов пријатељ извади иза леђа флашу коњака.

„Двин" — прочитао је Максим Григорјевич. Добро живе, Јубрад.

А Коља је млео даље:

— Довео сам и сведоке — истина свега једног. Упознајте се — Толик. Презиме му засад нећемо откривати. А зову га — Дизалица! Толик Дизалица! Топло га препоручујем. Претрес ћемо обавити брзо и тихо, зато што не тражимо ништа посебно — само Тамару.

Максим Григорјевич, који је већ хтео да им залупи врата пред носем, видевши коњак, нагло се предомислио и одјурио да се исповраћа. Очи му се налише крвљу, некако глупо је замумлао, подигао главу и, не затворивши за собом врата, поново је отрчао у заједнички санитетски чвор.

Пријатељи су разменили погледе пуне разумевања и ушли сами. Док је Максим Григорјевич урлао, а после се уми-

вао, отворили су флашу „двина", узели чашице из ормана и, када се домаћин вратио, онемоћао и бесан, Коља му је већ пружао пуну чашицу:

— За наш сусрет, Максиме Григорјевичу, и да нам оздравите, најмилији наш!

Максим Григорјевич није одбио, испио је, залио водом и сачекао да види — да ли је прошло. И пријатељи су ћутке сачекали, саосећајно гледајући и такође се надајући да ће проћи. И прошао је. Коњак. Максим Григорјевич је издахнуо ваздух и упитао:

— Шта си се од јутра налио па се дереш на степеништу, разбојниче један? — рекао је Кољи, али онако, добронамерно, прво што му је дошло на језик.

— Па тамо лепо пише — нашалио се Коља — „И степенице су део вашег стана" — значи, и тамо се може певати, може се чак и спавати. 'Оћемо ли још по једну?

Испили су још по једну. Максим Григорјевич се сасвим одобровољио и чак почео испољавати радозналост:

— Кад си изашао?

— Има већ два месеца.

— И где си луњао све то време?

— Хтео сам да ступим у војску — тамо, код Карагande, а онда сам се предомислио. Вукло ме кући, а имам овде и неки посао — Коља и Толик разменише погледе и намигнуше један другом.

— Знам ја те ваше послове! Нису послови, него послићи, и то сумњиви. Па је л' ти смеш бити у Москви?

— Смем, смем — умиривао га је Коља. — То ми је тек прва казна, а онда, и моје добро владање на издржавању . . .

— Е, то лажеш! Знам ја твоје добро владање! — Максим Григорјевич је испио и трећу. — Знам, знам, сâм сам видео.

И то је било тачно. Видео је и упознао Максим Григорјевич Кољино добро владање. Пре три године, кад се Тамара спетљала са њим, још као ученица, и кад је мајка дошла сва уплакана из школе, замолила је Максима Григорјевича:

— Ти си ипак отац — какав-такав, али отац, иди и разговарај са њим.

Максиму Григорјевичу је било сасвим свеједно с ким је и шта ради његова ћерка, али је ипак пошао да поразговара са Николајем. И овако му је рекао:

— Ти, Николај, остави девојку. Ти си нерадник и лопужа. Затвор плаче за тобом. А она још иде у школу, ено, мајку су јој звали код директора.

Коља му се само насмејао у лице и назвао га свакако — псетом, ђубретом — а онда је рекао:

— Немој да гураш нос у то! Знам ја какав си ти отац! Причали су ми, а и сам видим. А мајци реци, да јој ја нећу ништа лоше урадити, а неће ни други! Сви јој завиде због мене, кад пролази стају устрану и јављају јој се. А да мене нема — само би је дрпали! Тако да јој је са мном много боље! — самоуверено је завршио Николај.

Максим Григорјевич је тако и отишао као што је дошао, само што је код куће испсовао Тамару и назвао је свакаквим именима, и њену мајку такође, и сестру са мужем, и цео свет.

— Дабогда поцркали сви — сва ваша покварена и курванска породица! Не мешајте ме више у ваше послове! Ја више нећу са криминалцима да разговарам! Попричао бих ја са њим на неком другом месту. Али нека — можда ће још бити прилике.

И урекао је, стари гавран. Ухапсили су Николаја за неку пијану тучу са ножевима и вређање власти, и, по неком чудном случају, све време пред суђење преседео је у Бутирки, у ћелији која је била у надлежности Максима Григорјевича. Добро се тога сећа Максим Григорјевич. Улази он, као и увек, ћутке и лагано у ћелију, а тамо устаје и иде му усусрет Николај Свјатенко по надимку Колега — криминалац и гитариста, хулиган и заводник његове сопствене, макар и невољене кћери. И уопште се ни брине што му прети од две до седам по члану 206 „б" Кривичног закона, него чак некако обрнуто — осећа се боље, спокојније.

— А, Максиме Григорјевичу, драги мој тасте! Извини, још си само кандидат за таста! Е, баш ми је драго што смо се срели. Па ти ћеш ми и донети нешто — мислим, од оног што се не сме — намигивао му је Коља — онако, по комшијској и рођачкој вези, и лепо ћеш се бринути за мене и моје другаре. Је л' тако, друже Полуектове?

Максим Григорјевич је тада испсовао Кољу колико је само умео и израдио му самицу, а при другом сусрету му је рекао:

— Боље да ме више не дираш, копиле једно. Иначе ћу се тако побринути за тебе, да ћеш ме се сећати целог свог поквареног робијашког живота!

Николај је ћутао тада, после самице, а и суђење му је било одређено за сутра. Само је мирољубиво замолио Максима Григорјевича:

— Поздравите Тамару. И нека не долази на суђење.

Максим Григорјевич, наравно, никог није поздрављао. А другог дана Кољу су одвели и више га није видео нити мислио о њему. И ево га сад одједном — као гром из ведра неба — са коњаком и пајташем, и, као да ништа није било, пије и пева:

„Снег је шкрипао под ногама, пошкрипавши замукао,
Сметови ме да прилегнем звали.
Дисао сам плаветнило, белу пару издисао,
А она је летела, у облак се претварала."

— И шта сад мислиш да радиш, ако није тајна? — упитао је Максим Григорјевич. — Хоћеш ли да се запослиш или опет по старом.

— Каквом старом, Максиме Григорјевичу? Па ја сам радио, цртао сам рекламе, а она туча је била случајно. Картали смо се у дворишту. Један фрајер се разиграо, већ три круга заредом све нас дере, доле је већ по двеста рубаља, а ја, иако сам попио, лепо видим да вара. И ја бацим карте, па га дохватим ножем. Њега облије крв, али испало је да је момак био чвршћи него што сам ја мислио. Тако да смо се ми још десетак минута расправљали, а дотле је већ и милиција стигла — комшије позвале. Почели да нас хватају, а ја те твоје другаре тад нисам баш волео — извињавао се Коља. — Сад их волим више него себе, али онда сам још био глуп — нисам знао да власт треба волети, а не тући се са њом. И тако је онда и милиција добила своје. Значи, туча је била без разлога и робијао сам низашта. Али сад је то већ готово, заборавило се.

„А кочијаш млади коње није шибао,
Па се зато јадник и смрзао" —

отпевао је Коља наставак песме, из које је излазило да се кочијаш, да није жалио коње и да их је шибао, не би смрзнуо, односно, не би умро. Тако је то увек у овом пасјем животу — добар а саосећајан страда, а зао и суров преживи.

Песма се Максиму Григорјевичу допала и страшно га је подсећала на песме Саше Кујешова — глумца и јучерашњег садруга у пијанству. Опет га је заболело у грудима од муке због јучерашњег хвалисања, и, покушавајући да је одагна, Максим Григорјевич је упитао, онако, реда ради, оног Толика, Колиног пајташа, који се током разговора само церио и доливао пиће:

— А чиме се ти бавиш?

— Ко, ја? Ја сам — путник.

— Аха — рекао је Максим Григорјевич, иако није схватио. — Шта кажеш да си?

— Путник! У возовима и таксију. Такав ми је посао — путник!

Максим Григорјевич га сумњичаво погледа, али решивши да не покаже да не зна за такву професију, више ништа није питао. Нек' иду до ђавола — подмукли и покварени сој — само ће опет насести на неку шалу и поново бити предмет подсмеха.

— Али шта ћеш ти, Николај, да радиш?

Пријатељи поново размениште погледе и Николај одговори:

— Вероватно ћу бити шофер, возићу такси. Радићу — мало за норму, мало за свој џеп . . .

Разговарали су скоро већ читав сат, а Николај није питао за Тамару, вероватно је чекао да му Максим Григорјевич сам каже. А овај није журио и као да је намерно отезао — да га помучи.

А Николај је итекако хтео да пита и чује о Тамари, бившој својој девојци, којој је био први и којој је сам рекао да га не чека. Није му било на крај памети да би могао толико мислити о њој и бринути се и чезнути. Тамо, код Караганде, где је са бригадом копао угаљ за домовину, ноћу, лежећи у бараци, изнурен и исцеђен од посла, насваћавши се или, напросто, наразговаравши са друговима, требало је да сваки пут падне у мртав сан. Али сан му није тако лако долазио. Већ је и бројао скоро до хиљаду, и мислио о нечем лепом, сећао се свог дворишта, и свог детињства, њега, крадљивца голубова, Коље Колеге и Леньке Балавог, коме је брат у „Калибру" радио, и касније — бројних веселих и опасних подухвата — и, наравно, жена. А њих је било много у разузданом Колиином животу. Још као клинца водили су га старији момци до лаких жена. Девојке су увек биле припите и спремне. Момци су стајали и по неколико у редовима; звали су то — певање у хору. То је било у стрељани, на Петровци, где су дању вежбали гађање милиционари и чланови стрељачког друштва, из лежећег става. Тако да су на поду биле поређане струњаче, и на њих су сад легале девојке и примале своје једнодневне удвараче у гомилама, у редовима, младе припите момке који су дрхтали од узбуђења и страха.

— Па ти си још прави клинац — рекла је једна Колји када је први пут дошао.

— Ћути, курво! — одвратио је тада Коља што је могао грубље и сличније старијим својим друговима, одгонећи грубошћу дечачки страх. Она га је пољубила у уста, привукла га, а после је рекла:

— Готово! Добар си ти. Биће од тебе прави мушкарац — и одрезала следећем: — Нема више! Доста вам је! — устала је и отишла.

Запамтио ју је Коља — своју прву жену, и чак је касније питао момке за њу, а они су се само насмејали, али ни сами нису знали ко је она и одакле је. Коља је сећао са захвалношћу, зато што он тада уопште није био „добар", већ, у ствари, баш ништа није схватио од узбуђења и страха, а још се и друштво смејало и саветовало из таме:

— Не тако, Коља, дај да ти ми покажемо како треба.

А друга девојка, на струњачи поред, која се већ одмарала и пила вотку, причала је са свим појединостима како су њеној другарици, то јест Кољиној тренутној љубавници, пре годину дана узели невиност. Био је то неки Виталиј Бебешко, чувени женскарош и професорски син. Коља је све то слушао и никако се није могао сконцентрисати ни схватити да ли му је пријатно или не.

После је долазио још, и биле су и друге, праве девојчице. Довлачили су их у стрељану на силу, предавале су се из страха и после плакале, а Кољи их је било жао.

Кад је мало порастао, имао је жене и на неколико дана и дуже, имао је чак и роман са службеницом биоскопа у којем је радио. Службеница је била десетак година старија од њега — једна офарбана плавуша. Николају је изгледала као врхунац савршенства и лепоте, и, кад га је оставила, претпоставивши му некаквог циркусанта, возача по зиду смрти, Коља умало што се није убио. Могао је он то. Али није. Напротив, дошао је при крају представе са намером да избоде циркусанта, али онда је завирио у павиљон — одозго, одакле се све добро видело — и био је тако потресен и задивљен да није ни сачекао возача по зиду смрти, него је отишао.

Сећао се Николај тих и других догађаја док је лежао на дашчаном лежају у старом, непреуређеном логору код Караганде. Тих и других, али најчешће и најдуже се сећао лепог Тамариног лица, увек препланулог као што је било те године, после летњег распуста када се међу њима све десило. Није му било накрај памети да ће је се тако сећати и мислити на њу, чак би се и насмејао да му је то неко рекао. Али, сви његови другови и недругови имали су неког свог ко их је, како су се сви другови и недругови надали, чекао код куће. Била је то свеопшта очајничка и чежњива неопходна потреба да се верује у то — најважније у читавој тој пародији на живот, на рад, на одмор, на суд.

И Кољина подсвест је сама избацивала на површину предиван Тамарин лик и приказивала га уморном Кољином мозгу сваке ноћи, као визит-карту, као налог за хапшење, као низ „6—7—8" у игри. И Коља се навикао и саживео са тим наметљивим ликом и није могао без њега, и да му се сад неко наругао због тога — пребио би га. И лежао је затворених очију и стењао од муке и немоћи. Али ниједном није писао, никог није замолио да пренесе поруку иако су сви који су излазили пре њега предлагали да то учине:

— Дај, Колега, однећу ја писмо — Колју су у логору волели због доброг расположења и шале. — Шта се мучиш? Писма и не примаш и не чекаш. Па, умрећеш тако!

— Нека — одговарао је. — Кад се вратим — објаснићемо се.

Писма заиста није добијао, чак је сестрама строго забранио да му пишу, а другови и Тамара нису ни знали где је он.

А сад седи у њеној кући и не пита њеног оца — ваљда због поноса, шта ли — ништа о њој. Пије са њим, са Максимом Григорјевичем, размењује фразе које ништа не значе и пева.

Али утом се окренуо кључ у брави и она је ушла — Тамара, Тамара Максимовна, предивна и зрелија, витка и стасита, с тамним наочарима и у плавом, већ летњем пуловеру и фармерицама. Просто је ушла, није улебдела као анђео, од ње је мирисало на некакве парфеме, пиће и валеријану, и имала је модрице на лицу, мада је шминка стављена још рано јутрос, и то дебело. Али ништа од тога Коља није видео, јер се нежност, коју је скупљао помало, у малим дозама, одједном претворила у огромну грудву унутра, и та грудва је тргала груди, избијала и напоље, и у главу, и Коља чак није ни устао, већ је само промукло рекао:

— Здраво — и окачио о ваздух гитару, која је пала на под не окачивши се, и пукла, и увређено зазвонила струнама, као да пита — зашто сад тако са мном, па ја сам ипак један нежан инструмент.

— Здраво — рекла је и Тамара тихо. Помешало јој се у неочешљаној глави све одједном — превише је тога било за јуче и за данас. Јуче, кад је била код другарице-глумице . . . Од пре неког времена Тамара је стекла пријатељице међу глумицама, а ова — Лариса — била је конферансје из Мосестраде и често је путовала са разним концертним групама у разне делове земље, најчешће на Север, на исток, у забит, где се није требало нарочито бринути око квалитета програма, где ретко залазе добри и познати глумци са новим и занимљивим репертоаром, где се не тражи висок ниво, па га и не дају — добро је и ово што има. По три-четири концерта дневно — за месец преко сто, а плаћа се по концерту, плус дневнице и тако, није то неки велик новац, али може се живети. Код Ларисе је био привремени сустанар, који ју је возио на последње турнеје, Волођа, ведар, добар и спретан момак. Тамара је отишла до њих зато што се надала да би могла ићи са њима на следећу турнеју, али се испоставило да је за Магадан сада потребна пропусница, без ње не пуштају тамо, и њих троје, не жалећи много због тога, сели су да нешто поједу и попију. И ту

је Лариса — која је већ стигла да исприча све московске трачеве, све је изговарала, све споменула, све осим једног — на крају и то излајала:

— А јуче је свратио Саша Кољешов са неком новом — из позоришта, ваљда. Згодна нека, млада. Зацопао се до ушију; држе се за руке и све гугучу нешто — смејала се Лариса, тобоже не примећујући Тамарину реакцију.

А Тамара пребледела, па са столице право на под. Волођа брзо по воду, стао је шамарати по лицу — али Тамара лежи као мртва.

— Па, добро, зар ниси видела да јој је лоше? Само знаш да брбљаш. Па, она живи са тим Сашом, зар ниси знала? Или си ти то намерно? — говорио је Волођа, стављајући мокру крпу Тамари на чело. — Драга моја, не би требало да си тако покварена и завидна!

— Шта причаш, Волођа, каква завист — уплашено је испод гласа рекла Лариса. Али, ипак, још како је била завист у питању. Пре пола године и сама Лариса је била заљубљена у Кољешова. Он је тада целе вечери певао своје нове песме, и сви су полудели због њега и вриштали од узбуђења, а он — Саша — само се осмехивао и благонаклоно примао комплименте, не нарочито озбиљно, био од напора, са капима зноја на челу и у мокрој кошуљи. Саслуша их — и почне нову песму, још оштрију од претходне, и не да пева, него се упиње као да му је последњи пут. Лариса чак ни речи није увек слушала, већ само глас, од којег су је прожимали трнци, а у души је било топло, мада су песме биле депресивне и патетичне, а речи грубе и рогобатне:

„Другари, пошаљите ми писмо:
Шта има ново у слободном свету вашем?"

Лариса је на све могуће начине скретала пажњу на себе, сва се поломила да је он примети и на крају га позвала код себе, али он није хтео: „Други пут" — рекао је, али за Ларису нема другог пута. И није га никад ни било. Видела га је још неколико пута са Тамаром — лепом високом девојком која је, ваљда, ишла у позоришну, или јој је већ завршила. И Лариса се спријатељила са Тамаром само да би њега виђала и, ђаво ће га знати, можда и добила. Пре или касније, ова ће му досадити. Он се никад не задржава дуго на једној, а уосталом, она уопште и не иде у позоришну школу, избацили су је одатле и то, како се прича, због неморала.

Али Саша као да није намеравао да остави своју љубавницу, већ, напротив, почео се све чешће појављивати са њом у свим московским домовима и у друштву. Он се развео са женом, Кољешов, и живео је сам у празном стану. Тако да је Лариса привремено сакрила дубље црне и пожудне мисли и чекала. И дочекала је. Није пропустила да

првом приликом баци своју пријатељицу на патос, мада, истина, није она очекивала да ће се ова онесвестити — мислила је да је то код Тамаре мање озбиљно. И сада се сама озбиљно уплашила:

— Волоћа, па она ће умрети! Види — скоро да и не дише.

— Мä, не лупетај! Боље донеси лед и валеријану. — Тамара је полако почела долазити себи. Несвестица је трајала око четрдесет минута, па и дуже.

— Шта је било са мном? — упитала је.

— Онесвестила си се — одговорио је Волоћа.

— А зашто ме боли лице?

— То сам те ја шамарао — плашио сам се да се нећеш освестити.

Тамара се невесело осмехнула:

— Жилава сам ја! И шта је било даље, Лариса? — покушала је да настави прекинути разговор.

— А, не, доста је за данас! Концерт је завршен! Лаку ноћ, драги наши сугрaђани! — замахао је рукама Волоћа. — Идемо на спавање.

Легли су. Тамара, наравно, није ока склопила, час је ковала осветничке планове, час плакала, жалећи себе и сама схватајући да се неће никоме светити и да неће уопште ништа урадити, осим, можда, да се убије. То је она већ пробала једанпут, кад су је оно избацили из школе; било је болно и страшно, нарочито кад су је повратили и кад се освестила — болно, страшно и срамно.

„И шта ћеш тиме доказати?" — питала се Тамара. „Мислиш да ће он жалити за тобом?" Ако је и тако, она то неће видети. Кад би се могла отровати, умрети, а онда ипак видети како он пати — онда друга ствар, али овако — не вреди. Преживела је то да он, развевши се од жене, није ни зуцнуо о некој женидби са њом, па ће преживети и ово. Узгред, интересантно би било сазнати која је то што га је тако упецала?

Ујутро се средила колико је могла, позајмила од Ларисе, која се дуго извињавала, тамне наочаре и кренула кући. Волоћа ју је испратио до таксија, добар је он момак, тај Волоћа, и рекао је да ће јој послати телеграм из Магадана, а можда ће још успети и да је поведу са собом. На растанку ју је помиловао по коси и рекао:

— Само не прави никакве глупости. Све ће бити о-кеј!

Тамара се тромо попела на трећи спрат. „Бар да отац не буде код куће" — мислила је, откључавајући врата. И онда одједном — Николај . . .

— Здраво — рекао је он.

— Здраво — одговорила је Тамара — и залебдела је тишина, само су струне дуго звониле на његовој палој ги-

тари. Отац је већ био прилично припит и са интересовањем је гледао шта ће даље бити, али је трећи човек у соби рекао:

— Идемо, Максиме Григорјевичу, по другу — ова је већ пресушила.

И Максим Григорјевич је устао и пошао за Тољиком, који није имао презиме, већ само чудно занимање — путник.

— Та-мар-ка! То-моч-ка — рекао је он певљиво. — Лепа моја Томка! — додао је још са напором и тешко дишући као да узима залет. — Ево и тебе, а ја сам већ мислио да ћу седети овде до увече са Максимом Григорјевичем и певати — нашалио се, а онда му се опет стегло у грлу. — Променила си се, девојчице, али за мене си иста као оног дана кад сам ти рекао: „Не чекај ме". Као да нису прошле три године.

— А ја нисам ни мислила да те чекам — неумесно је рекла Тамара.

— Сачекај, после ћеш ти, пусти ме да је говорим. Па ја сам за ово време толико са тобом разговарао, сад да ми је само стоти део тога — и то би ми било доста за годину дана. Писао сам ти стихове и песме и виђао сам те и у сну и на јави. Кад год хоћу, од почетка, још док сам радио у шуми, само погледам на дрво и пожелим да ти стојиш поред њега и да ме гледаш. И ти стојиш тамо и гледаш ме и ја ти говорим нешто нежно. И колико пута сам хтео да ти пишем, али онда мислим — што да јој се намећем. Нека живи свој живот, без мене, и терао сам те из главе, гвожђем сам те чупао, све сам стењао, а нисам те отерао ни ишчупао. Увек сам осећао да ти негде идеш по земљи и грлио сам те небројено много пута. Доћи ближе, Томка!

— Немој, Коља — Тамара је била мало пометена од његових ватрених, замршених, чак некако књижевних речи. — За тебе као да нису ни биле ове три године, али за мене су биле, и још какве! Није ми сад до тебе, Коља. Боље да одеш, а?

Али такав је карактер био у Николаја Свјатенка да, ако му се противречи, ако не излази по његовом, он одмах постане још више дрзак и самоуверен.

— Како смо одрасли и постали озбиљни, Томочка — рекао је већ својим уобичајеним тоном. — Нежне речи не слушамо, из куће терамо! Па не мислиш ваљда да ћу да одем? Бог с тобом, Тамара, ја сам три године ово чекао, а сад — да устанем и одем? Доћи ближе, доћи овамо, тако... Сад ме загрли и заплачи као да си ме чекала, и кажи: „Коља! Ја сам венула за тобом! Нисам могла да живим без тебе! Мислила сам на тебе ноћ и дан, а ти ми се

ниси ни јавио, битанго једна!" — шаљиво је завршио Николај и већ пружио руке ка њој.

— Коља! Ја нисам венула за тобом, и живела сам без тебе итекако, и скоро никад нисам мислила на тебе.

— „Скоро"! То је добро — рекао је Коља. — То је јако добро ако је „скоро". Значи да си ипак мало мислила. А? Мени је и то доста.

Он се тако обрадовао томе „скоро" као да је рекла „волим те".

И зажелео је Николај Свјатенко, по надимку Колега, да јој одмах исприча све, и то таквим речима да она зине од чуђења. А он би то умео. Коља је целог Шекспира прочитао у логорској библиотеци, и не само Шекспира. Целог живота Коља није прочитао толико као тамо. Нешто га је терало, била је нека потреба — исто као да једе, или пије, или чак да дише. Да, могао би је он сад задивити красноречивошћу, али она је стајала тако близу и тако необично га је гледала да је он оставио своје литерарне намере и учинио сасвим супротно — привукао ју је, задрхтао целим телом и душом, и изрекао само ово:

— Волим те! Лудо те волим!

Али она се отргла и трезвено рекла:

— Смири се, Коља. Седи. Боље говори нешто весело или певај.

Николај је уздахнуо и подигао гитару. Срце му је лудачки лупало а песма је већ била на језику, не његова песма, туђа, али као да је била његова:

„Своју прву казну издржао нисам
И додаће ми годину, а можда и више.
Другари, пошаљите ми писмо:
Шта има ново у слободном свету вашем?" —

звук гитаре је био шупаљ, зато што је напукла кад је пала. Коља је притегао жице и наставио, не примећујући како га Тамара зачуђено гледа.

„Шта пијете? Ми овде скоро ништа.
Овде је снег и кад сунце блиста . . .
Другари, пишите било шта —
Јер овде је увек све исто!" —

певао је Николај тихо и ниско, готово рецитативно изговарајући једноставну мелодију.

„Страшно ми сви недостајете —
Хтео бих да видим драге њушке ваше.
Како је Тамара, с ким је, напишите.
Ако је сама — нек' и она пише."

Коља је намерно отпевао „Тамара" уместо оригиналног „Надица".

„Гори од овог је можда тек Страшни суд!
Писмо ће ми нит водиља бити.

Можда га задрже — и биће узалуд —
Али ви га ипак пошаљите!" —
завршио је Николај као да очајнички моли, затворених очију, и завибрирао вратним жилама да продужи звук, тако да је испало стварно чежњиво.

— Одакле знаш ту песму? — упитала је Тамара кад је он отворио очи и погледао у њу.

— Донели је затвореници. Има неки момак, Александар Кузњешов, који то пише. У логору су се велике паре плаћале за траке. Све су траке преслушаване по хиљаду пута — увече смо их слушали и записивали речи. Сви су били луди за тим песмама, а чувари су за време претреса одузимали листиће са записима. Тај Кузњешов вальда негде робија или су га, чак, убили. Мада — не знам. Много шта се о њему прича. Њих десет су ми испричали десет различитих верзија. Али вероватно ништа од тога није тачно. Је л' ти се свидело?

— Јесте — тихо је одговорила Тамара. — Отпевај још нешто — замолила је.

— После. — Он јој се опет примакао, одложио гитару и рекао: — А да ме ипак пољубиш, Томочка, а?

Она не одговори. Онда је Коља урадио праву ствар у том тренутку — отворио је врата од балкона, једним скоком се пребацио преко ограде и запретио да ће се пустити ако овог часа не добије дуг и страстан пољубац. То је он рекао више онако, да нешто каже и поправи атмосферу, уопште не рачунајући на то да ће његовом захтеву бити удовољено. Али неочекивано за њега и за себе, Тамара му је пришла, обешеном на огради, и пољубила га онако како је тражио — можда не баш толико страсно, али ипак дуго и топло.

У тренутку јој је прошло кроз главу: „Ево, овако ћу се и осветити Саши!" А он се већ подигао на рукама, пребацио се на балкон и почео је сам љубити, као гладан пас кад се баци на јело, као човек коме су дуго држали зачепљена уста и нос, а онда му дали да дише, као . . .

— Закључај врата — рекла је Тамара. — Лудак! Па сваког часа ће се вратити! — Он ју је узео на руке, плашећи се да је и на тренутак остави, и са својим драгоценим теретом отишао до врата и закључао их. А онда ју је понео ка кревету.

— Не ту — рекла је она. — У мојој собу.

Она је слушала, како лупа и скаче испод ребара његово срце, а врели ваздух је излазио из његових груди и падао јој на лице. И њу такође обузе жеља. И она га је загрлила и привукла к себи, а он је понављао као луд: „Томка. Томка!" — и прекривао усне њеним телом, дисао њеним мирисом, свом њоме, и падао некуд у густу врелу таму на

чијем су дну блаженство и испуњење свих жеља пливали загрљени у опорој и мирисној чорби по имену наслада. И није се сећао ничег што се десило, јер га је свест напустила у тим тренуцима. Тргнуо се тек кад је чуо:

— А сад, стварно, Коља, иди и више се никад не враћај. Чујеш? Молим те, ако ме волиш, иди. Морам да будем сама. Није то због тебе. Једноставно, морам бити сама.

— Не идем ја никуд, Тамара! И вратићу се сигурно! Нећу ни са ким да те делим. Знаш ти да Николај Колега чврсто држи оно што је једном шчепао. Нећеш се ишчупати!

— Хоћу, Коља. Ја сам сад јака, зато што ми је сад тешко.

— Ако ти је неко нешто урадио — убићу га!

— Да, убићеш га! Од тебе се ништа друго и не може очекивати. А кад би знао кога се спремаш да убијеш . . .

— Па кога то?

— Ја сам, Коља, већ три године са Сашом Куљешовом, чију си песму певао и који робија или је убијен или све заједно. Али није ништа од тога, Коља. Он овде живи, ради у позоришту, а сад је међу нама јако лоше.

На било шта друго нашао би одговор Николај Колега, на било шта друго, само не на то, јер још тамо, у логору, чинило му се да зна тог момка, и да га само види у гомили — препознао би га, и да се сретну — постали би најбољи пријатељи, ако му је душа таква као што су песме — а како би и могло бити другачије. Колико пута је маштао Коља, како га доводе у њихов логор, и не само он — сви су маштали о томе — макар да попричају са њим. Да, све је очекивао Коља, само не то. И, не знајући шта да каже и како да се понаша, Коља је устао и изашао не чекајући чак ни свог друга са Максимом Григорјевичем . . .

С руског
Андрија ЛАВРЕК

Владимир ВИСОЦКИ

ЧЕТИРИ ПЕСМЕ

НЕПУНА ДВА САТА ПОСЛЕ КИШЕ

Непуна два сата после кише,
ветар без сумње,
грчевито одрађује свој посао
а горе у судоперу, брдашце порцулана
уобичајено смирено и запрљано остацима од ручка.

Уз тебе је све што ти припада. Чак и оне ситнице,
недавно проглашене безвредним. Но,
она блага узбрдица ми говори да се овде
премало тога може учинити. Али, упркос свему,
дивим се
начину на који спушташ тај поклопац гепека
поготову томе кад кажеш (пре него врата залупе)
„РАЗУМЕШ, јако мало могу да поднесем".

На тренутке, осећам меки укус празнине.
Дим од ауспуха,
пење се уз прса све до очију. Једва видим.

Помаљаш кроз прозор, љутит поглед
вероватно, према лоше паркираном ауту
иза мог пупка.
Нешто говориш. Пара ти излази из уста,
врло слично Самјуелу, кад рече
да љубав истиче најгоре у човеку и не греши.
Ужас нагађања. Такав је живот.

Чим се прође врх оне узбрдице, следи
страховита стрмина и, колико знам,
изазива такву пријатност, да се може исхлапети.

ПОНЕКАД

Тама је длан. Помази ме
и то је све. Церел не уме да заспи
јер у нацрту свемира нешто недостаје.
Али то ме не занима.
МЕРДЕВИНЕ. ВАВИЛОН. БАУК.
Тигар је довољно глуп, за било какво
бекство.
Чекам пљусак.
Молитву за обрт.
Једноставно устанеш са клупе и одеш.
Онда она, од стида, прсне.

ТОЛИКЕ ГОДИНЕ НА ВРЛО ОБИЧАН НАЧИН

ДРХТИМ или ме тај осећај напустио,
тамо у кухињи.
Нејасно је.
Знам само да није новембар, и
да овде не би требало никога да пробудим.
У папучама сам, и довољно тихом кућном огртачу.
Држим сребрни мајчин поклон с првом кафом
толике године на врло обичан начин,
одапињући се у дан.
Прсима према прозору, капнем
увежбан поглед доле
на једнако безуви бетон, и рекло би се
то је то. Али није.
Уместо да чујем било какав шум, од распремања
у ходнику, мушица ми залута у косу
пешице.

ЈЕЛЕНЕ, ТИ ЗНАШ!

Видим ли јелена?
Није истина да седим под тремом
осматрајући двогледом.

То што се миче иза оног сплета грана,
никако не могу бити рогови.

Лаж је да те желим посред чела.
Тако сам далеко од тебе.
Нећеш ми веровати, али овог часа
у плућима имам сасвим малчице ваздуха,
таман толико да не умрем.
Кажем ти да било који од ових прстију
не затеже никакав ороз.
Паде ли?

Штета је што нисам тамо да дознам то,
већ се овде читаво јутро
досађујем пушећи ову траву.

Слободан ИЛИЋ

ДВЕ ПЕСМЕ

ЗНАЧЕЊЕ ЗНАЧЕЊА

Кад бисмо знали зашто смо сви ми овде
то нам се по свој прилици не би допало.
Др Џонсон је рекао да не може да дефинише
поезију ништа успешније но што би то
учинио са светлошћу, али знао је
када је светло. Кад бих знао
да сам овде да пишем лоше песме
да би уредници могли препознати
добре кад их виде
то ми се сигурно не би допало.
Ни да сам овде да бих те безнадно
волео, не би ми се допало.
Када ружа је ружа и ништа
више, глуп сам — увек
се чини више. Када је више,
сасвим сам глуп. Не знам шта је
ружина латица, као део, али када је осетим
знам да ничег другог налик на њу
нема, макар и не знао зашто.
Ватра пламти, нада је створена да ишчезне,
глад је грозна, ко зна шта
љубав значи или задовољавање жудње?
Знам твој глас када говориш
мада оно што кажеш није нежност,
није наклоност. Не знам зашто.
Готово све је светлост, али када
сам у њој ја писам задовољан,
а не задовољава ме ни да тама буде

тамнија од мене
да бол буде бол.
Наклоност је недовољна, ни светла
ни тамна, грешка је голема.
Значење је трагично, открива га инстинкт, не увид.
Лепота је вртлог изгубљеног значења.
И то је крај круга, не почетак.

ЗАМКОВИ И ВУКОВИ

Годинама и годинама читам
о тим народима — Готима, Визиготима,
Остроготима, Вандалима, Романима,
Картагињанима, Англима, Саксонцима,
Норманима, и оно што им је свима било заједничко
били су мачеви, и рана смрт. Док читам,
промичу сањарије исневане
да оспоре мрачно искуство пуно
суморних замкова и мемљивих ходника,
можда и коња, медведа и вукова.
Шуме су настањивали Друиди
и кругови уоколо светог храста
и људи су ту довођени вриштећи.
Да би се такве ствари знале била је ту култура
а да би се од њих с гађењем одмакло
цивилизација. А да би се могле представити,
да би их се могло плашити, била је ту машта.
Образовање их је све одржало. Док ниси
стигао до усамљености. Ништа сем
сањарија о томе није ти речено —
док шетао си, мислио
о људима присталијим од тебе,
талентованијим, маштовитијим;
ниси се онда чинио тако снажан
ни јуначан. Па си пожелео
да се вратиш оним народима учећи
о замковима и вуковима, кад заседну
пијани ноћу у својим присним крчмама
и смеју се свим тим глупостима
што су их донели образовање
и машта. Да само обавезују.
Доцкан у ноћи, у ракијашници,
живот је био само здравље и кикот.

С енглеског
Владимир КОПИЦЛ — Роберт Луис ВИКС

УСРЕДСРЕБЕНОСТ

Узалуд речи
све што се преда мном збива
сад је тишина.

*
* *

Голубији измет.
Купола старе цркве
види се боље.

*
* *

Пишем по стаклу.
Затим: од сваког слова
плахи поточић.

*
* *

Иако трула
ова дуња још увек
лепо мирише.

*
* *

Дрвеће зими:
преко старих осмртница
стављају нове.

*
* *

Послушај како шуштити
бамбус
на овој слици.

Небојша МИЛЕНКОВИЋ

ЧЕТИРИ ПЕСМЕ

КОПАЧКА

водио сам лопту десном ногом
одиграо дупли пас
предрибловао једног
додао десном крилу
утрчао у празан простор
добио сам лопту и скакутала је испред мене
пустио сам је још мало
а онда захватио десном ногом
пун ударац
лопта је ударила у стативу
и улетела у гол
саиграчи су ми честитали
био је то повратак на терен
после вишегодишњег неуредног живота
нисам изневерио очекивања
али
био сам мајстор само десет минута
у једанаестом минуту сам био зелен по образима
ноге су имале грозницу
кашљао сам
било је тужно
тражио сам да ме замене и нису хтели
нестајало ми је ваздуха
вукао сам се по терену
а онда легао на траву поред старе липе
гледао сам у крошњу
биће ту пуно посла, мислио сам
једну морам да одиграм до краја

набавио сам тренерку
трчао и радио вежбе
играо скоро сваки дан
не знам због чега
али желео сам да одиграм целу утакмицу
и то сам учинио после пар месеци
био сам задовољан
срећан
помислио да истетовирам фудбал на надлактици
ипак
довољно је и једна песма о томе.

СМРТ

тог дана је мом оцу био рођендан
педесет и девети
седео је са старијим братом у соби
гледали су вечерњи дневник на телевизији
а и личили један на другог.
ленчарио сам у соби и затим
устао и кренуо ка фрижидеру по флашу воде
на наткасни је стајала флаша вињака
био је то поклон
ушао сам код њих у собу и
руковао се са стрицем
како си? питао ме
одлично, рекох
то је било све
што се фамилијарности тиче.
пар сати раније
честитао сам оцу рођендан
пружио сам му руку и рекао:
срећан рођендан.
а, рекао је, добро.
порозио је мало око носа
а онда ме замолио
да одем до супермаркета
и купим
пар пива и печено пиле.
приметио сам ваздух у том тренутку
и он је био стидљив.

ФУТРОЛА ЗА НАОЧАРЕ

били су то звуци клавира
једва се чуло
провлачило се тихо
али се ипак провлачило
на неком од спратова неко је вежбао
стајао сам наслоњен на зид
могао сам стајати наслоњен на било шта
и све се чуло много гласније од тог клавира
саобраћај два-три пса људски гласови асфалтирање улице
слушао сам клавир
пробијао се до мене и настављао даље
тако мало нечега у дану који се звао среда
тог преподнева се већ назирало предвече
било је лако нестати
испарити.

ПАРФЕМ

није то било пуно лове
али први хонорар зарађен писањем
књижевни часопис „Венац”
тада сам га први пут видео
објавио ми је приче у два броја
стварно очајан часопис
ништа није могло да се чита
купио сам два бокса цигарета
послао писмо пријатељу у Белгију
попио пар флаша вина
једном отишао у биоскоп
појео пет сендвича са сиром и шкољкама
и то је било све од писања.
прочитао сам у неким новинама оглас
конкурс за кратку причу
прва награда одлична друга солидна трећа пристојна
помислио сам да пошаљем три приче
да их адресирам на неке органе
вероватно то ни Жан Жене није радио
послао сам једну
ништа се није догодило.
одлучио сам се за еротско штиво
написао порнографску причу и
послао порнографском часопису и
осим што сам проучавао слике лепотица
ништа се није догодило.

сажвакао сам последњи комад шницле из тањира
изашао напоље
ушао у радионицу и
упалио машину да се загреје.

Срђан ВАЉАРЕВИЋ

СЦИЈЕНТИЗАМ

Природа насупрот моралу

Никада нећемо до краја проучити етноцентризам, али привремено ћу га оставити по страни зато да бих се окренуо другом виду универзализма, који ћу називати речју *сцијентизам;* тај је вид исто толико изопачен колико и онај први, а вероватно је опаснији од њега, јер се поборници етноцентризма често не поносе својим ставом, док се поборници сцијентизма могу дичити тиме што јавно заступају „на науци засновану" филозофију. Прву илустрацију за тај став узећу из дела једног Русоовог савременика, то јест из дела Денија Дидроа (Denis Diderot).

Разматрању питања универзалног и релативног Дидро приступа у делу *Додатак Бугенвиловом „Путу око света"*, у којем се, под видом дискусија о наравима у егзотичним земљама и шаљивих дијалога, упушта у претресање једног озбиљног проблема, односно проблема заснованости етике с обзиром на постојање великог броја цивилизације, па, према томе, и проблема заснованости моралних норми. Пошто се у разним друштвима моралне вредности разликују, како их можемо ценити и судити о њима? Већ смо видели одговор поборника етноцентризма, а изгледа да је на то питање и један од саговорника у дијалогу који Дидро износи у поменутом свом делу дао, пре него што ће прочитати Бугенвилов путопис, исти одговор. „Пре него што сам прочитао то дело, мислио сам да се човек нигде не осећа тако добро као у својој земљи; мислио сам да је исти случај и са сваким становником земаљске кугле; то је природна последица привлачности тла на којем се живи, привлачности која произлази из угодности у којима човек ужива,

и за које није сигуран да ће му их нека друга земља такође пружати" (стр. 463). На крају тог разговора овај закључак поново се јавља у свести двојице саговорникâ, иако су у међувремену они увидели да може постојати више „средишта". „Б. Угледајмо се на оног доброг свештеника, калуђера у Француској, а дивљака на Тахитима. — А. Треба навући ризу земље у коју се иде, а задржати на себи ризу земље у којој човек живи" (стр. 515).

Да су темељ морала заиста потчињавање постојећим нарављима и побожно дивљење које се према њима испољава, расправа би се завршила тим закључком. Али Дидро никако не мисли да ствари тако стоје. У овој другој реченици из истог дела, тај проблем боље је формулисан: „Немој нападати нарави које постоје у Европи полазећи од нарави на Тахитима, па, према томе, ни ове последње полазећи од нарави у твојој земљи: потребно нам је поузданије мерило, а какво ће оно бити?" (стр. 495). Не треба да се клонимо тога, као што релативност то захтева, да судимо о нарављима у некој страној земљи, али не треба ни да се задовољимо примењивањем на њих норми које су на снази у нашој земљи, као што би то етноцентрист учинио, него треба да нађемо неки универзалан идеал. С друге стране, све речи којима Дидро описује оба та друштва, којима хвали Тахите, а осуђује Европу, изражавају вредносне судове, па, према томе, подразумевају постојање вредности. Оно што каже Ору, његов јунак са Тахитија, добро показује бесмисленост релативистичког става и оправдава нужност једне моралне трансценденције. Ору ставља под знак питања поверење које би се могло имати у овог или оног конкретног носиоца моралне власти, судију или свештеника: „Јесу ли они господари добра и зла? Могу ли да учине да оно што је праведно постане неправедно, а оно што је неправедно — праведно? Могу ли они да одлуче да се добрим сматрају штетни поступци, а лошим поступци који никоме не штете, или корисни поступци? Не можеш то да мислиш, јер, да је тако, не би постојали ни истина, ни неистина, ни добро, ни лоше, ни лепо, ни ружно, или би, у сваком случају, постојало само оно што би се твом великом творцу, твојим судијама и твојим свештеницима допало да прогласе таквим, па би тако сваког часа био присиљен да прихваташ неке друге појмове и неки нов начин владања" (стр. 481).

Ако постоји само позитивно право (које извире из обичаја), оно не заслужује да се зове „право". Али како да се пронађе апсолутно мерило моралности? Дидро одговара: „Заснивајући морал на вечним односима, који се трајно одржавају међу људима"; „оно што човека чини онаквим какав је [...] треба да буде темељ морала који му одго-

вара" (стр. 505). На први поглед овакав одговор значи само враћање у прошлост. Антички филозофи су, наиме, проглашавали природу за врховно мерило вредности (отуда израз „природно право"); сматрало се да се и сâм морал заснива на природи и реду који постоји у свемиру. Али сигурност коју је пружало позивање на природу била је, барем од почетка ренесансе наовамо, пољуљана: Монтењев релативизам и емпиризам, као и релативизам и емпиризам многих других мислилаца, наводили су људе да посумњају у то да постоји норма која надвишава посебне обичаје. „Артифицијелизам" мислилаца новог доба готово је потпуно истиснуо „натурализам" старих Грка и Римљана. Могло би се помислити да се у тој расправи Дидро само надовезује на традиционално становиште. У ствари, то никако није случај, јер се везе које он успоставља између природе и морала потпуно разликују од веза које су између њих успостављали његови претходници, што је само последица нагле промене значења речи „природа".

У ствари, Дидро никако не настоји да заснује морал, него, како изгледа, пре настоји да га разори. Заснивајући морал на природи — што исто тако значи и да право заснива на чињеницама — па, према томе, саображавајући оно што треба да буде ономе што јесте, он успева да одстрани сваку потребу за моралом. Само, за разлику од релативистичког (или емпиристичког, или позитивистичког) *кредоа,* Дидроов *кредо* ослања се на појаве за које се сматра да су универзалне (на људску природу), а не више на ово или оно друштво. Дидро настоји да заснује човеково понашање, и при том одлучује да се ослони на „природу", то јест на оно што конституише човека као таквог. Према томе, природа и морал почели су да полажу право на исти престо, то јест на престо на којем се налази оно што управља човековим понашањем, а Дидро претпоставља прву оном другом. Треба се определити или за „природног човека", или за „моралног и неприродног човека", кога Дидро понекад назива само изразом „морални човек" (стр. 511). Рећи да је природа морална или неморална потпуно је бесмислено, јер се „у њој подједнако среће све, и пороци и врлине": ствар управо и јесте у томе што су ти појмови засновани на моралу, а не на природи. Исти смисао има и идеја коју изражава поднаслов *Додатка Бугенвиловом „Путу око света"*, у којем је добро сажето изражена општа Дидроова намера: „О лошој страни везивања неких моралних идеја за извесне телесне радње које, саме по себи, нису ни моралне, ни неморалне (стр. 455).

Према томе, ако неко жели да зна шта треба да управља његовим понашањем, одговор гласи: „Имај стално пред очима природу ствари и поступака, твоје односе са ближ-

њим, утицај твог владања на оно што је корисно за тебе и за опште добро" (стр. 482). У овом савету најзначајнија је — што је парадоксално — синтагма „имај стално пред очима", која подразумева сазнање, а затим потчињавање њему, и то било да су у питању ствари или делање, што значи људска бића. Свака ствар има своју „природу", и довољно је да је човек упозна да би знао како да са њом поступа. Дидро хоће да буде „натуралист", као што су то били стари грчки и римски мислиоци, али он, као и мислиоци модерног доба, најпре „мења природу" морала. Због тога је његов одговор много амбициознији од одговора његових савременика емпириста: постоји, зацело, нешто што свуда управља понашањем људи, а то нешто је оно што наша природа јесте, а не морал, који је неминовно „вештачки".

Најважнији пример у *Додатку Бугенвиловом „Путу око света"* односи се на полни живот. Слободна размена је његова „природа": ниједан полни партнер није дужан да буде веран дуже од месец дана другом партнеру, у полним односима не сме да буде никакве принуде. Али не можемо а да се не запитамо: а шта ако се та два партнера не слажу? Узмимо да их нико неће присиљавати да остану заједно; али како стоје ствари са самим њиховим телесним спајањем? Ако један од њих жели да полно општи, а други то одбија, један од њих зацело неће поступити у складу са природним нагоном; како да се установи ко је дошао у сукоб са природом? Дидроов одговор гласи: у природи је мушкараца, дакле половине становништва, да буду насилнички настројени и да желе да намећу своју вољу другима, то јест женама, а пошто је насиље нешто што постоји у природи, ваља га прихватити. „Женин отпор проглашен је код нас за светињу, а насиље којем мушкарац прибегава проглашено је за нешто срамно; оно би представљало само малу увреду на Тахитима, док у нашим државама постаје злочин" (стр. 509). Ако се ова реченица „преведе" на јасан језик, она значи да силовање није злочин и да жене треба да се покоравају мушкарцима. Али зар оваквим ставом Дидро не одбија да човеково понашање заснује на било чему другом осим на сили, зар њиме просто-напросто не изједначава силу и право?

Пошто се ово правило установи, може се примењивати изван подручја сексуалности. Дидро, на пример, мисли (држећи се у том погледу Хелвецијевог учења) да је у природи људског бића (или мушкарца?) да се покорава само свом *интересу*. „Човек ће ти увек дати само оно што за њега нема никакву вредност, а од тебе ће увек тражити оно што је за њега корисно" (стр. 501). Дидро додаје овај аргумент: „Реци ми да ли било где на свету постоји отац који, да

није стида који га обуздава, не би више волео да изгуби дете, муж који не би више волео да изгуби жену него да изгуби свој иметак и лагодан живот до краја свог века" (стр. 499). Можда, на крају крајева, такви племенити очеви и мужеви постоје; али узмимо за тренутак да је Дидроово тврђење тачно. То песимистичко виђење људске природе износи и Ла Рошфуко *(La Rochefoucauld)* у *Мислима,* али он се радовао што постоји оно што Дидро у реченици коју смо малочас навели назива стидом, пошто је под именом „честитост" овај био проглашен за друштвени идеал и пошто је могао да обуздава рђаве склоности људи и да ове води питомијем и пријатнијем начину живота. Дидро пак, како изгледа, жели да одстрани стид и да друштвени живот непосредно подреди интересу (пошто је, по његовом мишљењу, интерес стварност друштвеног живота — или његова „природа").

Начело је важније од овог или оног примера. Дидро каже: „Родоскврнуће се ни по чему не коси са природом" (стр. 496), а можда не би требало да се коси ни са моралом. О овом примеру већ су дуго расправљали филозофи који су остајали у оквирима емпиристичке и артифицијелистичке традиције — такав је, на пример, био Лок (Locke) — који су, једнодушно сматрајући да забрана родоскврнућа нема никакву природну подлогу, ту чињеницу користили као аргумент да би истицали како су разне установе мудро смишљене. Дидро извлачи крајње консеквенције из артифицијелистичке логике, и самим тим преокреће је: ако нешто није природно, онда не заслужује да буде поштовано; према томе, родоскврнуће није за осуду. Али како да установимо где треба да се зауставимо: може се догодити да нам сутра (сутра?) неки биолог докаже да је агресивност урођена човеку и да је *зато* треба прихватити, или да су човеку урођени тежња за убијањем, или мучењем, или за понижавањем других људи: у том случају ништа нам неће омогућити да се супротставимо том гледишту. Управо тај закључак извући ће, баш у време у којем је Дидро живео, јунаци делâ маркиза де Сада (Sade), који је у својој *Филозофији у будоару* у ствари само поново изложио и проширио аргументе које је Дидро изнео у *Додатку Бугенвиловом „Путу око света"*. „Пошто је разарање један од најважнијих закона природе, ништа од оног што разара не може бити злочин" (III, стр. 97). „Свирепост не само да није порок, него је, напротив, она прво осећање које природа у нас усађује" (стр. 124). Омиљени Садов аргумент је оправдавање позивањем на природу: „Сваки људски закон који би спречавао деловање закона природе заслуживао би само презир" (стр. 77). „Нека вам од сада једина кочница

буду ваше склоности, нека вам једини закони буду ваше жеље, а једини ваш морал — морал природе" (V, стр. 243).

Како треба поступити да би се открила та „природа"? Дидро одговара: треба савесно проучити чињенице, што, другим речима, значи да се треба упустити у научна проучавања. Поучан је начин на који Дидро остварује тај лепи програм: да би открио стварну природу једне људске установе, то јест брака, Дидро приступа посматрању животињског света, јер се он лакше да посматрати, или зато што се његовим посматрањем открива више ствари: „Та нарочита склоност запажа се не само у људској врсти, него и у другим животињским врстама" (ibid.) Овакву формулацију Дидро је био припремио употребљавајући речи „мужјак" и „женка" уместо речи „мушкарац" и „жена", што је већ подразумевало да се занима само за животињску природу људских бића. Да ли можда зоологија може дати одговор на питање шта је стварна природа друштва? Да ли се људско друштво и његови обичаји могу свести на нагоне? Пошто је морал заменио природом, Дидро налаже зоолозима да открију природу људских бића.

Међутим, такво изједначавање људи и животиња увек носи у себи опасност да они који су људска бића упоредили са предметима, потом почну да се према њима односе као да она јесу предмети. Жерандо (Gérando) је, као добар ученик енциклопедиста, изјавио: „Пошто му је досадило то што се узалуд столећима батргао у некорисним теоријама, дух знања најзад се усталио на путу посматрања [...] И наука о човеку је природна наука, наука која почива на посматрању, а то је најузвишенија наука" (*Разматрања,* стр. 130). Али, да ли су изрази „наука која почива на посматрању" и „природна наука" синоними? У свом натуралистичком маштању Жерандо иде толико далеко да замишља лабораторијске услове за посматрање дивљака: уместо да се научници злопате на лицу места (због жеге и инсеката), зар не би било паметније *преселити* дивљака у Париз? Да би се обезбедили најбољи услови за његово проучавање, преселиће се и његова природна околина, то јест његова породица. „Тако бисмо пред собом имали минијатурну слику тог друштва, из кога би они били отргнути. Према томе, природњак се не задовољава тиме да донесе у свој кабинет неку грану, неки цвет који ће убрзо увенути, него настоји да пресади ту биљку, читаво дрво, како би му омогућио да на нашем тлу отпочне други живот" (стр. 166—167). Тек што ју је формулисао, Жерандова етнологија склизнула је у ботанику. Разуме се, никада нема ни помена о томе да се ти дивљаци, а још мање њихове породице, питају да ли они на то пристају; важно је то да научник може да их натенане проучава. Укључивање на-

уке о човеку међу науке о природи одмах доводи до свођења људског бића на предмет.

То упознавање људске природе постаће код Дидроа нижа премиса у једном силогизму, чија виша премиса гласи: човек никада неће успети да се одупре природи. „Запао си у бунило ако мислиш да постоји ишта, било на небу, било на земљи, у свету, што би могло нешто да дода законима природе, или да нешто од њих одузме. [...] Наредићеш да буде обрнуто, али твоје наређење неће бити извршено *(Додатак* ..., стр. 482). Човек је у потпуности одређен својом природом; он не поседује никакву личну слободу, никакву способност да избегне своју судбину, која је одређена једном заувек.

Из овог Дидроовог силогизма произлазе, као његов закључак, посебна правила владања, која су сва у складу са овим или оним видом наше „природе". Испада да је више него лако препознати добре и лоше законе; наука држи у својим рукама кључ за проницање у њих; да би се тај кључ открио, довољно је упознати природу. Добар је онај закон који се држи природе (другим речима, добро је оно право које се држи чињеница): ако ствари тако стоје, „закон који вера прописује постаје можда излишан; а [...] грађански закон треба само да изражава закон природе. [...] Или, ако се сматра неопходним да се задрже сва та три закона, потребно је да два последња закона буду само верне копије оног првог (закона природе) који, долазећи на овај свет, доносимо урезан у дну наших срца, и који ће увек бити најјачи" (стр. 505). Тај идеал оличавају Тахити, јер је Дидроу то потребно да би доказао исправност свог гледишта. Исто гледиште могло би се изразити и овако: најбоље је оно друштво у којем има најмање закона (јер се његови припадници у свему држе природе). „Како би законик свих народа био танушан када би га законодавци потпуно саобразили закону природе!" (стр. 510).

Рђав је, разуме се, онај закон који се супротставља људској природи: таква је већина европских закона, који, сви од реда, у очима Тахићанина, представљају стеге. Тирански је сваки закон који противречи природи: нема разлике између деспота и просвећеног владара, између неправедног закона и закона који је користан за друштво. „Ако намеравате да постанете тиранин човеку, просветите га; спутајте га што боље можете неким моралом који је противан природи; направите за њега свакојаке окове" (стр. 511—512). „Чувајте се оног ко жели да уведе ред" (стр. 512).

Какав је човеков положај онда када се закони природе, грађански закони и верски закони не подударају? Он је тада принуђен да се истовремено покорава неколицини го-

сподара, а да при том ниједном од њих не може потпуно да се потчини, а, по Дидроовом мишљењу, ништа није бедније од хибридног бића. „Знаш ли шта ће се догодити? Презираћеш све те три врсте закона, и нећеш бити ни човек, ни грађанин, ни верник, нећеш бити ништа" (стр. 481—482). Чим човек није само једно, он више није ништа. Можемо да бирамо између лицемерства, несреће, глупости и анормалности, али не постоји срећан начин да оно што је разнородно човек истовремено претаче у своје поступке. Дидро ће отићи чак толико далеко да ће хибридности претпоставити потпуну потчињеност. „Упозоравам вас само на то да ћете открити да је човеков положај срећан једино на Тахитима, а подношљив само у једном кутку Европе [Дидро овде мисли на Венецију, која је у то време уживала глас државе у којој влада неограничени деспотизам]. У том кутку, напрасити и својом безбедношћу заокупљени господари постарали су се да човеку не дају да прогледа" (стр. 514). По Дидроовом мишљењу, апсолутно зло боље је од ублаженог зла, јер барем одржава јединство.

На крају крајева, морал не само да није неопходан друштву, него му, напротив, неоспорно штети. „Сматрам да су ти необични прописи у опреци са природом, да су противни разуму, то јест да су предодређени да увећају број злочина" (стр. 480); оно за што се сматрало да представља лек, за ту болест, у ствари је њен узрок. И у овом погледу Дидро се ослања на следеће Хелвецијево мишљење, које је могло бити полазиште опаски изнесених у *Додатку:* „У једној држави развратност је политички опасна само онда када је у опреци са законима те земље" (*О духу*, II, 14, књига I, стр. 298). Дидро, наиме придаје највећу важност утицају закона, показујући да о томе мисли оно што су Хелвеције и Кондорсе мислили: „Ако су закони добри, и морал је добар, а ако су закони лоши, и морал је рђав" (стр. 504). Али ту престаје сличност: Хелвеције је релативист, и, по његовом мишљењу, ниједан закон није заснован на природи; закони могу бити мање-више прилагођени одређеној сврси, а не мање-више природни. Кондорсе, са своје стране, жели да поправи законе како би друштво изменио набоље: потребно је да правда буде универзална (у његовом случају, пре рационална него „природна"). Дидро, пак, верује у човекову универзалну природу, али увиђа да већина закона представља чисте конвенције: они, разуме се, делују, али лоше.

Ставови које је Дидро изразио у своме делу *Додатак* . . . радикални су, али он сам није из њих извукао никакав екстреман закључак. Његов темперамент није темперамент револуционара, па се стога он задовољава изражавањем жеље да се закони побољшају тиме што ће их законодав-

ци приближити природи. „Вичимо непрестано на сав глас да су срамота, казна и бешчашће везани за поступке који сами по себи не садрже ништа порочно" (стр. 515). Али, у овом Дидроовом савету не крије се никакав позив на побуну: „Говорићемо против бесмислених закона све док они не буду измењени набоље, а покоравaћемо им се док се то не оствари" (ibid.). Уосталом, да ли у *Додатку* . . . Дидро заиста износи сопствено мишљење или њему слична, али ипак дивергентна мишљења својих јунака: Оруа, свештеника, старца, и јунака које он означава словима *А и Б?* Ово Дидроово дело завршава се једном пируетом: саговорници *А* и *Б* питају се шта би мислиле њихове жене о предметима о којима су управо расправљали, и лице *А* сугерише следећи одговор: „Можда супротно од оног што би о њима рекле" (стр. 516). Ова реченица уперена је, првенствено, против друштвеног лицемерства, навике да се гуши „природа"; али, зар не можемо замислити и то да је све што је речено у овом Дидроовом дијалогу речено на исти начин? Дидро је, ипак, написао у свом *Подсетнику:* „Треба бити срећан држећи се онога чему тежи сопствена природа, — ето у томе се састоји сав мој морал.

Слобода

Да је људска природа свуда иста, да она одлучује о свему што је важно у понашању, да је наука најбоље средство да се она упозна, и да зато наука треба себи да подреди етику и политику, — ове идеје постаће неодвојиве од енциклопедистичког духа, чији је Дидро представник у овој књизи; оне ће свуда доспети, а да они који су их ширили нису при том водили рачуна о могућним Дидроовим резервама у том погледу. Али, погрешили бисмо када бисмо изједначили то сцијентистичко учење, којим је *Енциклопедија* прожета, и просветитељски дух у целости. Став Жан-Жак Русоа, тог другог славног представника доба просвећености, доказује да је тако.

Русо ће, као што ћемо то видети, критиковати релативизам, али њему због тога не одговара било који универзализам, и он ни у ком случају неће прихватити да се његов став брка са ставом „филозофâ" и самог Дидроа. Он ће, без икаквих ограда, осудити закључке које је овај последњи мислио да може да извуче, то јест закључак да је човек дужан једино да се у свему држи склоности свог срца" (*Исповести,* IX, стр. 468).

Прва супротност између ова два мислиоца тиче се научности. Дидро је, као што смо то видели, сматрао да је само биологија, или чак зоологија, надлежна да каже ка-

ква је људска природа. Такав приступ је по Русоовом мишљењу неприхватљив, јер подразумева да се друштво, разум и морал могу пренебрегнути, а да и поред тога човеков идентитет остане сачуван, што није тачно. Тако, на пример, у *Писму д'Аламберу* Русо каже: „Аргуменат који се извлачи из примера животиња ништа не доказује коначно, и није тачан. Човек није пас, ни вук. Потребно је само да се у његовој врсти успоставе прави друштвени односи да би његова осећања добила моралност која никада није уочена код животиња" (стр. 174). Није зоолог тај који зна шта људска врста стварно јесте, већ је то филозоф.

Али, затим излази на видело најважније размимоилажење између Русоа и Дидроа. Јер, по Русоовом мишљењу, није реч о томе да стручњак за људске културе замени стручњака за природу, а историчар биолога; Русо жели да оспори постојање строгог детерминизма, који не би оставио ни најмање места људској слободи. Човек и животиње разликују се по томе што се животиње потпуно покоравају законима своје природе, док се човеково понашање не може до краја предвидети на основу било каквог закона, ни биолошког, ни историјског; битно особено обележје људске врсте јесте слобода, или могућност одлучивања по сопственој вољи. Већ је Монтескје тврдио (касније ћемо се вратити на то тврђење) да је могућност измицања деловању закона битно особено обележје људске природе. Животиња се, каже Русо још изричитије, покорава природи, док човек може да управља својом судбином „као слободан делатни субјекат" (*Расправа о пореклу неједнакости*, I, стр. 141). Животиње и људи разликују се једни од других по томе што јесу или нису обдарени, не разумом, него слободом, па, према томе, и по томе што људско понашање није детерминисано. Зато је, по Русоовом мишљењу, главна одлика људске природе њена *усавршивост*, то јест нешто што нема никакву конкретну садржину, али омогућава људском бићу да у себе уноси све садржине. У оваквом схватању појмови „људска природа" и „универзалност" указују се у неочекиваном виду. Људима није заједничка ова или она особина (у том смислу узалудно је питати се да ли човек *јесте* добар или рђав, моралан или неморалан), него им је заједничка њихова слобода, њихова способност да се мењају (можда на боље). На тај начин Русо прима на знање тај недостатак који мисао модерног доба истиче (то јест чињеницу да правила која управљају човековим понашањем немају никакву *природну* подлогу) и предлаже да се за њих потражи нова врста подлоге у слободи и у вољи пре него у природи.

Према томе, и Русо преноси у раван етике расправу започету у равни сазнања. Право говорећи, Русо нарочито

држи до тога да распрши илузију о постојању континуитета између те две равни, о могућности извођења оног што треба да буде из онога што постоји, етике из науке: најпре треба нагласити самосталност и једне и друге, без обзира на то што човек потом може да се запита немају ли оне и заједничке корене. Дидро је желео да створи законик понашања који ће се ослањати само на човекову биолошку природу, а то је, са научног становишта гледано, бесмислено. Али, то је и морално неприхватљиво: Бенжамен Констан (Benjamin Constant), који је подржавао ово Русоово гледиште, примећује: „Власт је веома склона томе да сопствена прекорачивања неких норми, хировита и хотимична прекорачивања норми представља као последицу деловања природних закона. Врло се лако превазилази размак од тврђења о установљеној мањој вредности неке расе и већој вредности неке друге расе до поробљавања оне прве" (*О г. Диноајеу и неколиким његовим делима,* стр. 554—555). Данашњи читаоци знају, још боље него Констанови савременици, докле неко може да оде желећи да делује у складу са „природом".

Али, и да је Дидро изабрао за своје полазиште историју и антропологију, тај законик не би био боље заснован. То што су чињенице онакве какве су доказује само једну ствар, то јест доказује да је онај ко је био најјачи хтео да тако буде. „Утемељити" право на чињеницама неминовно значи „утемељити" га на сили (довољно је да је неко био најјачи да би друге ставио пред свршен чин), што, у ствари, значи лишити га било какве садржине. Стога се Русо обара, не на зоологе, него на своје колеге филозофе зато што они изводе, онако као што то Дидро чини, морал из природе: „Његов стални начин доказивања", каже Русо о Гроцију (Grotius) у *Друштвеном уговору,* „састоји се у томе да право заснива увек на чињеницама. Могао би се употребити метод доследнији, али никако повољнији за тиране"*. Оправдавање неког неправедног чина „законима историје" није нимало убедљивије од његовог оправдавања „законима" расне надмоћности. Русо ће изричито напоменути: „Треба знати шта треба да буде да би се ваљано оценило оно што постоји" (*Емил,* V, стр. 836—837). Етика не само да не треба да се подреди науци, него ће, напротив, бити дужна да оцени вредност научниковог рада.

Док читамо Дидроове и Русоове текстове, видимо како бива изражена једна пресудно важна супротност, која наговештава многе сукобе у току наредна два века. И Дидро и Русо су одлучни поборници модерног духа, рационал-

---

* Жан-Жак Русо, *Друштвени уговор;* са француског превео Тихомир Марковић; „Просвета", Београд, 1949. године, стр. 10.

ног сазнавања ослобођеног старатељства религије. Али, Дидро верује у потпуни детерминизам и, у ствари, не оставља ни најмање место људској слободи; због тога наука, која је најспособнија да нам открије начин деловања тог детерминизма, замењује етику и узима на себе да формулише циљеве човека и друштва. Русо, пак, иако не пориче постојање детерминизма, физичког или друштвеног, признаје да, поред њега, постоји и слобода; штавише, идући Монтескјеовим стопама, он проглашава слободу за главно особено обележје људске природе. А ако располажем извесном слободом, могу да делам по својој вољи и да бирам шта ћу учинити: сматрам се одговорним за своје чинове, и тиме прихватам да се они оцењују као добри или рђави. Самим тим, Русо признаје да је етика самостална, да се не може свести на науку, да ову не држи под својим старатељством, као што је то религија чинила, него да задржава право увида у њену делатност, које допушта процену да су резултати које је постигла корисни или, пак, да од њих треба стрепети. Отуда произлази закључак да је, ако и Дидро и Русо спадају у просветитељску филозофију у широком смислу тог израза, једино Русо представник *хуманизма*. На наредним страницама непрестано ћу прибегавати том терминолошком разликовању: термини *просветитељска филозофија* или *енциклопедисти* означаваће у идеолошком погледу сложене идејне покрете какви су постојали у XVIII веку; а термини *сцијентизам* и *хуманизам* односиће се на кохерентне мисаоне системе, који не припадају ниједном посебном добу. Зато хуманизам и сцијентизам могу, без обзира на то што се један другом супротстављају, истовремено да опстају у просветитељској филозофији.

Светска држава

Ма колика била његова важност за историју идеологија у току последња два века, сцијентистичко учење не занима нас овде само по себи, него само у оној мери у којој из њега произлазе неки закључци у вези са предметом који овде разматрамо, то јест у вези са разноликошћу народа и мноштвеношћу судова. Е, у том погледу сцијентизам ће убрзо бити проширен новим закључком који ће извући Кондорсе, последњи енциклопедист: он се тиче преображаја читавог света захваљујући којем би се скупина земаља претворила у једну јединну државу, — преображаја који је, по његовом мишљењу, пожељан и неминован.

Кондорсе полази од две поставке. Прво, људска природа свуда је иста, а како је наша способност разумног расу-

ћивања њен саставни део, и она је исто тако универзална. Друго, једино је разум способан да разликује праведно од неправедног; према томе, универзални разум дужан је да формулише начела правде, која ће вредети свуда и за све људе. Тако природно право постаје за Кондорсеа разумско право, које ипак остаје исто онолико универзално колико и право које му је претходило. Пошто је то констатовао, Кондорсе иде корак даље: како су начела правде свуда иста, неопходно је да и закони буду свуда исти. Другим речима, закони не треба да буду нешто што произлази из природног права *и* физичких, друштвених и историјских услова у којима живи једна нација, као што је то Монтескје захтевао; они треба да проистичу само из начела правде. Према томе, није Кондорсе случајно први пут формулисао своје мишљење у вези с тим питањем у једном тумачењу *Духа закона,* које у исти мах представља и његово прво залажење у област политичке филозофије. „Пошто су истина, разум, правда, људска права, важност својине, слободе и безбедности свуда исти, не видимо зашто све покрајине у некој држави, или чак све државе, не би имале исто кривично право, исто грађанско право, исто трговинско право, итд. Добар закон треба да буде добар за све људе, онако као што је истинит суд истинит за све људе" *(Кондорсеове опаске о двадесет деветој књизи „Духа закона"*, стр. 378). Ето како разум и наука, његово најбоље оваплоћење, почињу да намећу политичке одлуке.

Сви људи имају једнака права јер им је природа иста; људска права свуда су иста, а закони су њихове „очигледне последице" — да наведемо опет Кондорсеове речи („Одломак у коме се даје оправдање закона", стр. 575) — и законодавац не треба да се оптерећује узимањем у обзир поднебља, нарави или историјске еволуције. Јер, постоје само две могућности: или се дотични закони тичу правила понашања у друштву, навика у трговању, или, пак, понашања у приватном животу; у том случају они могу остати различити, али такви прописи не заслужују да буду називани речју „закони"; или се, пак, тичу онога што је битно у јавном понашању људи, а у том случају њихова укорењеност у обичајима не може им служити као оправдање: потребно је да разум разведе предрасуде, не допуштајући да на њега утичу обавештења која се тичу висине просечне температуре у датој земљи или њеног националног карактера.

Али, пошто сви народи добију исте законе, нема разлога да се зауставе на тако добром путу којим су кренули. Постепено ширење просвећености подстицаће народе да се зближавају; предрасуда има много, а истина је само једна; усклађујући свој живот са њом, народи ће постајати све

сличнији једни другима. Они ће појачати размене свих врста: трговинске размене, али и оне духовне, било усвајајући језик најпросвећенијих народа (Енглеза и Француза), било стварајући, на чисто логичким основама, један општи језик: познато је да је непосредно пред свој крај, док се крио у подруму једне куће у улици Сервандони, Кондорсе настојао да створи такав језик. Мислио је да ће тим средствима моћи да се оствари његов идеал: да види људе како „чине једну једину целину и теже једном једином циљу" (*Скица за историјски преглед напретка људског духа*, стр. 248).

Кондорсе се отровао у затвору у који је био бачен пре него што је стигао да оствари свој план. Али, захваљујући старању *идеолога* [Дестит де Траси (Destutt de Tracy) први ће објавити његово тумачење Монтескјеовог *Духа закона*], његова интелектуална заоставштина биће у потпуности сачувана, па ће тако његове идеје доживети пуни процват у делима утописте Анрија де Сен-Симона (Henri de Saint-Simon), мислиоца који ће сцијентистичко учење до краја разрадити. Код Сен-Симона, наиме, не налазимо само поставку да потпуни детерминизам управља светом, или закључак по којем знање (наука) треба да усмерава понашање (етику), него откривамо и једну другу одлику сцијентизма, којом ћемо касније морати опет да се позабавимо, а коју не уочавамо код Кондорсеа: Сен-Симон претвара науку у религију. И најзад, маштање о светској држави добија у његовим списима одређенији облик, нарочито у књижици коју је 1814. године написао заједно са младим Огистеном Тијеријем и објавио под насловом *О реорганизацији европског друштва*. Европи, коју су раздирали ратови које је Наполеон водио, Сен-Симон предлаже решење, а то је уједињење.

Сен-Симон се, разуме се, на самом свом полазишту позива на науку. Од својих далеких почетака па све до 1814. године, политика се заснивала на посебним интересима и предрасудама; време је да се у њу уведе ред тиме што ће се у њој примењивати велика начела физичких наука, то јест „расуђивање и посматрање" (I, 4, стр. 275). Наоружан тим моћним оруђима, Сен-Симон почиње да трага за „најбољим могућним уставом" (I, 7, стр. 285), оним уставом који би, према томе, могао да одговара свим народима на земљи. „Хоћу да установим не постоји ли можда облик управљања који је по самој својој природи добар, који је утемељен на поузданим, апсолутним, универзалним, од одређених времена и места независним начелима" (I, 4, стр. 275). Тај би устав био универзалан и вечан, јер би проистицао из природе ствари и строге логичности силогизама.

Сен-Симон и његов ученик без оклевања одбацују све приговоре који искрсавају у духу оних који размишљају о овим питањима. Чврсто се држећи оног што је Кондорсе доказивао, они пренебрегавају националне разлике: „Не одговара истини — а Монтескје је веровао да одговара — тврђење да је свакој нацији потребан облик управљања који би само њој био својствен (пошто може постојати само један добар облик управљања самим тим што постоји само један метод доброг расуђивања)" (I, 6, стр. 285). Уосталом, било би некорисно борити се против снаге самих ствари и логике расуђивања. Данашња разилажења у самим државама, или међу њима, последица су само тога што свако брани своје интересе, а одбија да се уздигне изнад њих и сагледа ствари са становишта истине, јер постоји само једна истина.

Према томе, ако хоће да послушају Сен-Симонове савете, све европске државе треба да усвоје исти, на посматрању и на логици утемељен устав, за који се, уосталом, испоставља да већ постоји: то је енглески устав. Доиста, за разлику од других народа, Енглези су били толико мудри да су створили законе који народу обезбеђују „слободу и срећу" („Просвета", стр. 261), то јест вечне вредности. Пошто усвоје тај устав, европски народи лако ће се удружити у конфедерацију, која ће створити заједничке установе, једнообразно образовање и један једини морални законик (јер је једино он добар). Тако би се остварио онај католички сан о уједињеној Европи, који се није могао остварити у средњем веку због недовољне просвећености; тако би, уместо рата, владао мир.

Сен-Симон брзо прелази преко односâ између те европске државе и осталих земаља на свету, али јасно је да оно последње уједињење не изазива код њега никакве моралне дилеме. „Населити по целој земљиној кугли европску расу, која својим особинама надмаша све остале људске расе; омогућити да на целој Земљиној кугли људи могу живети и путовати, као што је то свуда у Европи случај, — ето подухвата којим ће европски парламент морати непрестано да подстиче активност Европе и да је непрестано одржава" (II, 5, стр. 293). Читајући поменуту књижицу, ништа нећемо дознати о начину на који ће ниже расе ишчезнути из преосталог дела света; ипак, наслућујемо да ће та светска држава бити обликована по угледу на Европу.

Првих година после поновног успостављања монархије у Француској, млади Огист Конт припадаће, као и Огистен Тијери, кругу Сен-Симонових присталица. Те године, међутим, он ће задржати у веома лошем сећању, па ће при крају живота говорити о „кобној вези коју сам у раној младости успоставио с једним изопаченим жонглером" (*Систем*

позитивне политике, књига III, стр. XV). Сен-Симон је за Конта био духовни учитељ који је доводио у питање његов углед: позивао се на науку, али је, у ствари, био потпуно неупућен у њу, па је, према томе, обезвређивао сам сцијентистички пројекат. Идући у прошлост даље од Сен-Симона, Конт ће се препознати у Кондорсеу, који је био прави научник; он ће га увек називати „мој изванредни претходник", или чак „мој духовни отац". Али, оно што он преузима од Кондорсеа, не разликује се стварно од учења које је Сен-Симон завештао потомству (онакав каквог га је Сен-Симон замишљао, начин остваривања његовог идеала има недостатака, али тај идеал не разликује се од Кондорсеовог): треба „подредити политику историји" (ibid.), па, према томе, и морал науци: другим речима, Кондорсеу, Сен-Симону и Конту заједничко је исто сцијентистичко учење.

Конт верује, као што и Кондорсе и Сен-Симон то верују, да је, уз помоћ науке, могућно установити *оно право* добро политичко устројство које ће се убрзо, превазилазећи националне разлике, наметнути свим народима. „Главни закони еволуције људске врсте, који творе филозофску основу друштвеног поретка који ће напослетку бити створен, неминовно одговарају — ако оставимо по страни само различите брзине те еволуције у појединим областима — свим поднебљима и свим расама" (књига I, *Уводна расправа*, стр. 390). Према томе, кроз одређено време човечанство ће представљати једно једино друштво. Задатак позитивизма, јединог истински универзалног учења, јесте да помаже људима да напредују на том путу; зато процес уједињавања Конт описује на великом броју страница. Зашто треба да се оствари то уједињење? Не само зато што је оно пожељно, него, исто тако и пре свега, зато што је то правац у којем човечанство већ еволуира.

На овом месту треба да кажем да, за разлику од Сен-Симона, па чак и Кондорсеа, Конт полази од стварних запажања, чија је снага понекад таква да смо присиљени да му признамо да се показује видовит као какав пророк. У друштву у којем је живео он открива неколико карактеристика, које ће, по његовом мишљењу, преовладати свуда у свету. На првом месту, ту је у питању индустријски живот, па, према томе, и извесна организација рада; на другом месту, уједначавање осећања за лепо и, на трећем месту, међународна сагласност о садржини и методама науке; на четвртом месту је претпостављање једног облика политичког устројства, то јест демократске републике, свим другим облицима, и, напослетку, на петом месту, морал који више није утемељен на било каквој теологији, него је заснован на „религији човечанства", коју Конт препоручује. Прошло је сто педесет година откако је оснивач позитивизма

формулисао ова пророчанства, па стога данас лепо можемо да признамо да је тачно предвидео даљи ток еволуције: без обзира на то што на тај начин разграничена подручја не еволуирају сва истом брзином, човечанство је данас, у свим областима које је Конт поменуо, неоспорно хомогеније него што је то било у време када је он писао.

Конт указује на један други чинилац уједињавања: то је улога коју игра прошлост, или, боље речено, њено свесно боље упамћивање. Присуство сећања умањује могућности које се сваког тренутка пред нама отварају: прошлост „нечујно уређује будућност" (књига II, стр. 465). Ипак, не треба се превише ослањати на природни ход историје, него јој треба помагати да иде право према сопственом циљу. Стога је Конт, уз своја запажања, изложио и један акциони програм, чија је сврха, у крајњој линији, да потпомогне и убрза ход историје.

Тај програм подељен је на неколико фаза, најпре квалитативног сазревања, а затим квантитативног ширења. Акција ће почети у Француској, „језгру Човечанства", земљи „средишњег народа" (као и толики други мислиоци, иако је универзалист, Конт је ипак шовинист). Најпре ће управљачи брижљиво разлучити световну власт од духовне власти, а затим ће сву пажњу усредсредити на ову другу; тек пошто буду успоставили духовно јединство, моћи ће да се окрену политичким установама; обрнут поступак могао би да доведе до потпуно негативних резултата. Међутим, духовно усавршавање остварује се стрпљивим васпитањем, а не помоћу закона или декрета. Конт веома наглашава да у току дугог „прелазног периода" сва мишљења треба да могу слободно да се изражавају. „Поучни монолог" треба да уступи место „правој дискусији" (књига I, стр. 122). Држави ће бити одузето право да васпитава, јер би у противном случају она могла да васпитавање превише усмери у правцу који одговара њеним властитим интересима. Срца и разум треба да прихвате то ново учење, али не под принудом, него слободно, зато што уочавају да је оно боље од свих других учења.

Ипак, пошто се постигне сагласност о духовним начелима, треба очекивати да ће она утицати на световну власт: њихова раздвојеност је несумњива, али привремена. Установе ће се тада ускладити са начелима, а саме нарави еволуираће на исти начин. У току те последње фазе, каже Конт, „влада се отворено усмерава, не умањујући самовољно слободу, ка универзалној власти религије Човечанства, која ће, од тренутка када је буде стекла, тежити да исто толико обезбеди превагу свог поретка колико и превагу своје догме и свог култа" (књига IV, стр. 445).

Можемо се запитати да ли је нека влада у стању да се тако потпуно наметне — не „умањујући", макар и у најмањој мери, слободу јединки. Изгледа да чим истина буде установљена, дискусија треба да се прекине.

Сагласност постигнута у Француској, том средишту света, треба да буде, потом, успостављена и изван њених граница. Конт дефинише неколико фаза тог процеса. У току прве фазе, француско решење биће примењено и на област коју Конт назива Западом, то јест на Италију, Шпанију, Енглеску и Немачку. Тада ће се поштовати исти редослед еволуције као и у Француској, а избећи ће се да се почне од репа: духовно уједињење претходиће световном, а васпитавање стварању установа, али неће се моћи бесконачно дуго чекати да оне буду створене. Зато Конт тачно означава облик који ће ваљати да им се дâ: Западом ће управљати Позитивистички одбор од тридесет чланова који ће заступати поменутих пет земаља, којима треба придружити шест госпођа из најодабранијег слоја у друштву, две Францускиње и по једну жену из друге четири западне земље" (књига I, стр. 385). Тај одбор створиће заједничку морнарицу, установиће званични новац, итд.

Конт увек предострожно тврди да, и поред тог уједињења, националне особености неће бити одстрањене из светске државе: у својим формулацијама он симетрично задржава, као легитимне, „јединство" и „разноликост". „Локалне разлике треба да потпомажу универзално позвање" (књига IV, стр. 481), „та оправдана разноликост не треба ниуколико да умањује битно јединство велике позитивистичке републике" (књига I, стр. 82). Али, не видимо добро какво би место у пракси имале националне особености, пошто читав Запад треба да усвоји начин васпитавања, морал и нарави који су у Француској створени! Једна појединост добро илуструје подређену улогу коју играју те особености: све земље чланице велике западне државе имаће исту заставу, али ће она бити оперважена бојама данашње заставе дотичне популације" (књига I, стр. 388).

У току трећег и четвртог периода западњачки образац раширије се у осталим деловима света: најпре ће, захваљујући посредовању Енглеске и Шпаније, Запад придружити себи Северну и Јужну Америку; обезбедиће се сарадња Пољака и Грка, који ће моћи да играју улогу посредника између Запада и народа који живе на Истоку. Онда ће доћи на ред преостали део беле расе, затим жута раса, и, напослетку, црнци. Позитивистички одбор, проширен представницима тих нових популација, напослетку ће имати шездесет чланова. Оно што је Француска била за Запад, Запад ће постати за цео свет: „Управљање човечанством било је једном заувек поверено Западу" (књига IV, стр.

365); али циљ тог чина ипак остаје универзалан: „Западњаштво је само последња припрема за право човечанство" (књига I, стр. 390). Осим тога, та светска држава подељена је на мање целине: Конт мисли да идеална величина тих целина треба да се поклапа са величином једне покрајине — Тоскане, на пример — или, пак, са величином државе као што је Белгија; отуда се он противи уједињењу Италије, јер ништа не треба да посредује између области и света. Конт напослетку замишља да ће читаво становништво земљине кугле бити распоређено у седамдесет република од по триста хиљада породица, а свака породица имаће по седам чланова . . .

Васпитавање елита је најприкладније средство за ширење Запада по целом свету зато што оно има две добре стране: брзо делује, и не ослања се на насиље. Конт строго суди о војним и колонијалним освајањима која су извршена у прошлости. Историја показује „малу ефикасност присаједињавања некој земљи земаља или острва, или покрајина која се нису сама од себе остварила" (књига II, стр. 463). Када је реч о Француској, то показују примери Алжира, Корзике, па чак и Алзаса. Запоседањем туђе територије ништа се не решава, него је потребно да се остваре „спонтане конвергенције према нормалном стању човечанства" (књига IV, стр. 502). Зато најпре треба „на достојан начин вратити Алжир Арапима" (књига IV, стр. 419) и допринети „неопходном разарању колонијалног система" (књига IV, стр. 519). После тога ми, западњаци, моћи ћемо да се надамо да други народи неће дуго бити кивни на нас и да ће заборавити те прве, наметнуте и кобне додире, да би благонаклоно прихватили нове односе који постепено треба да доведу до уједињења. Можемо се запитати да ли у том погледу Конт не даје нов доказ своје видовитости: приближавање света западњачком начину живота и друштвене организације одвија се убрзаним ритмом откако је разорен стари колонијални систем.

Иако разноликост људских „раса" не представља никакву посебну препреку остваривању плана о уједињењу, Конт предлаже за њу два различита, па чак и неспојива решења. Прво решење уклапа се у велику традицију просветитељске филозофије: разлике међу свим популацијама на Земљи само су одраз њихових заостајања или одмицања испред других на једном те истом путу, па, према томе, теже да ишчезну. Можда постоје заостале расе, али не постоје расе које ће (заувек) остати ниже расе. Зато Конт мисли да и сам појам *расе* збуњује људе, пошто он материјализује оно што представља само привремено заостајање. „Оно што представља само разлике у интензитету развоја и његовој брзини, бива лукаво проглашено за корените раз-

лике — од којих свака има сопствене законе — да би се одбацило свако доиста опште поимање развоја, па, према томе, и свако ваљано објашњење" (књига II, стр. 405). Белци су дужни да потпомажу то уздизање других раса на ступањ на којем се они налазе.

Али, за исти проблем Конт предлаже и једно друго решење, које му омогућава да и даље заступа идеју о светској држави. Оно се састоји у томе да се на крају њихове еволуције расе замишљају не више као истоветне, него као комплементарне у њиховој различитости. Конт износи поставку о постојању три велике људске способности — интелигенције, радиности и осећања — и изјављује да сваку од њих једна од три велике „расе" (бела, жута и црна раса) поседује у већој мери него оне друге две расе. Белци су најинтелигентнији, припадници жуте расе најбоље раде, а црнци су најосећајнији људи на свету. Е, сад, те три способности подједнако су потребне и драгоцене; према томе, иако расе нису међусобно једнаке, оне „имају исту вредност". Поред тога, врхунска срећа подразумева њихово слагање: „Према томе, потпуна хармонија Великог Бића захтева присно сарадњање три расе од којих се оно састоји, мисаоне, делатне, и осећајне расе" (књига II, стр. 462). Можемо замислити да ће се у будућој светској држави фабрике налазити у Хонгконгу, универзитети у Паризу и Лондону, а да ће се светковине одржавати у афричким селима . . .

Огист Конт каже да никада није поново читао своје рукописе пре него што би их послао у штампарију, јер се бојао да неће поживети довољно дуго да би могао да напише све што је имао да каже. Једна од последица те одлуке јесте то да су његове књиге преопширне и лишене допадљивости. Његова аритметичка уобразиља и његово обожавање жене понекад се испољавају у видовима који могу да изазову подсмех, или да нас наведу да зевамо. Међутим, језгро његовог учења остаје отпорно: његова „религија човечанства" је племенита, али, осим тога, данас се показује и да су његова наслућивања у вези са светском историјом веома проницљива. Ипак, његова етичка начела, као и његова историјска запажања заклања и, напослетку, компромитује сцијентистички вид у којем се његова мисао испољила. Конт верује у то да светом управља потпуни детерминизам, верује да је неопходно подредити етику и политику науци, и, напослетку, претворити науку у религију. Зато се он, уместо да се задовољи оштроумним описивањем доласка светског друштва, или барем његовог припремања, поставља као вођа једног покрета и запада у детињаста маштања. Његово дело доказује, још издашније него што

то чине Кондорсеово дело и Сен-Симоново дело, да светска држава природно произлази из сцијентистичког пројекта. А да бисмо Конта ослободили његовог позитивизма — а он није ништа друго до друго име за сцијентизам — треба се упустити у рад који захтева праву виртуозност.

С француског
Бранко ЈЕЛИЋ

Цветан ТОДОРОВ

ХЕЛДЕРЛИН У ИСТОРИЈАМА НЕМАЧКЕ КЊИЖЕВНОСТИ (1)

Проблем рецепције Хелдерлина у историјама немачке књижевности које су писане на немачком језику

1. Либерализам и смисао за националну историју

Немачка књижевна историографија доживљава значајан полет у либералном духу немачког грађанства у другој четвртини деветнаестог века. Либерализам се самоодређивао кроз истраживање националне историје. Грађанска свест је тако постала носилац националне свести. Прве историје немачке књижевности пишу либерално оријентисани духови. Управо за ове либералне и националистичке почетке немачке књижевне историографије репрезентативна је најпре *Скица историје немачке националне књижевности* Аугуста Коберштајна. Његово дело спаја биографско-библиографску тенденцију европске књижевне историографије са новим историзмом немачке романтике, који се превасходно интересује за историјски развој једног националног духа. Но ова романтичарска национално-духовна тенденција је кључна тенденција Коберштајнове *Скице*. Коберштајн ставља специфичну књижевноуметничку форму, њену самосврховитост и слободу, у функцију ничим ометаног израза националног духа. По њему песништво одражава сва ванкњижевна испољавања националног духа, али не у виду пуког одраза, већ оног који у једну жижу сажима и појачава примљене утицаје. Тако је књижевни одраз националног духа, у ствари, његов врхунски израз,

а немачки књижевни развој — врхунски израз немачког духовног развоја.[1] У том контексту се Хелдерлин показује Кобершатајну као пуки фантаст, одсечен од националне стварности. Тако су превасходно ради исцрпности фактографије наведене његова биографија и библиографија у једној обимној напомени, у оквиру приказа немачких романа који „следе прагматично поучне или моралне сврхе" током 18. и почетком 19. века. Ту је сугерисано изједначавање Хелдерлинове животне личности са његовом књижевном личношћу, како би било удовољено одбацивању Хелдерлина са национално-реалистичког становишта. Наиме, полудели човек-Хелдерлин је идентификован са песником Хелдерлином као пуким фантастом.[2] Стављање читавог књижевног развоја у функцију једног општег национално-духовног развоја довело је код Кобершатајна до губитка уметничке индивидуалности. Исту последицу има и гомилање проверених, али недовољно повезаних биографских и библиографских чињеница о општем развоју књижевних родова и врста.

Либерално-националистичка немачка књижевна историографија доживљава своје потпуно остварење у *Историји немачког песништва* Георга Готфрида Гервинуса. За разлику од Кобершатајна, Гервинус не посматра национални књижевни развој као врхунски израз националног духовног развоја, него као једну од могућих, пуких манифестација национално-духовног развитка. Он се опредељује за истраживање књижевноисторијског низа у оквиру немачке националне историје, зато што сматра да се истовремено светска и национална идеја водиља једино у њему остварила у својој потпуности, а не у развоју политичког низа. Утолико Гервинус искључиво преко приказа немачке књижевне историје може да утиче на оформљење немачке националне свести.[3] У складу са овим, Гервинус узима као своје основно мерило становиште властите националне идеолошке садашњости.[4] Оно регулише и себи адекватан избор из обиља књижевноисторијских чињеница, тако да свака фактографска исцрпност постаје сувишна. У том смислу Гервинусово дело представља раскид са биографско-библиографском традицијом европске књижевне историографије и прву праву историју немачке књижевности са једном јасно и доследно спроведеном идејном концепцијом. Но, „Гервинус

---

[1] Koberstein, August: *Grundriß der Geschichte der deutschen National-Literatur* (1827), 4. verbesserte und umgearbeitete Ausgabe, Bd. 1, Leipzig 1847, S. 1—2, 3—4.

[2] Ibid., Bd. 3, Leipzig 1866, S. 2712—2715.

[3] Gervinus, Georg Gottfried: *Geschichte der deutschen Dichtung* (1835—42), 4. verbesserte Ausgabe, Bd. 1, Leipzig 1853, S. 8.

[4] Ibid., S. 4.

нема поштовања према индивидуалности", јер се она не уклапа у његов духовноисторијски систем.[5] Јунаци Гервинусове *Историје* „нису велики уметници, него принципијелни носиоци идеја".[6] Гервинусу су „социјална и духовна историја јача страна".[7] Он жели да прикаже пут самоосвешћења немачког националног духа кроз књижевност и да тај дух из равни књижевне рефлексије покрене у животну раван либералне политичке акције. У том контексту он одбацује Хелдерлина и спомиње га само једанпут у својој *Историји,* и то у групи душевно поремећених младих немачких песника 18. века. Они му служе као пука духовноисторијска и социолошка илустрација. Наиме, дуго некоришћене стваралачке снаге су производиле једну објективну и у суштини конструктивну напетост ка изразу немачког духа тог времена. Међутим, она се манифестовала деструктивно и патолошки као „нервна раздраженост и хипохондрија" у субјективној психолошкој равни наведених младих немачких писаца, недораслих изражајним захтевима духа свога народа у том раздобљу.[8] Међу њима је најпре именован Ленц, чије лудило и његов одраз у једној неуравнотеженој, збрканој уметности Гервинус ставља такође у контекст националног духа. Ту се Ленц показује као пример „будалластих пометњи које су својствене Немцима", тј. њиховом националном духу.[9] Но, у питању је један девијантни момент тог духа, који представља странпутицу и који стога треба одбацити. Гервинусово одбацивање Хелдерлина са национално-духовног становишта је конзеквентније него Коберштајново и утолико значајније.

Већ се књижевноисториографски рад Хермана Маргграфа удаљује од праве национално-духовне тенденције радова Коберштајна и Гервинуса. Маргграфова књижевноисторијска концепција је репрезентативна за схватање књижевне историје код Младонемаца. Маргграф своди национално-духовну тенденцију на њену социјалну компоненту. У том погледу његов поступак доживљава даљи развој у ововековној социјалној историји књижевности. Маргграф се труди да покаже „међусобну зависност" културне и књижевне историје у „њиховим тачкама коинциденције". Стога је прави предмет његовог истраживања „укус публике" који непосредно усмерава развој књижевности, био он естетски

---

[5] Schmidt, Julian: Georg Gervinus, in: *Über Literaturgeschichtsschreibung,* hrsg. v. Edgar Marsch, Darmstadt 1975, S. 391.

[6] Petersen, Julius: *Die Wissenschaft von der Dichtung,* Bd. 1, Berlin 1939, S. 32.

[7] Wellek, René: *Geschichte der Literaturkritik 1750—1950,* Bd. 2, Berlin, New York 1977, S. 192.

[8] Gervinus, G.: *Geschichte . . .,* Bd. 4, Leipzig 1853, S. 340—341.

[9] Ibid., S. 536.

вредан или не. При томе Маргграф подразумева да је сама публика са својом културом и од ње зависним укусом на пресудан начин одређена тренутним социјалним и политичким односима.[10] Маргграф усваја опис немачког националног карактера из Хелдерлиновог романа *Хиперион*, где је приказана социјална детерминисаност тог карактера. Наиме, ради се о малограђанској природи немачког духа и о његовом приземном укусу. У том смислу карактер народа нема код Маргграфа неки одређен историјски континуитет, већ је променљива особина зависна од односа снага у друштву. Тако је девијантност немачког карактера условљена скученим, малограђанским животом, његовим ропским прагматизмом, који је последица недостатка слободе у немачком образовању у Маргграфу претходној и савременој епохи услед немачких локалних деспотија. Хелдерлиново дело сведочи, за Маргграфа, о његовој свести о девијантним особинама националног карактера и о његовој побуни против њих са становишта савршене лепоте грчке античке уметности и образовања.[11] Хелдерлиново, пак, лудило сведочи о његовом животном и духовном поразу, који су му нанеле те националне карактерне девијације.[12] Према томе, Хелдерлиново хеленство у датим историјским и социјалним условима представља анахронизам. Против немачког малограђанског варварства не може се ништа учинити лепим и углађеним класичним стилом, који се стално обазире на властиту лепоту, па не усредсређује сву пажњу на свој предмет, на свог противника. Стога реторски не постиже пуну уверљивост, не погађа право у циљ. Дотле се Берне без много углађености и без дугог бирања речи супротставља противнику, кога погађа у најслабије тачке непосредним изразима.[13] Маргграфово позитивно естетско вредновање Хелдерлина као доброг класичарског стилисте и заштитника лепог духа античке класике одмах је релативизовано наговештајем да је то само бесплодни анахронизам, који окончава у лудилу и остаје без икаквог духовног и политичког дејства за публику. Хелдерлинов пример је наведен због своје социолошке илустративности. Маргграфу је главна намера да у материјалистичком духу своје генерације оцрта пре свега немачку савремену социјалну историју кроз историју савремене немачке књижевности. Његова социолошка историјска синтеза није националистички усмерена, него, напротив, космополитски. Њега, додуше, занима национални социјални напредак, али он га пре свега

---

[10] Marggraf, Hermann: *Deutschlands jüngste Literatur- und Culturepoche, Charakteristiken,* Leipzig 1839, S. IV—V.
[11] Ibid., S. 106—107.
[12] Ibid., S. 109.
[13] Ibid., S. 106.

види у контексту општег, светског напретка, који треба да искористи подстицаје француске револуције из 1830. године. Ова космополитска „социјално-револуционарна тенденција" остала је без непосредног утицаја на даљи развој немачке књижевне историографије, јер је потиснута током консолидовања рестаурације.[14] Право и потпуно надовезивање на ову тенденцију следило је тек с Лукачевом *Скицом историје новије немачке књижевности*, која је настала у низу чланака током 1944. и 1945. године, и почев од шездесетих година овог века са појавом социјалних историја немачке књижевности које су писане са марксистичког становишта. Маргрофово посматрање социјалног развоја кроз развој књижевности је, исто као и Коберштајново и Гервинусово посматрање национално-духовног развоја у књижевноисторијском низу, сасвим одвлачило пажњу са индивидуалне суштине уметничког талента.

2. Конзервативна реакција

Након либералног полета, следи, половином прошлог века, конзервативна реакција у проучавању историје немачке књижевности. Ова реакција је сачувала национално-духовну тенденцију, али ју је на различите начине конзервативно преусмеравала. Конзервативност национално-духовног становишта Августа Фридриха Кристијана Филмара јесте политичка и црквено-религиозна. Она се огледа у његовој примени конзервативне протестантске идеје о предестинацији на немачку историју књижевности. По његовом мишљењу, „позвање немачког народа у будућности ће остати исто оно од пре готово две хиљаде година", када је почео да игра неку улогу у историји. Он треба да „међу народима буде чувар . . . вере хришћанске цркве", као и хришћанског морала, „песништва и науке".[15] У историји спасења немачки дух по Провиђењу има апостолски задатак ширења јеванђеља и христијанизације. На основу овога задатка се формира једна од пресудних немачких карактерних црта, а то је „способност . . . пријема" и „асимилације" свега страног у сопственој хришћанској личности и „репродукције усвојеног у слободном стваралачком чину као нечег сасвим властитог". То је уједно и „прва и највећа песничка способност", те је на основу ње „немачки

---

[14] Marsch, E.: *Über Literaturgeschichtsschreibung*, S. 25.

[15] Vilmar, August Friedrich Christian: *Geschichte der deutschen National-Literatur* (¹1845), 20. vermehrte Auflage, hrsg. v. Karl Goedeke (на основу 12. издања из 1867. године, које је издање последње пишчеве воље), Marburg und Leipzig 1881, S. VI.

народ прави песнички народ међу земаљским нацијама".[16] Тако у оквиру своје асимилационе схеме развоја немачког духа и немачке књижевности Филмар позитивно оцењује Хелдерлиново трагање за новом духовном грађом, али његов покушај асимилације те грађе сматра неуспелим. Хелдерлин романтичарски трага за уједињењем свих образовних елемената са стварношћу. Но, њему то уједињење не успева, јер га покушава путем повратка хеленском духу, што је анахронизам и идеалистичко претеривање. Успешан спој би за Филмара био могућ само путем немачког националног духа, који је управо свест о националној стварности. Такав спој би уједно представљао и асимилацију читавог образовног добра у немачки дух. Хелдерлиново уношење анахроног хеленства у модеран немачки дух по Филмару је само доказ Хелдерлиновог лудила.[17] Хелдерлинова песничка особеност се за њега испољава у његовом савршеном владању античком формом и у елегијском ставу „онога који тражи, а не налази".[18] Филмар Хелдерлину придаје право значење само у ограниченој естетској области. Дотле му у свеобухватној области националног духа даје релативан значај негативног примера. Хелдерлин је ту оличење туге због неиспуњавања национално-духовног задатка, а истовремено и онај који указује на њега.

За разлику од конзервативног, али умереног Филмара, Волфганг Менцел је у конзервативном преусмерењу национално-духовне тенденције отишао до његове расистичке крајности. Његово дело већ тако рано указује на расистичку тенденцију која ће се током прве половине овога века у потпуности развити у немачкој књижевној историографији. За Менцела је, као и за Филмара, немачка поезија одраз немачког духа, чији је природни елемент хришћанство.[19] Тако Менцел проглашава постављање естетских и филозофских вредности паганске класике изнад етичких и религиозних вредности хришћанства огрешењем.[20] За разлику од Филмара, Менцел инсистира на апсолутној расној чистоти националног духа и његовог књижевног одраза, те пориче вредност сваког страног утицаја. Они представљају само инострано кварење домаће националне књижевности. За Менцела је подражавање иностранству као зараза страним елементима једнако „духовном сифилису".[21] У том контексту Менцел приказује Хелдерлинову књижевну лич-

---

[16] Ibid., S. 4.
[17] Ibid., S. 476—477.
[18] Ibid., S. 477.
[19] Menzel, Wolfgang: *Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, Bd. 1, Stuttgart 1858, S. VII—IX.
[20] Ibid., S. IX.
[21] Ibid., S. VIII.

ност веома искривљено једностраним потенцирањем њене патриотске црте, која за њу није најбитнија. Из национално-педагошких разлога он покушава да исконструише превођење Хелдерлиновог екстремног идеализма и „светског бола" због губитка хеленског јединства идеала и стварности у категорије немачког патриотизма и бола због незавидног стања отаџбине.[22] Екстремни хеленски идеализам је по Менцелу неостварљиво идеалистичко претеривање због своје одсечености од националне стварности. Оно је узрок Хелдерлиновог светског бола и њиме изазваног нервног растројства и потоњег лудила. За Менцела, оно што је здраво у Хелдерлиновом стваралаштву може бити само патриотски бол због злог стања отаџбине, само један национално-педагошки конструктиван бол. Хелдерлин је, иако изразита уметничка индивидуалност, постао у Менцеловом приказу пуки медијум за сусрет надиндивидуалних сила у националном животу, за сусрет нације са властитим духом. Са колективистичког становишта једне расе уметничка индивидуалност је могла бити схваћена само као субјективна девијација једног расног етоса.[23]

Конзервативно усмерење национално-духовне тенденције досегло је код Менцела своју политичку крајност — расизам, а код Ајхендорфа религиозну — католички догматизам. Ајхендорф је сматрао да је поезија „индиректно, тј. чулно приказивање" вечних и свеприсутних религиозних истина.[24] У складу са тим је сагледао историју немачке књижевности као сталну „борбу" за религиозна спознања.[25] Ова религиозна борба је национално модификована индивидуалистичким карактером немачког духа.[26] Она је унутар себе разнолика, односно „тотално различита", јер се свака немачка индивидуа бори сама и на свој начин.[27] Стога национално становиште не може бити „свеобухватно становиште за просуђивање немачке књижевности", него је то „религиозно".[28] Оно се тиче суштине борбе, те обухвата њена различита индивидуална испољавања. Ајхендорф тврди да је „уметнички", тј. поетски „орган за религију" управо „религиозно осећање"[29] „недовољности земаљског постојања" и повезаности „овостраности с оностраношћу".[30] За

---

[22] Ibid., Bd. 3, Stuttgart 1859, S. 256.
[23] Ibid., Bd. 1, S. VIII—IX.
[24] Eichendorf, Joseph von: *Sämtliche Werke, historischkritische Ausgabe*, Bd. 9 (Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, [1]1857), Regensburg 1970, S. 21—22.
[25] Ibid., S. 20.
[25] Ibid., S. 6, 19.
[27] Ibid., S. 20.
[28] Ibid.
[29] Ibid., S. 22.
[30] Ibid., S. 20.

разлику од Менцела, Ајхендорф сматра да оно није никаква расна специфичност, него особеност људског бића као религиозног, јер религиозно осећање „неизбежно пролази кроз све народе и времена".[31]

Значајно је Ајхендорфово изостављање Хелдерлина из његове *Историје поетске књижевности Немачке.* Он га само спомиње у својој књижевноисториографској студији *Немачки роман 18. века у своме односу према хришћанству* из 1851. године. У контексту борбе за хришћански књижевни израз, Ајхендорф је видео Хајнзеа и Хелдерлина као оне који су поражени, јер нису успели да се изборе за тај израз, за разлику од Гетеа и романтичара.[32] У својој *Историји* он је Хајнзеово дело посматрао у оквиру „поезије модерне филозофије религије". Сматрао је да је ова поезија одређена различитим, индивидуалним покушајима да се субјективно филозофски конструише религија. Овакви експерименти су били омогућени ослобођењем од ауторитета црквене догме путем реформације. Екстремни религиозни субјективизам Sturm und Drang-a довео је до потпуног раскида са хришћанском традицијом и до обожења човековог субјективног генија. Последица тога је била једна ирелигиозна и натуралистичка, тј. неуметничка књижевност.[33] Овај закључак се односи и на Хајнзеа као на припадника Sturm und Drang-a. Као и Ленц, он је илустрован за овај покрет. Разлика између њих двојице је за Ајхендорфа само у степену аморалности. Протестантска еманципација субјективности је код Хајнзеа произвела безусловни хедонистички егоизам. То представља за Ајхендорфа Хајнзеов коначни религиозни, морални и уметнички пораз.[34] Хелдерлин је такође поражен у борби за прави религиозни морал и за његов уметнички израз. По својој прилици је Ајхендорф сматрао Хелдерлина Хајнзеовим епигоном, тј. епигоном Sturm und Drang-a на основу Хелдерлинове крајње субјективне религиозности. Будући да га није могао оптужити за карактеристичан штурмундранговски натурализам, он га је, као недовољно репрезентативног епигона, изоставио из свог књижевноисторијског приказа. Хелдерлинова уметничка индивидуалност не бива спозната због једностраности Ајхендорфових критичких критеријума. Он не обраћа пажњу на Хелдерлинов симболички песнички поступак, иако је овај такође и његово основно уметничко мерило. Једноставно сматра да оно што је код Хелдерлина

---

[31] Ibid.

[32] Eichendorf, J. v.: *Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum,* in: Sämtliche Werke, Bd. 8 Heft 2, Regensburg 1965, S. 221.

[33] Eichendorf, J. v.: *Sämtliche Werke,* Bd. 9, S. 230—231.

[34] Ibid., S. 231—232.

симболички изражено јесте крајње субјективно и безвредно са католичког становишта, те да нема разлога за обраћање пажње на његова изражајна средства. Утолико је конзервативна реакција у немачкој књижевној историографији покушала да само идеолошки преусмери поступак либералних историчара књижевности, те је продужила да запоставља уметничку индивидуалност. Ако ју је и узимала у обзир, онда је то било из идеолошких разлога и у идеолошком искривљењу.

3. Смисао за историју идеја и за специфичност уметничког феномена

Пошто је развијен смисао за националну историју, било је неопходно утврдити основне компоненте национално-духовног развоја у подручју књижевности. Идеје које се развијају једне из других схваћене су као такве компоненте. То је процес који је неко време текао истовремено са конзервативном реакцијом, да би је напокон надживео током шездесетих и почетком седамдесетих година прошлога века. Карл Лео Колевијус је пратио пре свега развој античких естетских идеја које су биле основ немачком књижевном развоју, што у сваком погледу представља суштинско ограничење његове концепције. Он преузима и даље развија искључиво Гервинусову формално-естетску тенденцију и њен канон немачке класике, у коме је хармонија хришћанства и хеленства врховно уметничко мерило. Он се изричито сукобљава са једностраним и екстремним настављањем Гервинусове национално-духовне тенденције као социјално-политичке у радовима Младонемаца, чији је репрезентант у моме приказу Марграф. Тако Колевијус приказује Хелдерлинов књижевни портрет у оквиру епохе декаденције, односно распадања античких елемената у романтичарској и модерној, натуралистичкој поезији. Хелдерлин је за њега оличење конфликтног споја поетско-образовних супротности. Он је као „хеленист — романтичар".[35] Ово је могуће зато што се идеализам хеленисте, као и идеализам романтичара, заснивао на чежњи да оно што је спознато као идеал доспе на власт у стварности. Затим и зато што је „антички идеализам... током свога развоја попримао карактер романтике", јер је „чежња истрајавала у пуком сагледавању недостижног".[36] С обзиром на чежњу и на немогућност њеног остварења, Хелдерлин је за Колевијуса

---

[35] Cholevius, Carl Leo: *Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen*, Bd. 2, Leipzig 1856 (Bd. 1: 1854), S. 423.

[36] Ibid., S. 422—423.

романтичар. А што се тиче предмета те чежње, он је хеленист. Међутим, као пуки хеленистички идеалист, он је хеленски овострани идеализам преместио сасвим романтички у оностраност. Недостаје му контакт са романтичким предметом чежње — националним хришћанством, да би обухватио читаву националну поетско-образовну стварност. Тек у целовитом обухватању те стварности могао би да у њеној равни оствари свој хеленизам у хармонији са хришћанством.[37] Колевијус је наговестио да је уметнички неуспех песника Хелдерлина узрок његовог људског неуспеха у животу и лудила.[38] Но, он није нигде покушао да тврди обрнуто. За разлику од Коберштајна, Гервинуса и Филмара, он није детерминисао лудилом и Хелдерлина човека и песника. Колевијусов приказ и оцена Хелдерлинове књижевне личности дати су на основу књижевно-естетских мерила. Међутим, Колевијусови критеријуми, преузети из немачке класике, показују се у Хелдерлиновом случају једностраним. Он није остварио класичну синтезу антике и романтике, него романтичну, коју Колевијус уопште нема у виду. Зато превиђа и Хелдерлиново хришћанство, да би га доследно одбацио као пуког хеленистичког идеалисту. Тако проглашава Хелдерлина и по вери Хеленом.[39] Хелдерлинова романтична синтеза хришћанског с паганским идеализмом има као своје унутрашње естетско начело идеал трансценденталне лепоте, која је у сукобу са ње недостојном стварношћу. Колевијус одбацује садржај ове лепоте као нестваран и хвали само њену узвишену духовну форму, која је тако остала без правог садржаја.[40] Колевијус показује да ослобођење једне историје књижевности од детерминације спољашњим чиниоцима још није и ослобођење од естетског догматизма, који не поштује уметничку индивидуалност.

За разлику од Колевијуса, који је пратио пре свега развој античких естетских идеја које су биле основ немачком књижвном развоју, Херман Хетнер је посматрао читав комплекс различитих идеја, и то превасходно у њиховој естетској функцији. При томе је имао у виду првенствено индивидуално уметничко остварење ових идеја. Тако је сми-
сао за историју идеја допринео развоју смисла за специфичност уметничког феномена која се налази у уметничкој индивидуалности. Хетнер сасвим подређује Гервинусову национално-духовну историју једној општој „историји идеја и њихових научних и уметничких форми", која је, по ње-

---

[37] Ibid., S. 423—424.
[38] Ibid., S. 422.
[39] Ibid., S. 425.
[40] Ibid.

му, прави предмет књижевне историје.[41] За разлику од Гервинуса и Менцела, Хетнер не осуђује подржавање страних књижевности, већ га показује као нужно идејно и естетско образовање, којо ствара основу за евентуално даље самообразовање.[42] Хетнерово основно естетско мерило јесте хармонија идеала и националне стварности,[43] тј. духовних моћи које се обраћају тим идеалима и тој стварности. При томе је апсолутна идејна слобода умерена нужношћу националне стварности до реалне слободе да се адекватно изрази и оствари у тој стварности. С друге стране, национална стварност је ослобођена апсолутне нужности, јер је идеја у реалној мери слободно уобличава према себи и собом изражава. У питању је, дакле, естетско јединство националне садржине и њеног идејног уобличења,[44] кроз које се и идеја и национални садржај слободно и потпуно изражавају и остварују. Управо то је уметнички поступак специфичног реализма немачке класике.

Занимајући се за естетске облике идеја, Хетнер је кроз песничко дело пре свега видео уметничку личност. Она је најпре у властитом духу морала датој идеји створити естетску форму. Тек потом ју је изражавала као једну унутрашњу форму кроз њој адекватну спољашњу језичку форму. Тако је за Гетеа и Шилера идеал хуманости био „циљ", али и „постигнуће . . . њиховог образовања".[45] Са становишта тог идеалног етичко-естетског образовања немачке класике, Хелдерлин није успео да превазиђе образовна ограничења Sturm und Drang-a. Хатнер га стога убраја, заједно са Жаном Паулом и романтичарима, у једну нову, епигонску генерацију Sturm und Drang-a.[46] Сви су они истрајавали у претераном идеализовању емоција и стога у пукој фантастици.[47] По Хетнеровом мишљењу, „пресудни елементи у Хелдерлиновом образовању" јесу слободарство Русоа и француске револуције, пантеизам под утицајем Лесинговог спинозизма, хеленски и највиши идеал хуманости под утицајем Хомера, Хесиода, Софокла и Платона и хеленске ликовне уметности на основу Винкелмановог описа њених дела. Ова Хелдерлинова „мешавина" образовних елемената јесте индивидуална модификација образовања Sturm und Drang-a. Та модификација има и својствен тон као свест

---

[41] Hettner, Hermann: *Literaturgeschichte des 13. Jahrhunderts* (¹1856—70), Bd. 1, 3. verbesserte Auflage, Braunschweig 1872, Vorwort.
[42] Hettner, H.: *Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert*. Textrevision von Gotthard Erler, 2. Auflage, Berlin und Weimar 1979, Bd. 1, S. 24.
[43] Ibid., Bd. 2, S. 15.
[44] Ibid., S. 19—20.
[45] Ibid.
[46] Ibid., S. 595.
[47] Ibid., S. 625.

о себи. У питању је елегијска свест о неповратном губитку Хелдерлиновог хеленског, хуманистичког образовног идеала. Он остаје у сфери пуког идеализма, лишеног везе са националном стварношћу, што је одлика штурмундранговског образовања.[48] Епска објективност је разорена у роману *Хиперион* идеалистичком и елегијском једностраношћу и одрицањем од стварности.[49] На исти начин је разорена и драмска објективност у његовој недовршеној драми *Емпедоклова смрт*.[50] Но, Хелдерлин је ипак за Хетнера великий лиричар. Његов идеалистички и елегијски талент је могао само лирски субјективно да се оствари.[51] Хетнер приказује Хелдерлина као уметничку индивидуу, указујући превасходно на њену особеност у оквиру уметничке традиције Sturm und Drang-a, из које израста и слободно је модификује својом непоновљивом својственошћу. Ни њему, као ни Колевијусу, није било ни на крај памети да Хелдерлиново песништво покаже као последицу његове душевне болести. Она је приказана само као престанак књижевне активности.[52]

Рудолф Хајм се у ствари индиректно изјашњава за Хетнерову историју естетско-образовних идеја и њихових реализација у поезији.[53] Основна начела ове историје су већ била унеколико наговештена у Хетнеровој краткој студији *Романтична школа у својој повезаности са Гетеом и Шилером* (1850), коју је Хајм имао у виду.[54] Хајм сматра да је у историји књижевности „повезаност општих идеја, начина мишљења и уметничких форми са индивидуалним способностима, судбинама и односима присније него у било којем другом делу историје". Стога идејне промене у националној књижевности „не могу бити једнострано схваћене" као нужан иманентни развој присутних идеја. Оне „делују једино ношене пријемљивошћу, покретљивошћу и стваралачком вољом осећајних, мисаоних, самоделатних личних духова". „Само историја ових духова може бити основа за историју књижевног духа који је кроз њих развијен или произведен. Носиоци једног значајног књижевног правца су најпре ученици пре него што постану учитељи и вође. Оно ново што они заступају настаје тако што они постају они сами." „Није могуће бавити се карактеристиком тог новог пре него што се сагледа како оно потиче из једног

---

[48] Ibid., S. 626.
[49] Ibid., S. 627—628.
[50] Ibid., S. 631—632.
[51] Ibid., S. 632.
[52] Ibid., S. 633.
[53] Haym, Rudolf: *Die romantische Schule, Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes,* Berlin 1870, chemisch vervielfertigt 1902 durch E. Bielefeld in Berlin (anastatischer Neudruck), S. 7.
[54] Ibid., S. 6.

низа индивидуалних подстицаја и покрета. При том заједно делују најреалнији и најдуховнији моменти: биографске случајности рођења, време, место, порекло и породични дух, очинска кућа и школа, лични сусрети, студије, можда ова или она . . . књига. Сви ови утицаји пролазе . . . кроз душу и рефлектују се већ према природи ове душе."[55] Ово, свакако, није покушај позитивистичког детерминисања уметничке личности спољашњим условима њеног развитка. Сви спољашњи утицаји су посматрани кроз одређење које им даје особени и непоновљиви уметников талент. Хајм сматра да је потребно „истовремено следити оно опште и пренети се разумевајући и саосећајући у особеност индивидуа, у унутрашње доживљаје значајних људи". „Књижевна дела су само појединачне тачке укрштања и чворишта међусобно испреплетаних нити. Само привидно се у њима таложи двоструки покрет општег и индивидуалног духа у један чврст талог." Она су израз једног својственог уметничког духа до кога је могуће доспети једино преко њих. Она изражајно увек указују на њега и морају се приказати у његовом контексту, односно у процесу своје генезе из њега. Књижевна дела треба „учинити течним уназад и унапред, ка њиховом настанку и ка њиховом деловању" у генези других дела. То је „прави задатак истраживања историје". „Оно треба то што се десило да разјасни тиме како се то десило, како не би само „позитивистички „писало чињенице него представило и делање". „Само по себи је разумљиво да се овај задатак може само приближно испунити." „У највећем броју случајева се можемо једино закључивањем на основу претпоставки приближити самоме стваралачком акту. Час оплођења и рођења је на крају увек обавијен непробојном тамом."[56]

За Хајма је Хелдерлинов роман *Хиперион* негативан естетски пример од великог књижевноисторијског значаја за приказ његовог индивидуалног песничког развоја. У *Хиперину* су јасно показани како пресудни образовни утицаји тако и специфичан уметников талент, који се бори са тим утицајима и са себи неодговарајућом гетеовском формом романа у писмима за властити израз. По Хајмовом мишљењу, и Хелдерлин и романтичари, тј. Фридрих Шлегел, имају генерацијски заједничку естетско-образовну основу у Шилеровим идејама о губитку несвесног хеленског идеала из живота и о његовом самосвесном задобијању. Но, ова двојица Шилерових ученика се међусобно разликују по индивидуалном преображају Шилерових идеја. Фридрих Шлегел је из својих књижевнокритичких потреба „довео

---

[55] Ibid., S. 8—9.
[56] Ibid., S. 9.

до парадокса учења о узорној важности хеленског и странпутицама модерног". А Хелдерлину је то исто учење „постало . . . вера". Одушевљавао се њеним идеалима и туговао је због њихове удаљености. То је Хелдерлинов индивидуални песнички став.[57] Хајм се држао Хетнеровог естетског критеријума који захтева да један специфичан уметнички талент мора наћи за себе одговарајућу форму израза. По Хајму, Хелдерлин „пати због неповратно изгубљеног"[58] „идеала лепоте",[59] који је био остварен у хеленству. То је Хелдерлинова филозофија, коју Хајм назива „естетско-мистичним пантеизмом".[60] Она је његово биће. Њена изражајна форма је она „форма лирског осећања . . . која се у бесконачност наново ствара", тј. елегија.[61] Историја Хелдерлиновог песничког развоја је историја његове борбе за ову, њему иманентну песничку форму. Његово биће се „само против своје воље уобличило у роман, а само непотпуно" у фрагменте трагедије о Емпедокловој смрти. Оно „се ослободило" у себи „прикладној форми" у пиндаровским одама и елегијама. „У ствари, једино су се овде поклопиле форма и садржина."[62] Својство „озбиљније грчке лирике је да душевне покрете уздиже у област морално општег и чулно очигледног, како би из изрека мудрости и из променљивих слика склопила једну, најчешће вештачки повезану и ритмички покренуту целину". Хелдерлин је овај изражајни поступак искористио за изражавање најсубјективније осећајности и тако га модификовао новом садржином. Он је успео да је „повеже са мислима, сликама и причама и да је отелотвори у ритмичком облику".[63] Хелдерлин се тако потврдио као песник на сасвим особен начин,[64] користећи и преобликујући естетско-образовне утицаје античке лирике, Шилера и Гетеа. Он „се кретао искључиво својим властитим путем у средини између Шилеровог реторичног мисаоног песништва и Гетеове очигледне и јасне, душом испуњене лирике".[65] Ово је, свакако, један од најбољих приказа Хелдерлинове уметничке индивидуалности у контексту националног, естетско-образовног развоја. Методолошке подстицаје, које је добио из Хетнерове кратке студије о романтичарској школи, Хајм је искористио на најбољи могући начин, доводећи Хетнеров књижевноисто-

---

[57] Ibid., S. 290.
[58] Ibid., S. 292.
[59] Ibid., S. 295.
[60] Ibid.
[61] Ibid., S. 292.
[62] Ibid., S. 317.
[63] Ibid., S. 316.
[64] Ibid., S. 318.
[65] Ibid., S. 320.

риографски поступак до пуног остварења, као што је то учинио и сам Хетнер у својој *Историји немачке књижевности у 18. веку* (1862—70).

4. *Историја духа и историја песничких индивидуалности*

Током готово читаве друге половине прошлог века трудио се Јулијан Шмит да оформи једну књижевну историју националног духа која би унутар себе била строго каузално повезана. Као коначно постигнуће Шмитове последње верзије историје новије немачке књижевности[66] Дилтај истиче каузално-хронолошки поступак и као његов резултат повезан приказ немачког духовног развоја.[67] Шмит је „био убеђен да се само опсежним коришћењем хронолошких односа може схватити склоп каузалних односа".[68] Стога је пратио „из године у годину промену укупног стања немачке књижевности". Он је „пошао од поступка политичког историографа" који „сагледава однос снага у датом времену и тежи да из тог односа изведе промене".[69] „Искључио је из синхронијског пресека . . . чињенице" које „никако нису хтеле да се уклопе" у каузалну „повезаност збивања". Тако је „ограничио елементе историјске повезаности" и приказао немачки духовни покрет као једну целину.[70] Приказао је, по Дилтајевом мишљењу, „стварну" духовну „садржину немачке књижевности", „стварни узајамни однос мисли једног Канта, Хердера и Гетеа, њихово повезивање у склопу немачког националног образовања".[71] Тиме је показао „удео који имају идеје, фантазија, естетски погледи у образовању једног јединственог" националног „карактера из елементарних нагона немачког бића".[72] Слично Хетнеру, Шмит као главни циљ своје историје књижевности поставља приказ развоја, кретања[73] и повезивања идеја.[74] Али њега, за разлику од Хетнера, не занима првенствено њихово уметничко преобличење, него пре свега утицај њиховог мисаоног уобличења на „духовни живот нације" у новијој не-

---

[66] Schmidt, Julian: *Geschichte der deutschen Literatur von Leibniz bis auf unsere Zeit*, Berlin 1886—96.

[67] Dilthey, Wilhelm: *Julian Schmidt*, in: *Über Literaturgeschichtsschreibung*, S. 431—432.

[68] Ibid., S. 431.

[69] Ibid., S. 430.

[70] Ibid., S. 431—432; упореди: Schmidt, J.: *Geschichte der deutschen Literatur von Leibniz . . .*, Bd. 1 (1886), S. V—VI.

[71] Dilthey, W.: *J. Schmidt*, S. 432.

[72] Ibid., S. 431.

[73] Schmidt, J.: *Geschichte der deutschen Literatur von Leibniz . . .*, Bd. 1, S. IX.

[74] Ibid., S. X.

мачкој историји.[75] Но, Шмитова тежња да прати опште духовне токове довела је дотле да је уметничку индивидуалност свео на њихову илустрацију. Тако је Хелдерлина и Хајнриха фон Клајста означио као епигоне немачке класике и претече романтике. Ова двојица су, по њему, претерано идеализовала естетске и духовне задатке које је остварила немачка класика, тако да нису могли да их реализују.[76] За Шмита је Хелдерлинов болесни духовни развој илустративан за једну општу негативну тенденцију националног духа у том времену. Хелдерлиново образовање тече од Платона преко Русоа, Спинозе, Канта и Шилера до Фихтеа и завршава у пуком идеализму.[77] Ипак, Шмит у оквиру ове негативне тенденције, коју илуструје Хелдерлин, сагледава и зачетак еманципације од ње. Он је у Хелдерлиновој вери у могућност реализације идеала у немачкој будућности. Стога Шмит хвали једино Хелдерлинове оде у којима долази до израза „овај патриотизам".[78] Шмитова мерила су мерила националне етике. Хелдерлинове оде представљају зачетак једне позитивне тенденције ка „враћању" немачког песништва властитој националној стварности.[79]

Истовремено је Рудолф Готшал покушавао, насупрот Јулијану Шмиту, да оформи историју песничких индивидуалности у којој би општа историја духа давала основу за индивидуалне уметничке модификације. Њих двојица су заступници супротних ставова у расправи о могућностима примене историје духа у историји књижевности. Готшал сматра да је за поетску област битан пре свега „развој појединачног песника". „Ма колико да је зависан од праваца тог времена, он ипак ... има своје тежиште." Оно је у „песничком таленту" који је „јединствен". Управо „својственост генија постаје својственост столећа". „Геније даје свом времену више него што од њега прима." „Његова развојна историја је од исто тако великог значаја као и развојна историја тог времена. Ово је случај у већој или у мањој мери такође и код талената." „У науци сваки научник прилаже" само један делић „за изградњу целине". „У уметности сваки талент почиње такорећи од почетка и представља у самоме себи читаву уметност.[80] Готшал сво-

[75] Ibid., S. IX—X.
[76] Ibid., Bd. 4 (1890), S. 278—279.
[77] Ibid., S. 271—273.
[78] Ibid., S. 281.
[79] Ibid., S. 282.
[80] Gottschall, Rudolf: *Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, literarhistorisch und kritisch dargestellt,* 4. vermehrte und verbesserte Auflage, Bd. 1, Breslau 1875, Verrede zur 2. Auflage (1860), S. XVIII—XIX.

ју „естетску критику"[81] супротставља Шмитовој рационалистичкој, моралној критици и њеном канону књижевног реализма. Готшал захтева идеалистички уметнички поступак. У његовом „даљем развоју" види „даљи развој немачке класичне књижевности у једну новокласичну епоху". Сврха песничког талента је преобличавање спољашњег света према себи, односно стварање једног „новог света". Геније је непоновљив. „Са сваким генијем рађа се један нови свет." Геније је „оригинална моћ погледа на свет" која адекватно себи преобличава како свој предмет тако и стилску форму кроз коју га потом изражава.[82] Готшал, слично Хетнеру и Хајму, врши идеалистичко померање критичког интересовања са реализације унутрашњег уметничког идеала у делу на сам тај идеал у оригиналној песниковој личности. Његова естетска вредност је за Готшала превасходно меродавна, без обзира на занемарљиве омашке у реализацији. Гете и Шилер су били већи на основу својих унутрашњих идеала него на основу својих дела.[83] Готшал води рачуна пре свега о односу естетско-образовних околности и једног индивидуалног талента који се у њима јавља. Тако констатује да је „Хелдерлинова . . . романтична природа наганана путем првенствено класичног образовања у ону нерешиву дисонанцију од које је пропала".[84] Хелдерлинов уметнички талент карактерише „романтичарска чежња за оностраношћу".[85] Његово класично образовање је допуштало да предмет те чежње, духовну оностраност, нађе једино у „лепом хеленском животу".[86] Овако образован, Хелдерлинов талент се показао Готшалу истовремено као својствено уметничко постигнуће, али и ограничење. Постигнуће: пре свега због идеалног духовног садржаја његове чежње, која се односи на „један хармонични, лепотом ослобођени живот".[87] Ограничење: због једностраног хеленског идеализма, који је у потпуном сукобу, тј. у „дисонанцији" са националном стварношћу и који не покушава да се реализује кроз њене садржаје, него гура уметника у „класично лудило".[88] Ипак, Готшал, слично Хетнеру и Хајму, увиђа естетски значај Хелдерлинове лирике, у којој се његов екстремни идеализам једино могао остварити, и то пре свега кроз пиндаровску оду.[89] Насупрот томе, Хелдерлинов

---

[81] Ibid., S. XV.
[82] Ibid., S. XXIII.
[83] Ibid., S. XXIII—XXIV.
[84] Ibid., 7. vermehrte und verbesserte Auflage, Bd. 1, Breslau 1901, S. 215.
[85] Ibid., S. 217.
[86] Ibid., S. 216.
[87] Ibid., S. 217.
[88] Ibid., S. 216—217.
[89] Ibid., S. 217—218.

роман и драма су за Готшала уметнички неуспели. Они су остали на ступњу „лирских фрагмената", докле је Хелдерлинов лирски талент једино могао да се оствари. Чежња за хеленством није „ни епски ни драмски" делотворна.[90] У том погледу Хелдерлин спада међу оне песнике који доприносе разлагању класичног јединства садржине и форме и олакшавају романтичарима да га потпуно разоре. Тако се, захваљујући тежњи ка естетској индивидуализацији општих токова, Готшалово дело придружује таквој истој тенденцији Хетнера и Хајма. Својим бројним издањима кроз читаву другу половину прошлога века оно ту тенденцију одржава у животу насупрот Шмитовој каузалној детерминацији духовне историје.

5. Позитивизам

Истовремени са расправом између Шмитовог поступка духовноисторијске генерализације и Готшалове естетске индивидуализације јесу зачеци позитивистичког поступка у немачкој књижевној историографији. У питању је најпре тенденција ка прикупљању и гомилању недовољно повезаних чињеница о писцу и делима на основу проверених извора. Она је била присутна још у Коберштајновом раду, али је свој пун пробој доживела код Карла Гедекеа током друге половине прошлога века. Управо у његовом делу она постаје владајућа тенденција. Гедеке фактографску тенденцију спаја са национално-духовном тенденцијом наслеђеном од Гервинуса. За разлику од Коберштајна, код Гедекеа далеко прецизнија фактографија далеко више разбија једну јединствену историју националног духа. Он је схваћен као један колективан, што значи објективан дух, који се манифестује у националној поезији, политици, „материјалној и научној култури" и који се кроз њих развија. Гедеке жели да путем историје националног песништва покаже један објективан аспект тог развоја. Тако је и песништво добило научну вредност. Оно је од субјективног израза индивидуалног талента постало објективна манифестација националног духа. По томе је могло да послужи као извор фактографије за једну праву науку, као што је то за Гедекеа историја националног духа.[91] Фактографска „потпуност" је овде условљена потребом целовите илустрације књижевног аспекта националног карактера на различитим

---

[90] Ibid., S. 218—219.

[91] Goedeke, Karl: *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus der Quellen* (1856—81), Bd. 1, Hanover 1859, S. 1.

ступњевима развоја и уопштавања тог аспекта.[92] Његови посебни развојни моменти детерминисани су код Гедекеа основним чиниоцима немачке политичке и социјалне историје. Но, како би систематизовао историјску фактографију у приказу локално значајних аутора у једном књижевном роду или врсти, Гедеке прибегава посматрању немачке књижевности по родовима и врстама, често затим, у оквиру ове поделе, по географским областима, и то у редоследу ступања локалних аутора у књижевни живот једним самосталним делом. Тиме се, слично Коберштајну, враћа на библиографски поступак полихистора. Тако Хелдерлинов портрет даје у оквиру приказа немачког романа у „Гетеово и Шилерово доба". За Гедекеа је Хелдерлин пре свега писац „идеалистичког романа". Као такав је и сажето биографски обрађен. Будући да је Хелдерлиново супротстављање немачком духу најизраженије у његовом роману о Хиперіону, Гедеке то дело са свога национално-духовног становишта истиче као суштински карактеристично за Хелдерлинов књижевни опус. Хелдерлин му се указује као национално промашени епигон шилеровског идеализма. Док је Шилер „идеал лепе човечности узимао из властитог народа", Хелдерлина у потпуности одређује његово „самовољно идеализовање хеленства". На основу њега се жестоко супротстављао сопственој немачкој стварности, у чему се већ манифестују почеци његовог лудила. Оно је схваћено као уметничко лудило, без суштинске везе са биографским чињеницама.[93] Узгред Гедеке признаје Хелдерлиновој лирици релативну формалну вредност. Она се огледа у шилеровској, формалној јасноћи израза.[94] Но, његова хеленска садржина је неприхватљива за Гедекеа. Искључивост његових национално-духовних мерила му онемогућава сагледавање и поштовање Хелдерлинове уметничке индивидуалности.

Прави и потпуни позитивистички поступак унео је у немачку књижевну историографију Вилхелм Шерер осамдесетих година 19. столећа. Коначно је он, на основу индукције из претходно прикупљених књижевноисторијских факата, дошао до закона који та факта међусобно повезује у један јасан развој и применио та као дедукционо средиште своје историје немачке књижевности. Све чињенице, изнете у њој, морале су бити детерминисане овим законом, па тако и књижевноуметничка индивидуалност, која је тиме изгубила своју суштину. Тај закон је тежио да фиксира правилност периодичних процвата и увенућа немачке књи-

---

[92] Ibid.

посебни развојни моменти детерминисани су код Гедекеа

[93] Ibid., Bd. 2, Hanover 1859, S. 1123—1124.

[94] Ibid., S. 1124.

жевности. Гедеке је то избегао поштујући специфичну анархичност историјских промена. Он је настојао да фактографски што исцрпније илуструје књижевну историју народног духа. Шерер се није задовољио тиме, него је на основу статистичког метода екстраполације[95] покушао да реконструише закон њеног развоја. С обзиром на немогућност утврђивања потпуног историјског низа чињеница, овом операцијом се статистичка правилност продужава и даље преко утврђеног историјског низа чињеница под претпоставком да се исте историјске појаве увек једнако развијају. Шерер је располагао чињеницама процвата немачке књижевности око 1200. и око 1800. године, као и чињеницама њеног готово потпуног увенућа око 900. и око 1500. године. Ове интервале између најдубљих падова и између највиших успона, који износе око 600 година, схватио је као правило немачког књижевног развоја.[96] Уз помоћ екстраполације, ову законитост је пренео у далеку прошлост, о којој је имао исувише мало чињеница, и у будућност, о којој није могао имати никакве чињенице. Први процват немачке књижевности је тако претпоставио у доба око 600. године,[97] а четврти предвидео у доба око 2400. године. У ствари, Шерер је утврдио на основу чињеничног развоја немачке књижевности закон периодичне афирмације немачког духа. Он је сматрао садржинско деловање и преовлађивање тога духа од пресудне важности за стварање времена „процвата" немачког песништва, без обзира на различитост њихових форми. Ово победоносно деловање Шерер је видео пре свега у периодичном „васкрсавању" и „прихватању грађе" немачке „јуначке саге".[98] Заједничко обележје свих периода процвата јесте превласт истанчане женске сензибилности која омогућава морални и естетски успон. Шерер ове периоде означава као женске епохе, а периоде претежне морално-естетске огрубелости као мушке епохе. Он изједначава етичке и естетске вредности са становишта националног духа, у чијем животу су оне изједначене у лепим формама моралног понашања. Шерер своди књижевноуметнички процват као процват естетских форми на процват једне етике, тј. једног друштвеног, моралног стања и његових форми лепог понашања. То чини на основу емпиријског психолошког истраживања понашања социјалних сталежа који су но-

---

[95] Salm, Peter: *Drei Richtungen der deutschen Literaturwissenschaft, Scherer — Walzel — Staiger,* Tübingen 1970, S. 14.

[96] Scherer, Wilhelm: *Geschichte der deutschen Literatur, vollständige Textausgabe,* hrsg. v. Hans Amelung, Berlin [1929 (¹1883)], S. 34—35.

[97] Ibid., S. 33.

[98] Ibid., S. 33—34.

сиоци тог процвата, било као стваралоци било као публика са јасним захтевима.[99]

Шерер сматра да је индивидуална песничка егзистенција каузално детерминисана различитим животним подручјима која заједнички условљава национална психа датог времена. Једно од њих је подручје наслеђа, односно породичних, националних и расних психичких својстава, а друго је подручје доживљаја, или, тачније речено, једне индивидуалне биографије као конкретизације националне психе у једном времену. Треће је подручје образовања, тј. специфичне националне образовне традиције. Преко истраживања узајамног условљавања „наслеђеног", „доживљеног" и „наученог" може се доспети до каузалне мреже која одређује један песнички индивидуум.[100] Тако Шерер у Хелдерлину није видео националног генија као у Гетеу, већ само Шилеровог романтичарског епигона, за кога је одређујуће оно научено и доживљено, а не оно национално и урођено, које одређује националног генија. Хелдерлин је за Шерера само учени песник једног индивидуалног доживљаја. Стога Шерер не приказује најпре Хелдерлиново наслеђе, него Хелдерлиново образовање: путем пантеизма, хеленства, шилеровског идеализма, Клопштоковог погледа на свет и Гетеовог симболичког поступка. Шерер сматра да Хелдерлин постиже за себе највиши песнички домет захваљујући болном доживљају љубави, који особено уметнички модификује образовне импулсе. Производ ове модификације је елегично песништво у којем су душевни живот и предео симболички уједињени.[101] Но, модификујући доживљај љубавног бола, лако се расплињавао и производио „безоблично расположење".[102] У оквиру Шерерове детерминације наслеђеним, доживљеним и наученим Хелдерлин се појављује пресудно одређен доживљајем несрећне љубави. Међутим, њега као великог песника не одређује ништа доли његов особени талент, који слободно преобличава према себи подстицаје добијене од оног наслеђеног у психичкој структури, од свега доживљеног и наученог. Једнострано детерминишући Хелдерлина једним доживљајем, Шерер је морао да превиди целину његовог песничког дара.

Национално-духовна тенденција има континуитет у немачкој књижевној историографији од Кобершатајна и Гервинуса до Шерера и Рихарда Морица Мајера. Но, ова по-

---

[99] Ibid., S. 36—37.

[100] Scherer, W.: *Aufsätze über Goethe,* Berlin 1886, S. 14—15 (наведено по: Salm, P.: *Drei Richtungen der Literaturwissenschaft,* S. 17).

[101] Scherer, W.: *Geschichte der deutschen Literatur,* S. 702.

[102] Ibid., S. 703.

следња двојица је позитивистички модификују. Код њих национални дух престаје да буде самостални духовни ентитет и предмет романтичарске филозофије, а постаје као колективни карактер предмет емпиријске психологије. Од романтичарске књижевне историографије Шерер и Мајер задржавају национално-духовну тенденцију, али је спроводе позитивистичком методологијом. Мајер је, пак, довео до крајњих консеквенција Шереров поступак. Шереров закон периодичног процвата и увенућа националне књижевности омогућио је Мајеру да разликује међусобно сасвим неза-
висне књижевне традиције у хронолошком следу у оквиру немачког књижевног развоја. Немачка књижевност, по Мајеру, не поседује у своме развоју неопходни психички континуитет као француска, енглеска и шпанска књижевност, јер се немачки карактер „двапут готово темељно преиначио". Први пут христијанизацијом, а други пут реформацијом. Мајер настоји да праве узроке политичких, социјалних религиозних и књижевних промена тражи у сфери емпиријске „националне психологије".[103] Желео је да нагласи склоност ка дисконтинуитету као основну црту немачког карактера, која и диктира његов развој. Он је у тој „способности развоја" у оно готово супротно од полазишта видео основну карактеристику генијалности.[104] Мајерово позитивистичко поштовање чињеница водило је у немогућност утврђивања једне строго национално одређене књижевности и до указивања на светску књижевност као заједничку традицију специфичних језичкоуметничких поступака и мотива.[105] Мајер је покушао да утврди континуитет њихове традиције у развоју сваке од три епохалне немачке књижевности.[106] Овај континуитет он приказује као јединство једног естетско-образовног процеса који се сам од себе завршава постигавши жељени психолошки циљ, тј. потпуни израз новонасталог националног карактера. Уметнички поступци и мотиви се ту развијају постепено и континуирано, тако што претходни ступањ развитка условљава потоњи. Целокупан развој производи и одређује „мајстора", који овај процес само нужно усавршава и довршава.[107] Велики мајстори у том смислу су Гете и Шилер.[108] Шерерова детерминација наученим је овде добила пресудну важност и подређена су
јој одређења наслеђеним и доживљеним. Ово инсистирање

---

[103] Meyer, Richard Moritz: *Die deutsche Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts,* hrsg. v. Otto Pniower, Berlin 1916, S. 3—4.
[104] Ibid., S. 4.
[105] Ibid., S. 1—2.
[106] Ibid., S. 5.
[107] Ibid., S. 5—6.
[108] Meyer, R. M.: *Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts,* Bd. 1, 4. umgearbeitete Auflage, Berlin 1910, S. 3—5.

на естетском образовном процесу као јединој правој уметничкоисторијској вези између песничких индивидуалности прикључује се сличној тежњи код Хетнера и Хајма. Но, за разлику од њих, Мајер губи из вида суштинску особеност индивидуалног талента, јер га у потпуности детерминише књижевном традицијом. Мајер се унеколико ослобађа позитивистичког инсистирања на чињеницама биографије, али на позитивистички начин изнутра каузално повезује књижевну традицију. Њему је циљ да прикаже укупни развој немачке књижевности, а не „њених песника и дела".[109] Индивидуе су код Мајера само „носиоци" једног колективног и нужног, књижевног и духовног развоја.[110]

Мајер је Хелдерлина сматрао другоразредним писцем, као нпр. Арнима и Брентана.[111] Хелдерлин је за њега „политички активни ученик" Шилера.[112] Његов свенемачки патриотизам и политички активизам је наслеђен швапским пореклом. Швабе карактерише „поманькање партикуларистичког патриотизма".[113] Хелдерлин је такође детерминисан као „бочни изданак" генерације Жана Паула и старијих романтичара.[114] Њихово образовање је одређено утицајима просветитељства [115] и Шилера.[116] Последица оваквог образовања је „наклоност" ове генерације „ка филозофској, нарочито естетској спекулацији и националној педагогији". Ради се о тежњи за „преобликовањем стварног, живог човека према одређеном идеалу". У складу са њом се романтичарски захтев за прогресивном универзалном поезијом показује као захтев за образовањем сваког човека и оформљењем сваке грађе путем поезије.[117] Жан Паул, Хелдерлин и романтичари су „задобили" за немачку књижевност нове садржаје новом „поетском обрадом". Жан Паул је освојио социјалну садржину „помоћу хумористичке стилске форме", а Хелдерлин праву политичку „путем антикизујуће прозе".[118] Хелдерлин у своме роману о Хипериону предочава кроз слику модерне Грчке своје разочарање због неостварења Шилеровог политичког идеала хуманизације, тј. хеленизације Немачке путем образовања. По Мајеру, Хи-

---

[109] Meyer, R. M.: *Die deutsche Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, S. 1.

[110] Pniower, Otto: *Vorwort*, in: Meyer, R. M.: *Die deutsche Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, S. VII.

[111] Meyer, R. M.: *Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1 (⁴1910), S. 1.

[112] Meyer, R. M.: *Die deutsche Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, S. 597.

[113] Ibid., S. 598.

[114] Ibid., S. 580, 581.

[115] Ibid., S. 581.

[116] Ibid., S. 582.

[117] Ibid., S. 581—582.

[118] Ibid., S. 581.

перионови доживљаји су „најличнија" Хелдерлинова искуства. *Хиперион* је „аутобиографски роман" са „највишом", у овом случају антикизујућом стилизацијом.[119] За Мајера је Хелдерлин пресудно одређен својим политичким доживљајем „неизлечивости столећа". Мајер је у Хелдерлиновом случају у потпуности и хармонично применио Шерерову формулу детерминације наслеђеним, доживљеним и наученим. При томе су наслеђени швапски свенемачки патриотизам и научени Шилеров хеленски идеализам модификовани Хелдерлиновим личним доживљајем неостваривања хеленског идеала у немачком народу. Стога је Хелдерлиново песничко откриће другоразредно, јер је негативно. Оно је откриће једног недостатка, а не нове врлине народног карактера. Тиме што је потпуно одредио Хелдерлина Шереровом формулом, није остало готово ништа од Хелдерлинове уметничке особености и непоновљивости.

(Крај у наредној свесци)

Миодраг ЛОМА

[119] Ibid., S. 596—597.

АТМОСФЕРА ПОСТМОДЕРНИЗМА

(Множење огледала)

Можеш ли гледати у језгру
а да не трепнеш? Ако можеш,
уђи и затвори врата! Језгра
мрзи пролух. Мрзи јер је
сретна и празна. Што чекаш?
Уђи! Ноћ је пред нама. У-
вијек јестива и обла. Никад
романтична. Никад слатка.
Можеш ли гледати у ноћ а да
не трепнеш? Ако можеш, уђи
и затвори врата!

Clown[1]

ДРАГИ ЧИТАТЕЉУ! LACAN ЈЕ ОЗБИЉАН ЧОВЈЕК. ТОЛИКО О ЊЕМУ. NIETZSCHE И ЈА СМО ЈОШ ОЗБИЉНИЈИ. ПРЕПОРУЧУЈЕМО: ПРИЈЕ ЧИТАЊА ПОПИТИ ЧАЈ ОД КАМИЛИЦЕ (FLOS CHAMOMILLAE).

МИСЛИ НАВОДИЉЕ

Умјетник и писац раде дакле без
правила; они раде како би произвели
правило онога што ће *бити створено.*

---

[1] *Clown*, роман, ИЦР, Ријека 1988, стр. 9. Цитат је можда асоцијација на лакановски објект (objet petit a).

⁂

Коначно, треба постати јасно да није наша дужност *испоручити збиљност* већ пронаћи алузије на мисливо које не може бити приказано.

Lyotard

Цјелокупна стварност је свијет.

Wittgenstein

Свијет је циркус/језик.
Clownovi су мотори свијета.

⁂

У торњу станује врућа вртоглавица.
Неки то називају књижевност исцрпљења, а то је разапети Бабилон.
Унутра ми бомбардирамо субатомске честице.

⁂

Уз Семирамидине, волим и Хајзенбергове вртове.[2]

Валент

ЛАГАНА И ПРОВИЗОРНА ИНСТАЛАЦИЈА ОСНОВНИХ ТЕРМИНА

Весела егзибиција — Данас је модерно бити постмодеран. То је *in*, барем код аутора свјесних самих себе у све постмодернијој епохи. Та *ретро*-вожња, рецимо као заокрет архаизму, може бити плодна, али и контрапродуктивна ако умјетник (писац, сликар, кипар . . .) претјера у мимикрији, односно ако му *ретро* прекрије перцепцију без остатка, без

[2] М. Валент, *Слатки аутомати*, ИЦ Ревија, Осијек 1990. Стих је узет из пјесме *Misa Criolla*, стр. 67.

одмака. Тада је на разини рецепције напросто досадан, то јест дјело му је незанимљиво и неважно, што је неопростиви гријех којег умјетнику не може опростити чак ни ретро-ревитализирани бог у његовој умјетнини. Нарочито склиско подручје јест сликарство меморије: тако сам о Ускрсу 1986. у Падови на асфалту видио, „скинутог" кредама у боји, једног Caravaggia (Караваћа) с нечитким потписом. Шетњу сам наставио помало збуњен, не и зачуђен. Како вријеме одмиче, све сам зачуђенији, утолико мање збуњен, баш као интерпретација у расту.

Унуци се неће смијати — ако их буде. Нарочито не естетичари, критичари умјетности и филозофи. Они ће, додуше, уживати у нашем тешком сналажењу, јер њихово ће сналажење бити још мучније — у којем ће, наравно, мање уживати. Наше ће им стање изгледати као оштећено *Foucaultovo njihalo* које ипак функционира, или као релативно невино њихање на клацкалици модернизма и постмодернизма, гдје би овај потоњи — како неки мисле — био само једна „боља варијанта модернизма" [Jameson (Џејмсон)], или чак „дијете модернистичког концептуализма" (Арманини).

Руже су постале сан — Задатак уводног поглавља јест есејистички дозначити атмосферу у којој смо као умјетници и теоретичари присиљени радити. Овај „интимистички" поступак пропитивања не треба схватити само као носталгију за губитком традиционалног јаства, субјекта, једног, идентитета и цјелине, прије бисмо га могли уочити као хтијење екстазе субјекта за рефиксацијом у ходу или жудње за одмором, субјекта који у дезилузионираном стању такозване постмодерне (наше постренесансне ере?!) мора радити с мноштвом разноврсних напуклина, који у апокалиптичкој аури атомског доба — уколико је на разини епохе — мора изгубити ружу тоталитета као извјесну реалност и судјеловати у операцијама „система" неодређености, штовише, који се мора изложити могућности да је и субјект можда фикција, како сугерира већ Ниче. Екстаза субјекта, о којој ће још потање бити ријечи, утолико је његово раздјевичење у сфери умјетности и филозофије. Збиљност ума и умност збиље — као панлогички еквилибризам — још од Хегела притиска и преша га као изузетно несофистицирани терет. Ако субјект уопће још *нешто* јест, *то* више није невино.

Љубити метафоре као свјеже замамне пупољке *(rosebud* — ружин пупољак у филму *Грађанин Кејн)* није нужно, али каткада је сврсисходно ако човјек није стручњак,

парафразирајмо Лиотара, који зна што зна а што не, док филозоф то не зна. Дакле, стручњак закључује, филозоф испитује, а то су, према Лиотару, двије језичке игре. Како себе не сматрам стручњаком, приклонит ћу се овој другој, будући да сам аутор „свјестан сама себе" у времену у којем имам сумњиву част бити умјетником и мислиоцем, у времену које — како неки мисле — нуди тако титулираном раднику тек мртвозорничку праксу покапања мртве умјетности. Иако нисам присталица те идеје, као ни оне о имперсоналистичком приступу исписивања теоријских текстова, признајем да има елемената који могу изњедрити становити даркерски песимизам. Такође — за сада због операбилности — пристајем рабити немогуће појмове постмодерне и постмодернизма, који, помало механички прихваћени, релативистички означују постиндустријско вријеме замора и лепршаву скалу реновативних поступака у умјетности, без сумње угодно клизећих као што је то питко име руже. Кратко и питијски: дјетињство је увијек интензивно.

Огледало — То је класични мимезис, не платоновског већ аристотеловског типа „стваралачког опонашања", којег је модернизам на први поглед успио разбити на дијелове који се ипак још увијек држе на подлози свијета. Управо због тога и због проблематичне природе мимезиса, и данас је неодложан посао његова обухватна промишљања.

Дјело расте из сама себе, перспективе напуклина његове су границе гдје судјелује у збиљи. Постмодернизам својим поступцима на одређен начин спаја, чисти „нечиста" огледала, истовремено реновира претходно „старо": ново-старо урађује с минималним одступањима не нарушавајући сјај изведбе. Он, чистач, даје својим зрцалима каткад зачудну брушеност. Тако је у нашем стољећу изворна жеља мимезе постала мимезис мимезиса, тешки рад симулакрума гдје дјела одсликавају дјела интертекстуалном механиком; поља референције односе се на већ произведене знакове у неком претходном дјелу, а природа је запуштена у корист знакова који више не представљају стварност већ су присутним артефактом, књижевним дјелом, она сама. Таквом „интерном" праксом постмодернистички дјелатник, умјетник који је одбацио захтјев оригиналности, испоставља — иако повремено занимљиве и провокативне — ипак врло дискутабилне резултате. На сву срећу (јер иначе би *сва* огледала постмодернизма била монотона, монокрома и депресивна), барем у књижевности, појављују се умјетничком праксом стечена и потврђена ведрија искуства која својим присуством дестабилизирају

Хегелову апокалиптичку прогнозу о крају умјетности. О тим ријетким искуствима извјестит ћу правовремено и са особитим задовољством.

Множење — То је множење напрслих огледала, чак умножавање, серијална параноја, клонирање, шизофрена мултипликација, инжињеринг „хибридизације" (Ихаб Хасан), ирониja парадигми, прокреација кретеноида, размножавање инвалида, идиотизам фрагмента, индивидуализам празнине, форсирање цитата, празник млитавости, парализирање корпускула, спецификација имитацијâ итд. Пред нашим очима блиста циркус старе математике и нове геометрије, циркус у којем су извођачи публика и обратно. Множење јест глачање високог сјаја расцијепљености. Оно је спектакл шизофреније.

Спектакл — Тако се, управо спектакуларно, величанствено, дешава „драма материјала". Аутори су дивни *clownovi,* мотори спектакла. Спектакл постмодернизма грца у елефантијазису неодређености, рубови и претапања живе у новој субјективности, повратку нарацији, новој фикцији, метафикционалности, новом реализму, campu, новом сензибилитету, деперсонализацији, ултрамодернизму, касном модернизму, новој интровертности, помањкању смисла за повијест, као и враћању повијести, деканонизацији, мијешању жанрова, релативизму поступака, мутантима, апсолутном романтизму, неоизмима . . . Све у свему: тотална лудница коју множењем „артикулира" свијет постмодернизма. Постмодернистичка умјетност и постмодерно вријеме настоје у стапању, али „проклетство" мимезе ни издалека није искоријењено. Спектакл је уједно и speculum, заправо „систем" напуклих огледала који чине свијет невјеројатно разведеним, изломљеним, недокучивим у својим сликама интермедијалних неодређености. Метафора огледала/зрцала/зрцаљења постала је незаобилазно мјесто препознавања постмодернизма. Нарочито у књижевности, гдје, на примјер, метафикционална прича или метафикционални роман заиграност огледала раби као своју судбину. Утолико су прича и роман обновљени/реновирани и, тако освјежени, поново витални на другој разини, дакако. На хоризонту крижање разина: хибриди и мутанти весело плешу умјетност и живот, живот и умјетност. Убрзање, убрзионизам, изам чудних полуписмености. Спектакл спектакла, спектаклизам.

Трагови

CLOWN[3]

Пахуља у трансу

Семиотика циркуса не би смјела превидјети ово: clown увијек истиче своја права лица; маска значи откривање, а не скривање/скривеност или замјену, значи умножену откривеност. Изложена clownova гестуалност заправо је *рекапитулација hybrisa*, она је сажетак тијела напетог у прокосу (охола побуна) спрам онога што већ јест. Тако тијело-сажетак *јавно* производи *транс;* тако је clown знак за јавни транс, и обратно. Јавни транс није стање пуке жеље за неким пријеко, он је остварена жеља, трансценденција. И још: стање транса није шизофренично, иако је неухватљиво, то је стање clownovskog ремек-дјела: *лутајућег интегритета*, чија је структура препознатљиво организирана али непоновљива, монотипијска. Clownovi и пахуље. Охоли интегритети у лутању и преобртању. Игра побуне. Заиграни монотипи. Транс.

АЛЕАТОРИЧКИ ПОСЛОВИ ПРОЖЕТИ АУРАМА

Увод

Да се „бог не коцка са свемиром" (А. Ајнштајн) звучи доиста лијепо, али оно што је свемогућем омогућено није нама који смо — у нашем референцијалном суставу времена и простора — осуђени на погибељне послове коцкања. Вријеме и простор постмодернизма (који термин! — можда једна од стратешких точака модернизма?!) већ је лелујав свијет који је тешко, ако не и немогуће дефинирати. Није ни потребно, једна од његових значајки је и та да се опире одређењу. Али воли истраживање. Жуди широку теоријску руку која је спремна коцкице бацити — наравно, не „без везе" и насумично — с нагласком на проналажењу умијећа лутања, које би, као нека ars inveniendi, имало барем методичку напрегнутост ако не и релативно чврсте хеуристичке руководитеље: хипотезе за сјећање. Напрегнутости неће недостајати, у то сам сигуран.

Прије лутања, да би оно било што богатије, треба издвојити најважније референцијалне точке постмодернизма

---

[3] „Књижевна реч" 142, Београд 1980. Опаска 1990: Ако је трансценденција илузија, екстаза/распршење постмодернистичког субјекта није илузија, већ стварна „стварност" лутајућег интегритета. „Контрадикција" *лутања* и *цјеловитости* јест један од потребних зачина обитавања у савремености постиндустријског друштва постмодерне и постмодернистичке умјетности. Наравно, коријене таквих „одрастајућих" питања можемо пронаћи у филозофској антропологији и филозофији апсурда.

и clownovski њима пролутати интегрирајући у њима битно, те тако видјети и уочити особитост атмосфере ове умјетности „коју имамо да не бисмо умрли од истине" (Ниче). Ако се умјетност као *истина лажи* покаже не само комплементарном, већ као иста *истини свијета*, онда је или вријеме за одумирање, што већ дуго јест, или је вријеме за богатији живот у којем би једноставна идеја „нека цвате стотину цвјетова" добила свој ако не смисао, а оно своју извјесност.

Двадесето стољеће најбржом мијеном остварених могућности на различитим подручјима, нарочито овостољетна физика од Ајнштајна надаље — поготово на пољу *субатомског надреализма* — изњедрило је обиље, а Нилс Бор радо је наводио стих: „Једино обилност води јасноћи."[4] Рапидно растуће обиље можда ће на крају задовољити ту вјековну људску чежњу, али још данас, ипак, као посебан прилог нуди себи значајне недоумице. Као прво питање, вјеројатно најважнија недоумица, јест који тип захтјева јасноће можемо очекивати, односно која би то идеална смјеса типова могла испоручити општенито важећу јасноћу. Топло се надам да су искључивости типа декартовске драме distincte et clare, као и њене модерне изведенице дигиталног рационализма, ствар прошлости. Оне прошлости до Ајнштајнове теорије релативитета, у којој је још важила преузетна слика о апсолутном простору и времену свемира.[5] Додуше, интерно гледано, ми своје земаљске послове можемо још обављати *као да* та слика апсолута постоји неокрњена, јер је она достатна за кућне послове планете и ближе сунчево сусједство. Та, углавном неупитна, прирученост може дати храну аргументу који употребљава статична мисао неоконзервативизма, то јест она свијест која се тешко мири са чињеницом да је и стабилност било које врсте такође релативна.

Оперативно, за овај рад и довољно, био би већ добитак релативно *констатирање стања*, како би рад на поезији, прози, теорији, драми итд. (такође и у постојећим медијима: ТВ, филм, театар, радио, видео) могао бити настављен барем мало лагодније. У погледу јасноће задатка, наравно. Бит ће у особито сретан ако постигнуће буде одговарало намјери, већ и због тога што практичка дјелатност, умјетност, и теоријска дјелатност (филозофија) у перспективи обећавају већу присност, у понеком ауторском сну чак присност синтезе. Исто тако, иако много чешће, сан о Великој Син-

---

[4] Werner Heisenberg у *Der Teil und das Ganze*, код нас преведено као *Физика и метафизика;* „Нолит", Београд, 1972, стр. 365.

[5] Max Born, *Einsteinova teorija relativnosti;* ХПД, Загреб, 1948. Превео Д. Блануша.

тези сања сваки иоле захтјевнији писац, а Велика Синтеза значи му изједначење свих родова, врста и жанрова. Тај сан освјежава — већ са свих страна уморну — књижевну производњу; сан о рајској књижевности буди наду о исто таквој збиљи која природно допушта и жели писца у рају. Можда баш постмодернизам, .као популарно међустање, може остварити барем један дио тог сна. Најкраће: у множењу огледала, у спектаклу постмодернизма, она умјетнина која одзвучи велик број разноврсних могућности задобит ће достојанство плодне разупрете, остварујући сан кроз релативно идеалну мјешавину коју једноставно називам *полифони бастард*. (Као једну од „матрица" за производњу полифоних бастарда видим *апсолутни романтизам*, о којем ће још бити ријечи.)

У тој перспективи подужето теоријско лутање оправдало би снагом видљиве самопроизводње већ уложен практички напор, као и онај који се улаже или ће се тек уложити, и тако би посредно ојачало ону ауторску позицију нових типова разликовања око којих настојим од јесени 1976, дакле од оног дана када сам уснио сан о Великој Синтези и био толико несмотрен да га покушавам реализирати кроз авантуру писања. Споменути практички напор, као и онај теоријски, природно је, те редовно стање таковрсне авантуре. А то, за многе егзотично, стање (напор), успут речено, јест оно што један дио и не само постмодернистичких умјетника или „умјетника" силно жели избјећи, промовирајући то избјегавање као неодвојиви и конститутивни елемент своје поетике. Примјерице: Буковски и његови епигони, Борхес и његови епигони, писци нове млитавости или стругачи површине, писци нове досадне једноставности итд. При томе, наравно, не нијечем извјестан шарм споменутих.

Ова књига не жели бити нека цјеловита теорија постмодернизма која би свој значај потражила у општем, у важности за све подједнако. То је исто тако немогуће јер, као примјерице у квантној механици, „предмет" или „објект" испитивања не допушта свеобухватни поглед „бјежећи" дифузно у оргији неодређености. Набачена аналогија је плод „слабе мисли", ипак довољно „јаке" да је схвати. Говорећи о квантној теорији, добро каже Хајзенберг: „Ако из атомских појава хоћемо да изведемо закључак о законитостима, испоставиће се да више не можемо законито да повезујемо објективна збивања у простору и времену него — да употребим опрезнији израз — само *ситуације посматрања*".[6] (Потцртао М. В.) У спектакуларном спектаклу постмодернизма сличност је очита, што доказују стотине чак дијаметрално супротних стајалишта. И Хабермас и Лиотар,

[6] *Физика и метафизика*, стр. 193.

на примјер, сваки из своје властите ситуираности *различито* виде ситуацију проматраног феномена, а то не мора бити лоше. „Диференцијација" у теоријском/идеолошком, уз претпоставку цивилизацијског и ријетко гдје досегнутог минимума, може бити плодоносна. У том је смислу *Спектакл постмодернизма (множење огледала)* таква књига, она је тек особни „ситуацијски поглед", рулајући те непрекидно стасајући теоријски Weltanschauung у сталној мијени и развитку континуитета/дисконтинуитета; она је покушај доброг лутања, мој лутајући снимак окружја у којем — гледајући *епохално* — живим и пишем; она је напросто, жудно се надам, обогаћујући аутономни прилог постмодерном плуралитету визија о постмодернизму, прије свега у регистру умјетности, нарочито књижевности, мјестимице и филозофије.

Аура 1 — Све је повезано, иако постојање процеса комплементарности истовремено не значи да могу уважити принцип или догму симултаности. Осим у коморним оквирима. Дакле, све је могуће. Или: могуће је све. Или како пјесма каже: Па кренимо онда, ти и ја, и пронађимо точке-слутње земље зване постмодернизам, истражимо те свијетле оријентире напокон наслућеног достојанства поссбног, краљевине појединачног: царства слободнолебдећих честица!

ЕКСТАЗА СУБЈЕКТА

(Њежни обриси слободе)

Рекао сам већ да је једна од значајки постмодернизма у умјетности да се опире дефиницији. То је зацијело добар знак што искри из компаративног приступа размишљањима мноштва теоретичара. Не њихова збуњеност истраживаним предметом, већ одлучност на своју визију весели постмодернистички сензибилитет. Лежерни примјер: Хабермас, противећи се Лиотару, настоји око „јединственог поља" — гдје дијалектички скројени рационалитет „велике приче" жели у опће присвојити оно посебно и појединачно. Лиотар, супротно, настоји око ситуације распршености дискурса који нису један другом подређени или надређени, него равноправно — ако не и једнако — егзистирају, напросто су овдје и сада својом егзистенцијом несводивих разлика. То је, дакле, мали, али индикативан, примјер, заправо само дио примјера који је испуњен споменутим сензибилитетом.

Мноштво теоретичара постмодернизма судјелује у дискусији, али слагања углавном нема — што је видљиво већ на први поглед. То је *релативно добро* стање у којем ћу свакако прије подржати оног који за умјетност и умјетнике претпоставља „дијагностику" слободе, а у том окружју и ону опцију која се као слобода нуди и јамчи као природна сваком човјеку.

Тек такво стање запјенушаности могло је изњедрити једноставну идеју да је аутономија, односно независност, најприродније стање умјетника и филозофа, то јест њихових сасвим особених, те осебујних језичких судбина. Ниједна партија, програм, идеологија итд. не може рачунати на њихову службу, непосредни ангажман. То је и немогуће ако су доиста достојни споменутих назива, односно ако су појам интелектуалца испунили по дубини! Могуће је евентуално надахњивање идејама, њиховим измаштаним богатством, али *без* присуства аутора. Коначно је јасно да, на примјер, модернистичка институција надреализма као подузећа догме и искључивости није више могућа. То значи да је субјект обишао „пуни круг неразумијевања", што је било потребно да би у задњих двадесетак година — с јесени XX стољећа — стекао радне увјете за демистификацију позиције непрекидне негације у модернизму. Трансавангарда, сликарство меморије, повратак нарацији у књижевности, нова једноставност ... знаци су тог процеса, као и умора субјекта од императива оригиналности под сваку цијену, оригиналности која у модернизму претпоставља перманентну иновацију поступка. Како је иновацијски простор, ако не освојен а оно презасићен, на сцену је ступила реновација старог, односно оног што је некада било ново (на разини рецепције за многе је то још увијек ужасно ново!). Остаје засад тек набачено питање: није ли реновација — с минималистичким помацима у процесу исписивања —још једна иновација у ходу модернизма?

Аура 2 — Процеси мимезе можда изводе смрт на брисани простор симболичке размјене. Недостатак тих процеса устоличује њу као непрекорачиву присутност. То је можда пресудна опасност, не за њу већ за квалитету живота који се умножа из сама себе. Значи: смрћу умјетности постајемо блискији колективном самоубојству. У смртном хропцу, као капетан брода, филозофија може само констатирати крај дефинитивно дезоријентираног сисавца и с њиме — тужног лица осуђеног clowna — умријети!

Кад је и оно *ретро in*, односно кад је *све* in, стигли смо у обећану земљу плуралитета — таквог који има шансу постати стање слободе за сваког понаособ. У том случају умјетност и стварност тешко се могу разликовати. Стварност умјетности уједно је и умјетност стварности: свијет као умјетничко дјело и умјетничко дјело као свијет. Планета ће изразито лијепо блистати! Овај лаконски футур нужно је употријебити јер је, ипак, још далеко, уочена плодна и рајска идентификација. За сада се ради само о једном малом оперативном сегменту човјечанства који ради на томе, још мањем који уопће може схватити што се у зачетку збива и што би се уопће глобално могло збити, и који може уживати у том збивању или у идеји тог збивања. Како год било да било, вожња је присутна као неумитни клизећи старт... Бен Џонсон и с анаболицима брзо трчи. Ник Кејв је нервозан и кад му је ужасно добро. Умберто Еко то све може схватити и зато је повремено ведар, као и сви поштени семиотичари, јер њихова је играчка непресушна људска самопроизводња свијета на свим разинама. Свијет је постао као магазин за разбибригу: рад, глад, рат и остали сваковрсни ужаси равноправни су елементи заковитлане игре, с правилима или без. Све је могуће, могуће је све. И преписивање, бивши самозатајни и мукотрпни филигрански рад, постаје умјетност: Борхес је врховни мештар марљиве комбинаторике од-сваког-понешто-посуђеног, Киш постаје паралелни мајстор „из живота посуђеног" новог реализма; младићи полетарци скидају Буковског с дјечачки парализираним осмијехом, оплемењујући га неуротичким говором расредиштености и хињеног губитништва: бити loser не значи то доиста бити, значи напросто навући иконографију и имати пун новчаник,[7] јер имитација је често скупља од оригинала; недостатак приче је прича о недостатку приче и слично. Иначе, по Лиотару, готово је и с *великим причама* јер оне воде у тоталитаризам (културни, политички...). Тематски, као и на плану израза, све долази у обзир: али с лаганим дахом реновирања старог у сфумату мимикрије, минималистичке камуфлаже, усмјереног прерушавања.

Дакле, све је могуће,[8] каже мисао постмодерног стања у којем субјект постаје усхићен. Узглобљеност, као и од-

---

[7] У загребачком сленгу синтагма *фурати се на нешто или неког* не значи нужно идентификацију с оним „фураним"; такви типови „скидања слике" лако су отчитљиви кроз семиотику моде.

[8] Истовремено и парадоксално, за разлику од постмодернистичке „главне струје", трају и таворе неосвијештени аутори који су *стварно* анакрони у времену постмодерне и који чак нису досегли ни разину модернизма. Врло је индикативно и ово: не само што

мак постигнут истајањем, сувереном екстазом, пружа ужасно веселом субјекту — метафорички расположеном — лијеп видик панорамски опажених отпадака који окружују блиставе палаче или се међусобно прожимају као „високо" и „ниско" у присно/топлом промискуитету. Да смеће може имати свој дигнитет и своју поетику, неријетко чак и предност, било је незамисливо, на примјер, у доба још недовољно раширеног субјекта ренесансе. Али екстатичан субјект данашњице добро види да је то природно, јер постмодернистичка дијагностика слободе сваком отпатку (отпатку према старој скали вриједности) гарантира његов raison d'être у властитој појединачности која може супостојати равноправно с палачом. Редовита је појава да палача данас учи и од њега, преузимајући га (уградња тривијалног, фина ирониja, пресвлачење . . .), али је ријетком појавом супротан процес. За екстатичан субјект, који је истајањем себи продужио оно субјектно лутајућег интегритета, усљед релативизације вриједности (гдје вриједност губи класичну ауру и аксиолошка љествица постаје спирала која нестаје у плаветнилу распршених докидања) отпадак блиста кроз своју тривијалност исто онако као и „велика" дјела. Та дјела пристајући изгубити фасцинацију елитним, пристају интертекстуалним и интермедијалним захватима прискрбити себи фасцинацију тривијалним, а најбоља од њих — перцептивно и рецептивно — заузимају елитну позицију.

Фигура стапања

Екстаза субјекта у пуном је замаху clownovske геште: мутанти, хибриди, множе се огледајући се у свијету свијета умјетности, у свијету текста. Множење напуклих огледала рађа полифоне бастарде изоштрених интерних перцепција који су самофасцинирани собом. Диве се властитим крижајућим спојевима отпадака и палача, високог и ниског, елитног и маргиналног, сакралног и свјетовног, популарног и ријетког. Постмодернистички субјект, екстатичан и видно запјенушан, ликује у стању постмодерне у којем је умјетност — барем једним својим дијелом — постала стварност (као „брзи" примјер Енди Ворхол) изгубивши себе, што је у складу с неким слутњама Хегела, Бодријара и још понеког танкоћутног теоретичара. Тај исказ иманентан је тако-

---

невино исписују потрошене поетике, наравно без одмака, већ су невини и од претпостављене разине писмености. Теоретичари се мало баве овим феноменом, због тога *стварни анакронисти* заслужују посебан осврт.

ћер ставу из *Ауре 1* да је све могуће, а то он и свједочи као посљедња „хереза" која може нарушити схваћање умјетности као креативног рада. Хереза стапања умјетности и збиље доиста је заводљива. Постмодерна је искристализирала два плана на којима се то спајање жели провести или се већ проводи. Екстатичан субјект показује помало шизофрено колебање на једној страни *брзог* плана (концептуализирани искази à la поп-артизми Енди Ворхол, Bad Painting, графити, конкретистичка поезија, mail-art, ново сиромаштво у поезији без метафоре . . .) и на другој страни *успореног* плана (све оно што је *ретро* као и рад на томе — друштво, образовање . . . — да у некој далекој будућности сваки човјек може испољити своје креативне потенцијалне могућности). У сваком случају, фигура стапања врло је мучан и нимало безазлен процес.

Због постојеће ситуације, планетарно гледано, тек мали дио популације уочава сву сложеност фигуре стапања у којој смо добили својеврсно перспективно мјесто, мали оточић који обећава, текстуално засад.

Смртна опција

Екстаза субјекта, која ће бити детаљније објашњена на другом мјесту, евидентан је процес у каталогу „нове логике разликовања". У том процесу истајање у дезилузији претпостављене смрти умјетности значи сабирање крхотина огледала које је покушао разбити модернизам. Лакоћом која запањује постмодерни екстатични субјект ужива статус свјетског градитеља оног већ полусрушеног. Реновирање постаје спектакл постмодернизма. Оно је, међутим, оптерећено многим тешким мјестима. Једно од таквих мјеста уочава и Ихаб Хасан кад предлаже „ремитологизацију имагинације".[9] Будући да ми је стало да се тако брзо не догоди престанак процеса мимезе, као могуће обогаћење те, изгледа, неминовности, предлажем читање скице о *апсолутном романтизму* која је, између осталог, прожета и *Ауром 2*. Можда би она могла придонијети доброј смрти, еутаназији умјетности; ако је то већ нужност, нека смртна опција буде што лагоднија у процесу изведбе.

Слиједи цитат.

---

[9] *Плурализам у постмодернистичкој перспективи; Quorum* 3/4, Загреб, 1987, прев. *Стипе Гргас.*

АПСОЛУТНИ РОМАНТИЗАМ[10]

(Скица за есеј)

— машта/фантазија/имагинација циркуларно је мјесто умјетничке праксе апсолутног романтизма гдје се збива радикална прерадба-прерасподјела затеченог Овдје у умјетничко дјело

— апсолутни романтизам синоним је борбе за апсолутну слободу, за слободу *од* и за слободу *за*

— атмосфера апсолутног романтизма не прожима само умјетничку сферу, она исто тако даје тон свим ослободилачким покретима: сваку револуцију, сваки, па и најмањи покрет одређујуће испуњава романтизам, то осјећање блиске или удаљеније слободе, односно судјеловање слободе саме, а то је обећавајућа партиципација; док траје романтизам, траје и револуција; кад та моторичка снага нестане, све изблиједи . . . опет наступа кобно постојеће

— ова скица настоји око романтизма у умјетности

— романтизам, ако није апсолутни, није романтизам; у бити романтизма тежња је спрам апсолутног, дакле слободе, жудња је према очишћеном и коријенитом преобразбом дозначеног мјеста зраку пуне људске радости; у бити романтизма зрцали насртај будућег . . . стари романтичари, на примјер Хелдерлин, покушавали су досегнути апсолутно у прошлом, у „враћању природи", као плаховити предромантик Русо . . . није ли то тек апсолутни бијег, за разлику од апсолутног насртаја у будуће, узнемирујуће је питање нових романтичара

— апсолутни романтичар никад нема времена; због фанатичне жеље за слободом, њему се непрекидно жури, али не у фељтонистичку питкост мимезиса неслободе, већ у напор будућег, слободе коју — за сада — постиже тек у умјетничком дјелу

— апсолутни романтичар рекреира затечено Овдје, критички имагинира феноменалну разбуђалост свијета *као већ романтичну,* ослобођену свих стега; у његовом дјелу свијет, у тренутку умјетничке трансформације схваћен као-већ-романтичан, заиста јест романтичан . . . оно миметичко *као да* претворило се у романтички *да,* у слободно јест које као *апсолутно* живи у романтичком артефакту, без обзира на неслободну збиљу . . . тако су дјела апсолутног романтичара заправо отоци у струји, острва концентрата слободе који покушавају одувијек разриједити баналне ропске душе исто тако ропске стварности

---

[10] М. Валент, *Горки десерти;* „Глобус", Загреб 1985, стр. 56—58. Испрва објављено у часопису *Даље* бр. 4, Сарајево, 1982, у тексту *Делиријум у галерији.*

— не ријетко апсолутни романтичар осим прављења умјетничких предмета дрзне се интервенирати у ванумјетничку збиљу својим понашањем/живљењем, желећи очиту извјесност о умјетничком дјелу постигнуте слободе преточити у друштвени, ванумјетнички контекст, али . . . збиља је сурова; још неспремна за слободу, она живи репресивну једнодимензионалност и углавном не допушта разигравање утопијских моћи, реакционарно их сузбија прогањањем, забраном, затвором, лудницом, убијањем . . .

— унаточ свему, апсолутни романтичар ради, марљиво настоји; он је далеко од дебатног клуба кукавичких дупелизаца збиље који си умишљају да својим одвратним полтронским вербализмом трансцендирају властито говно, кењкаву стварност коју непрекидно производе, репродуцирају; апсолутни романтичар рекреира, преобликује житко Овдје метафизички напрегнут/утопички нагнут: сударајући флуидне гомиле „немогућег" прави је отров за дискурзивну подлост разума и његову готово непојмљиву користољубивост, он је дисидент који парадоксално спаја нежност и грубост, невиност и разузданост, разарајући радосно-служећу гесту постојећих постојећем (неслободи) . . .

— због такве бунтовне „ђаволје" праксе стварања нове, утопијске стварности, а без подилажења пукој и већ одавна уобичајеној прагми мимезиса, апсолутни романтичар својим је дјелом неухватљив свакој идеологији јер је далеко испред у царству слободе; већ самим својим постојањем, његова су дјела шамар инерцији, упозорење самозадовољству „комерцијалног битка" свијета, пријетња учмалости, знак стародревне људске чежње; романтичка дјела су непристајање само

— премиса *непристајања* на постојеће (неслободу) жива је обликовательица велике конклузије апсолутног романтизма; та премиса подразумијева снажан субјект који је спреман на самоуништење, на самоуништење митологије субјекта и култа аутора ради богатог будућег, та премиса подразумијева конкретну судбину индивидуума који *зна* себе не као механизирани, класифицирани број постиндустријског друштва, већ који *зна* себе као нарцисоидни корпус, као блиставо тијело неуврштавања у рационалистички строј, у морбидне узде разума (толико величане дискурзивике); то тијело, апсолутни романтичар, болно и дрхтаво, сензибилно до невјероватних распона између ужаса и радости, то тијело проказује синтаксу досаде која га окружује, опасне досаде свијета који стеже оно слободољубиво . . . то тијело, тај жилави корпус веселе меланхолије живи одлучено на све, живи сукладно свом хабитусу: усамљено и борбено

— апсолутни романтизам је прије свега борба, ерос за апсолутним, то је борба за будуће, припрема слободе, то је прелиминарно, уводно живљење будућег, још не-посталог Овдје

*
* *

Опаска о АР — Предложена „матрица" за производњу полифоних бастарда, апсолутни романтизам, заправо је један облик жудње за Великом Синтезом свих књижевних родова, врста и жанрова, о којој је маштао још Фридрих Шлегел, а нипошто својеврстан романтичарски месијанизам или програм екскапизма. Сензибилнији читач склон повијесним артикулацијама вјероватно би га назвао неоромантизмом. А оно најбитније апсолутног романтизма свакако је схваћање о апсолутној релативности свега што јест. Утолико, на трагу Новалиса, и оном најбаналнијем се може дати узвишен смисао: чим се он *може* дати увјерљиво, у тој, одређеној, ситуацији тај баналитет и јест узвишен. На сличан начин с тим у вези је и романтичарска теорија фрагмента који, иако формом мален, наизглед потпуно довршен и самодовољан (добар примјер за то су Ничеови фрагменти), потиче из себе сама на непрекидну поетску производњу; софистицираније мисао врло лако може добро урађене фрагменте препознати као генераторе могућих свјетова, расплодне динамичке точке, синтетичке оазе врења и спознаје, умјетничке цјелине које су једно са свијетом. Тако се овдје самоцитирана скица апсолутног романтизма, тај фрагмент могућег здравља, могуће асоцијације богатства у иначе шизофреним координатама постмодернизма, обећавајуће уклапа у Хасанову жељу за „ремитологизацијом имагинације" и „владавином чуда", коју доиста и заговара. Наравно, остаје парадоксално питање: нисмо ли и Хасан и ја, као и остали захтјевнији произвођачи, тек трагови неустановљивих путања у систему неодређености постмодернизма? Ипак, чини се, у близини као могући одговор сјаји „принцип нада", можда баш онако приручан како га је Блох несебично понудио као „позитивну утопијску функцију" за сваки „конкретно-утопијски хоризонт". Сваки clownovlutajući интегритет кроз постмодернизам, требао би и у том правцу појачано размишљати: дјеловати још јаче као корисна екстаза субјекта у атмосфери смртне опције. Надам се да је фрагмент о апсолутном романтизму, управо као чин наде, извјестан допринос процесима паралелног свијета оздрављења. Предлажем: ову наду не треба узети с резервом, без обзира што је њен оптимистички набој стасао у мрежи растућег песимизма.

*
* *

Усредоточеност на основна питања спектакла јест нужна, нарочито због тога што се усљед истањења теоријског омотача осјећа тенденција прескакања или евакуирања дубине. Теоретичари увијек новог старог дебилитета, усмјерене изнемоглости и ломности, као да се натјечу у некој врсти „структуралистичког" касапљења сегмената (на примјер: о краткој причи или сиромашној новинској новијој њемачкој поезији); обрађујући дрвце, рецимо букву, не виде шуму. Не кажем да сврсисходно екологичко господарење смије избјегавати било који ентитет, дапаче то је штетно, али исто тако је погубно губити цјелину из све потребнијих теоретских разматрања. Одломак који слиједи назначит ће ревитализирана питања цјелине као неодгодивих дубинских послова којима ће се СПЕКТАКЛ ПОСТМОДЕРНИЗМА енергично и озбиљно бавити. Наравно, истраживања лутајућег интегритета мјестимице ће бити прожета силном ведрином, управо као што је силно јасан мрак времена у микроскопу Артоа, Сиорана или Ничеа. Wale!

РУЖА ВЈЕТРОВА — РАЗАПЕТИ БАБИЛОН

Поетика и припадајући мултипрограм реализирају се у свом опусу који по нарави тежи синтези краја умјетности и умјетничке стварности.[11]

Задаци

Атмосфера постмодернизма поставља пред сваког одговорног и танкоћутног судионика неколико незаобилазних питања (то постављање такође је дио те атмосфере). По мом мишљењу најважније је схватити да већ споменути апокалиптички тренд *брзог* плана као и бенигни тренд *спорог* плана, у фигури стапања умјетности и збиље представљају спектакл напрснутих огледала. Сваки судионик тих процеса, а који тежи универзалној фигури стапања, присиљен је одговорити на питања о 1) *статусу субјекта* у спектаклу; о 2) *схваћању мимезиса*, нарочито код метафикционалиста; о 3) *схваћању повијести*, нарочито ретро-радници; о 4) *могућности естетике или естетичке теорије*, нарочито филозофи умјетности; о 5) *оригиналности*; о 6) *свијести о медију*; о 7) *поетици и производним поступцима*; о 8) *по-*

[11] М. Валент, *Разапети Бабилон*, Иницијални фрагменти, необјављено.

ложају интелектуалца данас и овдје. Толико. Наравно, сваки истраживач пронаћи ће још понеко релевантно питање. Најсретнији је случај кад се теоријско прожима с практичким, у ходу задржавајући право промјене темпа, приступа и слично.

*
* *

Читаоцу који се потрудио до овог мјеста, заправо крају уводног дијела, спреман сам као мали десерт понудити фрустрацијску гомилицу спектакуларних напуклина које ће бити медиј мукотрпног лутања. Далеко сам од преуранъене апологије постмодернизма, али ипак треба уважити плуралитет настојања којима обилује. Заронити у спектакл на тренутак, не доносећи судове и дозволити садржају да окупа кожу, нека буде десертни одломак-примјерак прије одлучујућег вјежбања лутања.

Стратегије кошмара: гротло, кула, вјетрови

није ли то само сан ултрамодернизма кад водећи субјект (master subject) као последњи интелектуалац пичи у „Телосу" *Hope Among the Ruins* на доковима постмодернистичког Њујорка, као незадовољени филозоф у полупитомом Загребу или анђео у захукталом Берлину? можда?! зато треба разликовати естетске категорије постмодернизма као умјетничког усмјерења од координата постмодерне епохе. инсталације новог јаства су повратак пунокрвном субјекту који ће себи омогућити та разликовања. па макар и најневјеројатнији симулакруми буду у игри као знакови који референцирају на људску производњу, не више на природу. нова субјективност труди се можда и у апсолутном романтизму као сабраност, али и као номадизам: ту повратак нарацији не значи више смисла за повијест, она напросто прича о једном узбибаном празном мјесту деперсонализиране динамике гдје психоаналитичко „Оно"-гротло разуларено вриједи слободу. то је прилично прихватљиво. али што да се ради кад нови реализам сије панику оскудице, *кафкијански* љушти параноју обичног или бекетовски свакодневног и не само ишчекујућег? тада је можда боље приклонити се рехабилитацији егзистенцијалног искуства, непрекидном сада, које има увијек спреман ансамбл помоћних упоришних точака. или треба спасити част имена и разбити на све могуће начине конструирану цјелину . . . разбити цјелину — препоручча Лиотар. у том случају бит ће поједена дјеца револуције, ако се испостави да је и само

разбијање помпезно празан чин јер конституира, рецимо, нову осјећајност. да, доиста је *то* фрустрирајуће стање. замисли да угледаш бљештави camp као тај New Sensibility и Сузан Зонтаг као краљицу у црним траперицама! ако те то не задовољи па кренеш малим типовима млитавости: дебилима ситних помака нове једноставности, нове досаде . . . догодит ће ти се, вјероватно, нека ситна слинавост. ту си далеко, врло далеко од оног што се негдје — као племенита звучна коваиица златник — назива Gesamtkunstwerk/ /интегрално умјетничко дјело. нема ту распршености слободнолебдећих довољности, аутономних летова: у новој једноставности искри чврста досада, мијеша се често туробна смјеса нације, тла, политике, вјере, најчешће жидовске, опаких ангажмана и одустајање од битног. можеш ли *данас*, на почетку зиме XX стољећа, можеш ли замислити *умјетника* (писца, музичара, сликара, кипара . . .) као *вјерника?* као вјерника било које религије. ако не можеш, можда си на правом путу. ако можеш, можда си нови еклектицист и као такав доброхотан, те њихову обилну присутност акцептираш као нови примтивизам, дивну патологију рудимената. или си напросто ексцентрик па цијениш „веселости блиставе површине" (Џејмсон) и титрање разнобојних прозирних рибица у акваријуу без повратка који личи на нову фикцију у којој мале неегзотичне птице производе сивило. ех, а највећи си хуманист кад множење огледала, постмодернистички лајтмотив и атмосферу, оцијениш као нову партизанску гаму реновативних поступака и као филозофију чишћења. доиста си анђео, пријатељу, ако се не упрљаш у овом чистилишту текста констатирања. у том случају и ти си аутор: лутајући интегритет у екстази, clown--градитељ са свих страна окружен сметларима који чисте крај стољећа . . .

(Уводно поглавље књиге *Спектакл постмодернизма*)

Милко ВАЛЕНТ

ЦРНЕ КОПИЈЕ (5)

(Наставак из претходне свеске)

Листови излећу сами. Не могу да падну, не могу да високо узлете. Лебде. И ја им се молим нека се смире, нека ми дођу у загрљај. — Дајте ми се, хоћу да вас видим . . .

Док мишљах како рећи све оно што се збило, откако сам одложио недавно фасциклу своје свакидашњице, при чему као да се ништа није догодило, осим што се батргајући ослобађам двадесетогодишњих спона, о којима не смем још ништа рећи, па као да се ништа ни десило није, а у том „ништа", од „недавно" до сада, као да је за мене протекла цела и мучна вечност, поново кришом бацам поглед на фасциклу и запрепашћено откривам да из ње листови излећу сами . . . Листови нечитани, неписани, а ја пред њима клечим и од њих немо тражим да их видим. Папири вију. Месечарски се крећем по соби за њима, држећи прошломесечну жуту фасциклу отвореном, плачем, и жудим да се те огромне пахуљице сложе у њој, те да их барем неко испита пре него што се отопе. Пробдео сам хиљаду ноћи у једној док тих, у рукопису, десетак следећих страница не сиђоше из свога пакла у мој.

Последња, још непрочитана књига

Верујем да сам прочитао, баш прштио, онако старински, као да само још то имам да урадим, мичући уснама, предајући се штиву сасвим, не мислећи ни на шта изван тог света, не сећајући се ичега другог, све иоле аутентичније књиге о логорима, сва халуцинантна сведочанства жр-

тава којима није требало никакво покриће уметничке маште, никакав изговор за фикцију, да би покушали изрећи своју баченост у неиздржљиво . . . То ме је искуство испунило језовитим сновиђењима. Нисам могао више. Наслушао сам се. Начитао сам се. Написао сам шта сам могао. И отиснуо од себе своје логоролошке списе да им се никада више, до конца живота, не вратим, молећи се да заборавим, да ми стисак у грлу попусти, и попусти грч јекнућа, допуштајући ми да дахнем. Учинио сам што сам могао и морао. А сад, помислих, можда је боље то не објавити, не наводити нигде своју књижевну логорологију као своје дело. Већ само подсећање да сте такво нешто пожелели да напишете, па да је при томе жеља попримила изглед неминовности, скраћује вам век.

Минули су месеци откако сам „завршио" књижевну логорологију. Падају ми свакојаке идеје на памет, али не пишем. Понеку реч, покоји записак као да је с неба пао. Још сам смрзнут под теретом халуцинантног искуства над којим сам се годинама усредсређивао.

Све што сам чуо од последњих сведока, све што сам прочитао од оних који су претекли у логорском свету, да би потом оставили траг, нашло је одзив у мојим списима. Често не непосредан, па ни алузиван, ипак препознатљив, него траг којега ни ја не могу разабрати и показати га, више у језичком јеку који се може уловити само у одређеним околностима, на неком месту или у трену, чија је законитост тако прерушена да наликује пукој и недостижној случајности. Сви су се извори стекли. Сви су ту, изричити и неприметни, и они чија је референца истакнута недвосмислено и они најнеприметнији, присутни једва у модулацији ове речи, у сенци оне реченице, и у сенци сенке, у наговештају наговештаја, али присутни. Осећам да шум ниједног извора нисам занемарио. Свачија бол је нашла удела у мојој, свачије сећање продрло је у моје. Такав је терет, таква је потресна обавеза коју сам морао примити и коју сада, да бих наставио с писањем, продужио са истрајавањем свога века, морам некако истиснути, ипак је не окривљујући да је изгубљено време. Напротив. Али, шта још захтева? Ништа више не захтева, никада ништа није ни тражила. И то ми је све већма стискало грло. Јер, како сазнати шта ваља учинити да бисмо добровољно прихваћену обавезу испунили? И како знати шта она изискује, па онда покушати да то извршите? Бескрајна обавеза која није обавеза. Само је моја и ничија више, моја од тренутка када сам помислио да би могла бити неписани налог и када сам је узео као унутрашњи позив. Узео? Жигосао се. Жртва неке више случајности која сад у мени неизбрисиво тетовира своја језива сновиђења. И не пушта.

Јутрос ми је опет само виша случајност могла приредити откриће. Наишао сам на податак о постојању, однедавна, књиге непознате жртве, последње сведокиње. Сви који преживе и пишу, схватио сам једном, јесу увек последњи, једини. Ту књигу нисам читао, нисам ни знао да ће она икада ускрснути. Не смем ни да, казујући је, кварим њену појаву. Као да је рођена из моје жудње да ужас умртвимо језиком из пророчишта чију поруку још нисмо чули, па себи морамо опростити што нисмо преузели на себе и интензитет њене боли баштињене из спомена на страву. Тихим гласом ће, без емфазе, крхком једноставношћу, Адина Блади Свајгер: „Не сећам се ничега другог". Не, нико то не може чути нити прочитати онако како је речено, како је написано. Можемо нешто изговорити хиљаду пута, али понекада је та хиљаду и један пут изговорена реч напросто непоновљива и непротумачива. — Одједном, после оклевања, обузела ме радост, праћена незнатном дрхтавицом. Нисам се веселио страшном штиву. Било би то злодејно стање. Уз то, нисам чак ни сигуран да ће ми речено штиво икада доспети у руке, да ћу се и над њим убескрај усредсређивати и сваку његову реч шапутати. Осетио сам се растерећеним самим податком да постоји књига о свему што сам покушавао да сазнам и евоцирам у својој логорологији, књига коју нисам прочитао. У мени, дакле, нису све речи које су казане о паклу, потекле из пакла после којега се ничега другог не можете сећати осим тог пакла. Захваљујући постојању још једне књиге, још непрочитане, и то када сам већ пао на крај својих истраживања, *могу даље да постојим*, схватајући да се писање може наставити, и да живот може некако тећи упркос прогањајућим језовитим сновиђењима.

Последња књига је, у неку руку, прилика за следећу, далеки и, ипак, разговетни миг да је примљени унутрашњи налог испуњен у мери која не искључује да се с њим настави.

Није ми више нужно заборавити, јер никада нећу ни знати све о живом ужасу. Нисам смео, а морао сам да заборавим. Сад могу да се сећам. Бодри ме постојање непрочитане књиге у којој је сећање једнако муци заборава свега осталог. Могу да се сећам и другог а да себи не замерам и не гушим се. Продисао сам. Сећање ме мање прождире, али се не губи. Коначно доприноси моме опстанку.

Срање са смрћу

Програмирано, уништавање је морало бити рационално, па су и његова средства била рационална (глад, студен, жега, рад, време, гушење, телесно насиље . . .), утолико пре

када је ѹтамањивању тражено и непосредно, не само велико идејно покриће: жртве су се храниле отпацима, тучене по стомаку, добијале пролив, онда затваране у цркве, где нису могле да се суздрже. Због тога су поново „лечене" ударцима у трбух и стрељане као „неизлечиви срамотитељи" светог места, Божјег храма. Лични крвнички алиби за ѹсмрћење, такозвани алиби од гована. Жртва мора бити сведена у стање пуког биолошког створа, а њена смрт искључена из културе чије вредности остају на искључиво уживање крвницима. Али, једући бубаве љуске од кромпира са сметлишта, жртве су у себи чувале самопоштовање опстанка, борећи се за живот другог и свој — ѹстрајно покушавале да врате величину одузету смрти.

*
* *

У логору су све жртве биле да би умрле. У различитим варијантама логорског света, умирање је једино попримало различите форме. У тој машини за организовање смрти, смрт је престајала бити ѹкључива ма у какву културу, отргнута од мишљења, чак и од оног које би јој могло придодати просто достојанство наличја неке дијалектике живота, како отприлике каже Сара Кофман у својој невеликој књизи *Угушене речи* (1987). Анонимна, баналнa и јавна, смрт је учињена догађајем који се прима равнодушно, наводи Кофманова, чији је отац, Берек, такође на логорском списку мртвих, у бесконачним колонама имена, што их је као несрећни, депатетизовани меморијал предузео да сачини Серж Кларсфелд: само „неутрални" списак мртвих као стидљиви глас из помрачења сваке могућности да ишта остане нетакнуто. Почев од места о банализацији и анонимизацији смрти, опширна фуснота *Угушених речи* подсећа на ѹвиде Мориса Бланшоа: „Ужас логорâ смрти, од свих тих умирућих, ѹосталом без ѹпозорења и непрестано прозиваних, бројаних, идентификованих, сваког чини наоко кривцем за своју смрт која никада није била невинија и осуђује га да умре у самој огавној нискости смрти, износећи на видело, по некој вишој индискрецији, оно што не би могло бити виђено". Бланшоу је, међутим, по Сари Кофман, стало до суштинске неутралности смрти, до њене безличности, те у случају Аушвица види губитак анонимности и неутралности смрти: свака је жртва бројана и идентификована, и за другу више није било ко него сама та жртва која је, пре свести о свом жртвеном положају, веровала да ѹвек умире неко други. Сада, с другим, умире и она. Погађа га Рилкеова мисао да неутралност смрти није суштинска него је тек пролазна, историјска форма ѹспостављена

јаловим умирањем у велеградовима. Ту велеградску смрт Рилке је описивао као баналност с којом се сама смрт деградира на вулгарну ништавност, када је умирати или задавати неком смрт једнако с гутљајем воде или сечењем главице купуса. Може се причинити да Рилке готово видовито описује смрт у логорима. Говори о масовној смрти, смрти у серији, као конфекцији чије су стандардне мере превелике за све, па сви у њу упадају да им се више ни очи не виде, о смрти као анонимном производу, безвредном предмету начињеном баш по слици модерног света. Као да само ту и тада влада „анонимно зујање умирања", пребацује Бланшо, док, у ствари, „у свим временима умиремо као муве". Анонимност и неутралност смрти су апсолутне; никако нису привремена форма. Смрт је увек „ма чија смрт", а ту истину, закључује Бланшо, тек прикривамо надгробним споменицима, клесањем имена и другим потврдама о идентитету. У логорском умирању „индискреција" је оно што вређа Бланшоов поглед: смрт у Аушвицу је страхотни модел те неутралности, то бројање, прозивање, идентификовање оних који су, у логорском свету, изгубили сваки идентитет. За Робера Антелма, на кога се осврће и Бланшо, смрт је, пак, скандалозна због своје велике присутности, зато што се свако, упркос томе што је смрт постала банални догађај, осећа под сталном претњом сопственог умирања, што је смрт постала начело живота. И ту, у логорском свету, више него игде другде, смрт је појава која највише раздваја човека од човека. Премда баналне, свакодневна, примамо је фаталну. Више него икада и игде, надамо се да неће баш нас погодити, да ће нас судба проминути. Смрт је свуда у логору, у сваком тренутку, и ми, колико год иначе спремни да умремо, нисмо кадри да издржимо да одлука о нашој смрти буде поверена случају. Овај конвој одмах на „посебни третман", онај, до даљњег, на специјалне радове. Жене и деца из ових стопа, и део мушкараца, остали, јачи, засад, нека се разместе по баракама. Ти, и ти, и ти . . ., напоље из строја . . . Страшни случај. Смрт нема чак ни законитост појединачног злочина, убиства из страсти, нити његово тајанство! Остали смо без разлога, наша смрт није ни нека црна свечаност која би нас бар привидно издвојила, макабристички, али ипак такорећи крунисала живот, баш овај живот који смо живели, а не неки други. Смрт је, међутим, у логору, постала догађај чија нас је безразложност већ убила.

Током времена наш став према смрти се мењао. Увек се умирало, али на то нисмо свакад једнако гледали. Ако се и сложимо с Бланшоовим приговором Рилкеу, остаје ипак да анонимност и неутралност смрти није одувек апсо-

лутна појава. Тврдити да смо одувек „умирали као муве", у свим временима, једноставно значи да више не умемо да разликујемо смрт која се јавља с логорским светом. По Бланшоу, који намеће свој проблем „историји смрти", могло би бити да се с нашим односом према смрти баш ништа није десило откако је логорски свет устоличен у времену. Ако је за Рилкеа „велеградско" умирање тек историјска форма, оно престаје то бити у логорском свету. Тек у њему бива апсолутно. Умирање у логорском свету да је само пуки модел вечне страхотне неутралности смрти?! Заправо смо једино у логорском свету искусили и сазнали шта све смрт може бити када апсолутизује до тада само једну од својих могућности: анонимизовање. У том свету историја ишчезава, а као апсолут остаје оно што је у њој било у растворeном облику. Ипак, оно што је у историји растворено, колико год било трајно, несводиво, неиспарљиво, изгледа да је сама историја родила. Нема, иначе, другог објашњења а да не паднемо у клопку над којом се доиста или тобоже згрожено питамо *како је то било могућно*.

Као биолошка створења, одувек смо „умирали као муве". Но, историјске околности су учиниле „муве" бар свесним историјских околности. И тога трена, ништа више није било исто. Са своје стране, логорски свет се потрудио да све врати на исто. Да смрти није било до логорског света, могли бисмо рећи да ју је логорски свет измислио. У њему се сада историја претаче у биологију, користећи при томе историјска покрића и средства одабрана у складу са апсолутним циљем: обезличавање сваке културе, исцрпљивање животних снага.

Апокалиптички карневал

Постоји комика ужаса која разапиње наша уста између смеха и бола. Налазим је у приказу пакла, како га је у своме *Врту* насликао Јероним Бош. У њему је мноштво призора које доживљавам као карикатуре мука, казни, грозота. Међутим, комику ужаса можемо још пре запазити у оној врсти текстова, чији скуп сачињава такозвани апокалиптички жанр, који су напросто ритмована, елиптичка визија обећане катастрофе и где су халуцинациране слике ужаса блиске екстази.

Реторика пропасти зачета је у грчким пророчиштима. Познати су нам и њени египатски, персијски извори, као и њен процват, код јеврејских пророка, у Палестини, век-два уочи Исусове појаве. Но, изоштрава се и пламти немилосрдније тек у опијајућим откривењима прогањаних

хришћанских апостола и пророка. Бујица катаклизми, невиђене претње, прави свети ужас у њиховим визијама. А у читавој тој видовитости, смех. Апокалиптички смех. Као да оно што ће касније постати карневал, изругивање законима, весело бешчашће, није успело да превазиђе претеће слике апокалиптичког надахнућа. (У извесном смислу, карневалско укључује у себе апокалиптичко.) Комика предочених ужаса изазива ужаснути смех. То је смех који подноси сопствену кривицу, који се предаје запрепашћењу пред чудовишним приликама као наводно неминовном услову божанске хармоније.

У свим случајевима, разголићена истина ствара у нама тај смех: гола истина и њена нискост нас ужасавају. Митске слике посведочавају да то искуство није скорашње, већ је од постанка света.

Само у случају извесних призора, које непрестано тражим у казивањима жртава логорског света, опсцених призора, никако себи да признам исти, апокалиптички смех. Не усуђујем се да говорим о комедији, иако ми се чини да би елементи апокалиптичке карневализације у култном свету лешева, тела отпадака, могли рећи нешто о пркосним могућностима усред његове празнине.

„Месо с душом"

У библијском тексту, прва одлука старозаветног Бога да престане са убијањем свега што живи пада, у *Књизи постања,* када му је Ноје — у знак захвалности што је од општег потопа и затирања свих који земљу напунише безакоњем спасао њега и његове најближе — понудио жртве паљенице, мали холокауст од чисте стоке и птица чистих. Имајући у виду да је праведни Ноје, по Божјем налогу, са собом у смолом затопљеном ковчегу повео само по мушко-женски пар од птица и стоке по разним врстама њиховим, то је жртвовање могло значити једино истребљење. Холокауст, свеспаљивање: жртноване су одређене врсте птица и стоке заувек. Годило је то Господу, мирис угодни свеспаљивања. Па ипак: неће, каза у срцу свом, више убијати. Без обзира што божанско обећање неће одржати у свим приликама, открије своје опредељење за забране. Тако су жртвовање и забрањивање симболички повезани истом логиком. И пошто су му понуђене жртве паљенице, показујући на дугу у облацима као знак завета између њега и земље, да затирућег потопа више неће бити, Бог оглашава своју прву забрану, прехрамбену: „Не једите меса с душом његовом, а то му је крв".

Иако апсолутних неверника готово да нема, спада међу оне који засад довољно не верују, и тако са стрепњом покушавам да разумем шта би наведена епизода из библијског текста, која зближава и, у исти мах, раздваја жртвовање у огњу и забрану једења месног тела с душом, могла значити, мимо сваке превртљивости, почев од искуства логорског света. Наилазио сам на многа канонска и лаичка тумачења епизоде, али ниједно није, пред мојом стрепњом, могло издржати ту врсту, откако је логорски свет створен, неопходне интерпретативне пробе. И ја наслућујем тек неке од њених вишесмислених елемената. Логорска искуства везана за жртвовање и за жива и мртва тела постала су несавладива препрека библијском тексту.

Преображавају се, најпре, појмови чистог и нечистог, какве уз извесне противречности претпоставља библијски текст. Мења се, потом, и његов средишњи појам, појам светог.

Живо и неживо је изједначено. Каква разлика ту постоји између живог тела, тела с душом,[1] и мртвог тела, без душе, заправо нетела? Сада су оба отпадак, искључени с територије чистог. И оба су подједнако жртвена супстанца. Људски леш, проклетство Свемогућег, нешто је прљаво, не сме се дирати. Тек ће га ватра или земља прочистити. Ту почиње холокауст. Леш, нетело, само је прелазна материја између „меса с душом" и територије пепела, костију, очишћене територије. Све је то јединствен процес технологизован у истребљивачким логорима, у огромном симболичком жртвенику. Средиште живота је постао леш; логорски свет је његов култ, место обожавања. Жртвује се оно што се обожава. Но, за разлику од древних вера, сада жртвовање више није обред захвалности или умилостивљења, није обред путем којег се чистимо, бивамо невини. Сада, као у случају Христовог саможртвовања, морамо примити грех, прихватити насиље. Не једемо месо с душом његовом, већ га, с култом леша, најпре ослобађамо душе. Логорски свет, измештајући традиционални смисао жртвовања и прехрамбених прописа, није људождерски него — мртвождерски. Све забране су прекршене; па ипак, полазећи од преображених појмова, сачуване. Библијски текст се не остварује, нити тумачи; он је *мутиран*. Такав је и у њему присутни Бог. Није више преварен нити сурово лакомислен. Сада чврсто обећава и чврсто испуњава.

---

[1] Крв је, упркос дословном тумачењу којим нас послужује јеврејска кухиња, строго се држећи текста, тек знак за живот. Ни библијска значења не измичу исконској симболици. Напротив: често у њој траже ослонац.

Ових дана, из аутобиографије читања и изгнаничког оклевања

Заблуде

Онима из места из којега сам дошао могао бих ұ танчине описати место ұ којем боравим као изгнаник. То ми је, ипак, забрањено: менаџери су и другима наменили сличну судбину, и очајништво не би смело бити разглашено, јер би деловало антипродуктивно. Но, и напор је сувишан. Нема се шта описивати, нема видљивих разлика на које бих вас могао ұпозорити. Та два места су истоветна. Чак се и зову исто. Иста су здања, исте ұлице, раскршћа, продавнице, паркови, па и језик којим се служе становници оба места је исти. Право је чұдо да могу постојати два града тако истоветна! Не видим ни разлику међу становницима. Запрепашћен сам фрапантном сличношћу. Да ли сам ја онда ұопште ұ изгнанству? О томе не може бити речи. Постоји Париз ұ Тексасу и Париз ұ Француској . . . Све је исто наоко. А истина је да потичем из града ұ Зембли, а изгнанство издржавам ұ граду на Балкану. Могућно је и обрнуто. Кад год било, разлика међу местима је неизмерна, па је и неописива.

***

Ако, мислећи да сам прогнан ұ Индију, све време јесам ұ Америци — смем ли свој очај објашњавати изгнаничком ситұацијом?

Може се десити и да никада не откријем своју заблуду, да живим као изгнаник тамо где нисам, а не опазим да сам изгнаник тамо где јесам. Онда водим изгнанички дневник могућног, док стварно, непосредно изгнаништво ради на својим рұшевинама без мог знања. Понекад такав заплет прераста ұ велику обману изгнанства, досеже иронију, пораћа гротеску.

За Жила Крега, рођеног ұ Африци, Брисел би био ұточиште, а Лима — изгнанство. Каракаса је лишен. На пұту око света, он пролази кроз осамдесет изгнанстава која нису обележена ни на једној пробисветској карти израђеној ұ митској сразмери с родном грұдом.

Изгнаничка карта изгледа као карта с недопұстивим мноштвом штампарских и рачұнских грешака. А онда преобити свет, одлучношћу Артира Рембоа који раскида са собом, служећи се једино таквом картом, ұ потрази за закопаним благом ұ којој ће се, када нас нађе, неко други обогатити, али с даном закашњења . . .

Црно сунце изгнанства: или . . . или . . .

Овде смо се окупили сви којима је кућа далеко. Сместили смо се поред воде, у хотелу за дебеле жене, у којем се даме не устежу да ти сломе кичму. Зачудо, није нас много. Разговарамо, и једни од других сазнајемо поражавајућу вест: више и не познамо пут који води натраг. Или више нисмо на стази којом можемо ићи тамо и амо, него на аутопуту, на отвореном друму, на којем нас сваки покушај да окренемо кола доводи у смртну опасност. Тако су и гинули сви проклетници који су хтели повући пружени корак, гинули су управо у часу када су се били предомислили.

А и да знамо пут који води натраг, ако бисмо стигли до неке друмске окретнице пре него што нас потиснута жеља за повратком уништи, не памтимо докле бисмо се тим путем у супротном смеру морали враћати. Сваки је повратак бесконачан? И стазе су постале лажне или су ишчезле.

Не познамо пут, а код куће не би ни нас познали нити бисмо се ми икога од својих укућана сетили . . .

Грцамо у салу, али је меко. Перверзије су овде исцрпљујуће. Но, нисмо ли се у изгнанство запутили управо да бисмо у његовим перверзијама, под тешким, незајазним бутинама, у шкргуту руна, потражили смрт? Давимо се у дијеталном зноју наоко мазних прождрљивица. Од сваког штапа захтевају да непрекидно буде у пуној ерекцији. Ја сам, међутим, од меланхоличних изгнаника којима недостаје чврстина, чија млитавост је урођена, и сада потпомогнута онанисањем над завичајним сликама из нехотичног памћења. И сада већ знам да ће ме и одатле истерати, из хотела, откуда ће ме по леђима ударати раскалашне псовке, потврђујући пресуду којом сам још давно, у домовини, прихватио: да будем предан занемареној врсти писања за коју нико никада хајати неће. И неће хајати. Али, ја не могу другчије. У тој слабости, која се не дâ с ногу препричати, почива сва моја ерекција.

Кад бих могао да измишљам! Стално говорим шта ми се догађа у нестварности која нас опседа када смо сваке стварности лишени.

Код куће смо прогањани. Будили су нас у свако доба ноћу, али смо ипак тврдо спавали. Овде, где је зрак чист, где халапљивост расте, где смо се, облапорни, провалили од

добре и природне хране, једва часак можемо тренути па се онда трзамо, зуримо у мрак, унезверени. У освит већ стојимо пред киосцима, чекајући да се отворе да бисмо купили новине у којима, опет, нећемо ни вирнути у главне вести.

У изгнанству болујемо од свега од чега се код куће нисмо лечили. Или смо тамо болести потискивали као што смо данас прикљештени међу дебелим успаљеницама? Да ли се то допадало Андрeју Тарковском?

У изгнанство смо са собом понели клице свих завичајних пораза. Плаћали смо тамо, и овде настављамо да плаћамо. Помишљам да изгнанства нема, или је све изгнанство. Оно нам не допушта да се наплатимо за изгубљени завичај, за сабласт која је то име понела с нашим рођењем.

*
* *

Откуда мени, *моје*, изгнаничко осећање?

Јер сам одсечен од духа места на којем сам. Одсечен и од особа, чак најближих, од свих, од свега, јер сам одсечен од себе. Не постојим ја, него једино моји двојници који се са сваком страшћу рађају и онда пропадају. Или сам сувише у духу места, у том духу дубље од других, неволько? Ништа не разумевајући од околине, осталима сам понекад чудни сват који не налази своју улогу. Са сваким изласком на позорницу, док се комад, један те исти, репризира, он увек чита други текст. Муца. Да, али моја улога би могла бити, одвраћам, да будем без улоге. Изгнанство почиње с таквом џокерском егзистенцијом у којој је одсеченост једини стварни облик постојања... Увек жудим за духом *другог* места, за шоком који *расеца* мој језик и све што кажем.

Па откуда, још једном, то осећање?

Јер ми ништа не припада, ни у шта се не могу уклопити. Но, таква биографија, пуна умора, тек је део опште болке чија се неизлечивост увиђа само када обе, болка и њена неизлечивост, поприме лични вид.

Лутање, номадство, осећање недостатка око себе које изискује да ономе што недостаје буде потражена надокнада. Околна празнина нас распиње, усисава, одводи тамо где би распетост могла бити смањена, подношљивија. Тога места, међутим, нема, па се са осећањем изгнанства меша осећање меланхолије. Изгнанство и меланхолија, две од неколико кључних тема романтичара. Ту је и осећање је-

зика, нарочито осећање, чулно и опијајуће. Све су то осећања својствена некадашњим романтичарима којима дугујемо и нову визију писања ослоњеног на немогућност да се нађе стално боравиште, да се насели на једном месту заувек, осим у самом писању, у меланхолији, изгнанству и језику, од којих је састављено.

Радо бих се одрекао сваког сродства с романтичарима, али ме блискост с њима туче по глави сваки пут када препознам у којој мери присуство недостатка производи фрагментарност, у којој је мери свака жеља у писању жеља за одломцима, противстављена јединству, жеља уличарка која пристаје једино да буде преварена мноштвом прича, мноштвом идеја, језикâ. Одрекао бих се сродства ради драмског јединства изгнаничке егзистенције, али то је немогућно: та егзистенција је увек од комадића, пуна закрпа. И обасјана црним сунцем меланхолије.

Зашто бих се одрекао сопствене жеље? Била би то сувишна жртва за особу која је, предана изгнаничкој егзистенцији, у сваком поретку већ сувишна. Бити странац већ је жртвовање. Испаштати своју различитост највећа је жртва на овоме свету на којем је изгнанство претворено у порок, а изгнаници, они други, срећна прилика да самоуверено заснивамо и потврђујемо властити идентитет, одбијајући да запазимо да је тај идентитет пука рушевина покривена лепо скројеном грађевинском навлаком огромних димензија на којој је нацртан изглед бивше зграде да би туристи могли видети, за своје паре, оно на шта им указују водичи као на велелепно дело које је наводно одолело хују времена.

Па ипак, оно што је било сан за романтичаре, готово пустоловина у оностраном, сада је кошмар најсвакодневнијег. Романтичари су поранили, и због тога смо ми данашњи вечно неиспавани, осуђени на убитачну несаницу под црним сунцем од којега су опекотине невидљиве, али свакад првог степена, праве живе ране.

Повлачим реч из наслова одломка: *црно сунце*... Не, та реч не сме бити искоришћена тек као оксиморон, као пука језичка фигура. (Иначе је, потекла од француског романтичара Жерара де Нервала, најпре метафорички израз за меланхолију, али и знак езотеричког уверења да ће љубљену покојницу повратити у живот уколико га себи буде одузео. Тако је Нервал и учинио: обесио се као да се обесио о сопствену реч, с химеричном Диреровом сликом *Меланхолије* пред очима.) Иза ње је судбина. Фигура је прерасла у егзекуцију, судбина у свакодневље. Та реч, на коју сам се неопрезно полакомио, *најобичнији* је израз за извесну изгнаничку егзистенцију на самом крају крајева,

о којој романтичари у својој неупоредивој и откривалачкој демонологији нису могли ни да сањају.

Учини ли вам се, с правом, да се од управо проглашеног геста о повлачењу у наслову ништа није изменило, да учињен овако наочиглед ништа није обеснажио у очигледној постојаности једном сроченог наслова, ипак немате ни најмањег основа за подсмех. Изгнаничко осећање у романтичкој тематици и изгнаничко осећање које се данас помаља из живих рана као да су слика и њена прилика, на коју слика само наоко личи, и раздвојени су јазом над којим је можда исто црно сунце, али његова различита сванућа, и у јазу је некадашњи страх пред варварском свирепошћу замењен изобличујућом стрепњом пред модерном окрутношћу. Просвећеност нам је ускратила израз за ту промену. Осетите ли разлику између варварске и модерне верзије ужаса, осмех ће вам се заледити, постати гримаса схватања како је наслов огромно преиначен у апсолутном смислу без иједне речи. Хтео сам само да вас упозорим на догађај те неизрециве разлике, на њену неотопивост која обнавља лед на нашим модрим уснама. Изгнаничке речи могу бити исте некада и сада, али су услови под којима их разумемо и живимо у непоправљивом раскораку. Под својим црним сунцем романтичари су још могли сањати. Под нашим је сањати немогућно а да не изневеримо себе и не изјаловимо сопствену изгнаничку судбину у којој, за разлику од некадашње, више ничег нетипичног (па ипак она није и без личног) и слободно изабраног нема.

Болесникова проза

Да ли је изгнанство болест? Може бити разрешење извесне напетости, покушај да се излечимо од болести која нас је напала усред родног места, или тамо где је завичај наше егзистенције. И да бисмо сачували своју егзистенцију од распадања, да се не бисмо постидели сопствене сушти-не, у сваком случају не могавши да издржимо болест, иначе склону епидемијским облицима, обраћамо се или нас преобраћају на горку медицину. Њени рецепти су можда малобројни, али су зато радикални. Осим азила и затвора, у њеном апотекарству истиче се изгнанство са својим двосмисленостима. Изгнанство је тада попут израза из старог грчког језика који истовремено означава и лек и отров. Изгнанство је покушај да се излечимо од болести о којој углавном све знамо. Но, тада, подвргнути изгнаничкој терапији, ево нас, с њоме, усред друге болке. Изгнанство бива, на крају, болест коју зарађујемо покушавајући да се

излечимо од прве болести. У томе је мука одлуке за изгнанство: на коју болест пристати? Понекад нема видљиве разлике између оба ђавола. А понекад су нас, у исти час, оба запосела, па смо присиљени да трпимо обе болести као унутрашњи изгнаници који нису хтели да оду, али, остајући, ипак су одстрањени, једноставно избачени а да се у нас нико није ни уживео да би осетио болећиву опустошену унутрашњост . . .

Лек и отров. Може нас проћи за одређено време. Може постати и хроничан случај који нас трује и лечи довека.

Према другим изгнанствима, моје је, на пример, мало изгнанство. И моја патња је мала. Али у њој покушавам да туђе боли учиним својим. Помишљам да се све моје стиче у том покушају: да *трајање,* хроничност нелагоде, одигра улогу неупоредивог *интензитета.* Само једну забрану не могу да прекршим: не могу да измишљам оно што не знам. Она се поучава отворености и лековитости изгнаничке супстанце. Само поучава; не штити од ње. Штавише, разара наш имунитет. Јер, вируси изгнанства су већ у генетској структури егзистенције, и у историји опште болести. Стварају прозу света која, упркос свему, није наративна. Баш као проза Франца Кафке, која нас трује и лечи.

Утисак

Посматрао сам венчање у старој већници у Визбадену. Младенци су, после обреда, сели у добро очувани ауто марке „мерцедес" из 1956. године. Приђе ми неки грбави човечуљак. Дуго је стајао поред мене. Свадбари се разиђоше. Тада он рече, не гледајући ме: „Готово". Одгурну ме раменом. И ћутке оде.

Био је то мој двојник. Свако има двојника који живи и умире као прави изгнаник.

За све наше судбинске могућности имамо своје двојнике. И оно што јесмо, што живимо и умиремо, такође је једна од таквих могућности. У том погледу је изгон наш апсолутан. Никада нисмо код куће, никада нисмо . . . Празна кућа каже у себи: „Готово". То је порука без одјека.

Сањива земља

Завичај, изгледа, једино мртвог изгнаника може признати за једну од својих душа. Завичај се онда састоји од мртвих душа.

Живи изгнаници су за родну земљу не-личности. Она никада није чула за изгнанство. Не поима она да јој је изгнанство последња шанса да васкрсне, да заслужи одуховљење после свих греха сиромаштва и идеолошких, и политичких, и класних, и верских и расних прогона ... Но, можда се она боји тог одуховљења које би је учинило универзалном и лишило је угодне саможивости провинцијалног? Па ипак, и зачудо, она жуди за глобалним, где је све уједначено; она мрзи оно што бих могао бити као различит, као неухватљива, променљива материја. Иако вечно сањива, дотле да више ни не опажа сопствени хропац, наша отаџбина проклиње снове.

Неће их волети ни када угаси свећу. Посве је утрнула од мрака.

Rue de Quatre vents

Латинска изрека да је тамо моја отаџбина где ми је добро потиче од прогнаног супарника неког од првих римских цезара. Изрека је срочена, изгледа, у утешне сврхе.

Од Јозефа Рота, међутим, занемареног аустријског приповедача, чију ћу *Исповест убице испричану током једне ноћи* читати на врховима прстију, потиче подједнако, ако не и већма очајнички исказ. У сваком случају, изражава неутешну муку. *Мој завичај је тамо где се добро чини. А завичај, који ништа од доброг не чини, није завичај.*

Добро је било напустило Аустрију. Као избеглица из завичаја који му не беше завичај, Рот је, на раскршћу четирију ветрова, умро 1939. године у једној од париских болница за сиромахе.

Ниједан завичај није обавезно заклети завичај. Но, сваки може бити уклети.

На изгон и изгнанство се свакако може гледати као на магијски обред. Или бар као на делове магијског обреда. Ту су искушења од којих се састоји иницијација, измена статуса и улазак у ужу заједницу ...

Искушеништво у пустињи. Постојање светог и светаца. Изгнаник, понекада свети странац ...

Али, и вештице и вешци, вукодлаци, чудовишта ... Постоји магијски стил у изгнаничком лутању, у том измакнућу с којим се миримо, никада се не помиривши с њим до краја.

С правом се утолико може говорити и о обрнутом случају: у магијским радњама могли бисмо препознати изгнанички стил. Такву је прилику да мисли пропустио Освалд

Шпенглер, у *Пропасти Запада,* са оним што је назвао „магијска концепција" извесне културе. „Магијско" је код њега напросто значило обликовање неке културе у смислу да она истовремено надилази територијална и језичка ограничења. Народ код којег срећемо магијски стил, закључује Шпенглер, нема матерњег језика. Национално ту пропада у бездан трансценденције, није више одређено јединственошћу и недељивошћу националне територије и оних који територију насељавају. Границе су превазиђене, земља расејана. Хетерогеност влада у том краљевству. „Мозаик народа, суверених градова, раса и вера . . ." Узимајући селеукидско краљевство за најранији пример, Шпенглер подсећа да су у њему живели у исти мах индоевропски и семитски народи, да су се говорили подједнако персијски, армејски и грчки језик, неговали најразличитији култови, заједно са Заратустриним учењем, грчким многобоштвом, јеврејском религијом . . . Магијски стил неке културе је, укратко, њено космополитско надахнуће.

Изгледало би, по Шпенглеру, да је изгнанство у култури чија је концепција магијска једноставно немогућно, или бар укинуто. На странца се не гледа као на странца. И странац се нигде не може осетити довољно странцем. Но, рекао бих да је за хетерогеност која обесмишљава изгнанство — изгнанство најтемељнија потврда. Тамо где смо сви изгнаници, нико више није изгнаник. Тамо где смо сви изгнаници, међутим, изгнанство је историја човечанства које себе хетерогенизује.

Како год било, изгнаничко писање, никако национално, јесте хетерогено, чак и онда када у његовој реакцији на завичајно огњиште налазимо деловање празнине која би да га монолитизује упркос одсуству духа целине.

Путовања у иностранство забрањена

Господин К., јунак романâ *Процес* и *Замак,* сасвим је нормално биће, налик већини од нас када се нађемо у сличним околностима. Околности описане у споменутим Кафкиним романима заправо су најсвакодневније у нашем времену. Господин Јозеф К. је нормално биће када га упоредимо с његовим чешким савременником, Јозефом Швејком. Швејк је право чудовиште, јер га ништа не може изненадити. Јадни господин К. бива свиме затечен. Куда год се окренуо, свуда га чекају непријатна изненађења, у чију збиљност он напросто не може да поверује. Њега све изненађује, јер верује у постојање закона. Швејк? — Мâ, хајдете, молим вас, какви закони!

Такву ће паралелу повући Брехт, док је у берлинској кафани „Центар", у рано пролеће 1931. године, разговарао с Бењамином. „Швејк је доказ о чудовишности егзистенције у којој му ништа, апсолутно ништа, не изгледа немогућно." Швејк Јарослава Хашека ни часка не би чекао да га чувар пропусти у Закон. Он је давно изгубио наду да у било чему што га окружује може наћи икакав закон. Кафкин К., усред безакоња, у свему тражи и налази закон. Он је смешан у својој озбиљности и брижности, а не Швејк — шокантни лик кога ништа не шокира — који не мари више за стање ствари дотле да се одрекао сваке озбиљности и представља нам се као жуђено оличење смеха. И зато се потоњи свугде осећа код куће; први — нигде: у пророчком Кафкином делу, он је суђени изгнаник, неприпремљен за шокове, непрестано под шоком. Зато би прогнаници требало да са собом, по могућству, поведу и Швејка, начине му места у себи, или га бар чешће позивају у госте, нарочито када их обузме изгнанички очај. Кафка је претпостављао да је прави аутор *Дон Кихота* заправо Санчо Панса, који ће, опседнут књишким демоном, измислити тужноликог витеза и послати га у свет: на том путу га је одано пратио да би се тако ослободио демона који га је мучио. Сваком изгнанику недостаје такав пратилац. Господин К. и Швејк би, утолико, могли бити комплементарни ликови, две верзије нашег става према лутању.

Само се швејковском цртом код Брехта може објаснити да је овај у Кафки, кога је наводно познавао као сопствени цеп, видео јединог истинског бољшевичког писца! Као објашњење, Брехт ће говорити Бењамину, у споменутој берлинској кафани, о Кафки као писцу који има само једну једину тему — чуђење. Све време Кафка варира чуђење човека који предосећа наилазак „дивних померања у свим областима а да сам не може да се укључи у тај нови поредак". Па ако је Брехт био добро схваћен, тај би „нови поредак" био одређен „дијалектичким законима које егзистенција маса диктира масама самим и појединцу" . . . Тако записује Бењамин у своме дневнику маја 1931, али неће одолети а да не наговести и сопствену, друкчију идеју о Кафкином писању. Премда са швејковском цртом у поентираном закључчивању, Брехтово тумачење наликује на господина К. који се свуда огледа за законима. Бењаминова луталачка егзистенција и рефлексија, чија самоубилачка (?) поента својим интерпретативним закључцима понајвише личи на муке господина К., овога пута бира прилику која није без сјаја једног Швејка, без трпељивости да *све-може-бити*. Можда Кафкина проза уопште ништа не показује; она је, у сваком случају, такве природе да у сваком трену може послужити демонстрирању овога или онога. Могло

би се помислити, записује Бењамин, на облик *Haggade:* тако Јевреји називају приче и причице из *Талмуда,* које служе за објашњавање и потврђивање доктрине. Но, свака прича може подједнако да послужи за потврду и за побијање учења. Кафкина проза није, по томе, отворена за свако тумачење; она је сама отвореност тумачења. Била би она, такорећи, повест о тумачењу, али непротумачива повест о тумачењу, будући да и сама показује како тумачење запиње, остаје напољу, не припуштају га нити у Замак нити у Закон. Ничему се онда ту нема чудити, ниједан закон коначности не важи за дело чуђења и безнадног трагања за законом.

Разговарајући о Швејку и господину К., интерпретирајући их, Брехт и Бењамин узимају у својим погледима понешто од њихових верзија. Њихове интерпретације нису без сопствених аутобиографија. Таква су била и изгнанства Бертолда Брехта и Валтера Бењамина. Код првога су преовлађивале швејковске црте којима ће онда захвалити свој опстанак и чињеницу да је преживео своја лутања. Бењамин је, пак, био зачуђени господин К., помало уморан од исцрпљујуће оскудице, од трагања за новцем, вечни путник преображен затим у вечног избеглицу, беспомоћног, обманиваног. Чим би успео нешто да уштеди, сместа је полазио на путовање. Велика и временски дуга путовања била су једна од три велике жеље његовог живота. Штавише, прва жеља! О томе недвосмислено говори у своме дневнику само два дана пре него што укратко евоцира свој кафански разговор с Брехтом. А прво од таквих путовање је било на Капри, где је био спреман чак да обитава у пећини. Уочи поласка на пут, у лето 1924., млади господин Б. застаје на углу где се секу Friedrichstrasse и Uner den Linden и сав се стреса. Ту је био киоск за новине који је држала постарија трговкиња. А на једном од истакнутих листова, на насловној страници, масним и крупним словима је писало: „ПУТОВАЊА У ИНОСТРАНСТВО ЗАБРАЊЕНА".

У новинама је био објављен текст декрета по коме ће путовање у иностранство бити одобрено само онима који положе извесну суму новца у депозит, као кауцију. Тражени износ је десет пута прелазио укупно благо којим је располагао запрепашћени господин Б. Декрет је ступао на снагу за два-три дана. Господин Б. је са својим пријатељима, срећом, полазио неколико сати пре истека рока. Од тог часа започиње Бењаминов луталачки процес. На самом прагу пунолетства тога процеса, његов јунак ће умрети на граници, лутајући изгнаник у бекству, опет пре рока него што су путовања у иностранство била забрањена, умрети као

пас, залетевши се и ухвативши ручку на последњем вагону последње композиције.

За мене је лично, изгледа, речени рок већ прошао.

У врту изгнанства

Хелдерлин је био опседнут небесима, очаравала га је даљина. То је још једно од изгнаничких осећања, даљина. Отуда је пресудни елемент у опстанку изгнаника учинити даљину блиском, саживети се с тим осећањем, неговати га као различитост у односу на друге, да би једном престало бити мучно.

Осећајући се као изгнаници на овој земљи, нису ли свештеници јапанских зен-храмова управо то покушавали са својим вртовима? Вртови у Кјоту. Поново се враћам њиховом шљунку и маховини, као да пребирам своје кораке, остављајући за собом стопе којима никада више неће крочити. Одмах иза живица врта Енцу-ци почиње брдо Хјеј, са стаблима и стењем. Не може се уочити где престаје врт а почиње брдо. Врт је тако начињен да, што пажљивије гледамо, брдо Хјеј бива све већма део врта. Чини нам се да је и на брду свако стабло, сваки жбун, камен, једном „аранжиран", да ништа није препуштено случају. Спољашњи пејсаж увучен је у игру унутрашњег пејсажа. То је врт „скривеног погледа". Више ништа, када сте у томе врту, није далеко: све виђено из тога врта је укључено у врт. Даљина је намамљена у близину, и подређена јој, а случајност, која ни такнута није, савладана моћном илузијом да су је свештеници рукама направили, ипак је ухваћена у клопку дела.

Пред другим зен-вртом, Ријоан-ци, сачињеном од петнаест строго распоређених камених громада, под којима се прострла маховина, на лепо одржаваном и грабуљаном шљунку, налазимо се на прагу огромне даљине. Даљина је доведена под сам наш нос. Додирујемо је, али она још јесте и биће даљина. Или је у питању неко непомично удаљавање најближег?

Изгнанство се брзо смењује између даљине и близине. Ако доиста успемо да додирнемо несрећену природу изгнанства, помакнемо је мало тамо, мало овамо, остављајући је тачно на истом месту на којем је већ била, ништа више неће бити исто. У томе је уметност, као у случају с наћеним предметима. Одједном дивља природа изгнанства, која нас витла, постаје учинак наше страсти. Све је сада баш као да смо је хтели такву, и онда се у њеној несрећености може живети. Жестока горчина је можда тек несташлук који смо сами себи приредили. Страшна жалост изгнанич-

ких повести може садржати „скривени поглед", неки прозрачни смех. Не смеје се изгнаник, него је смех у ономе што пише, у брзој смени даљине и близине које се бар у једној тачки подударају, као што се понекад подударају апсолутна нехајност и трагедија, случајност и неминовност.

Коб изгнанства јесте да је његов врт — голи врт. Ако развијемо свест о својој узнемирујућој страности, прихватимо је с нехајем потрошеног живота, живота којег нам одузимају да би своје задовољство наградили нашим мукама, даљина више неће бити недостижна, с друге стране живице: даљина ће тада почињати од нас, простирати се местом где јесмо, бити оно што јесмо кад смо из подземља опседнути небесима . . . Ни на крај памети ми није да би то могла бити нека утеха. Форма, ипак, јесте, а за њу дајемо живот, јер је већ сто пута доказала да је неопходна поука опстанку.

„Нормално, природно"

Прилагодљив је ко је кадар да заборави, и да се заборави. Изгнанику све мора бити страно докле год се сећа. Све му је ненормално, неприродно, каже Ежен Јонеско, у своме интимном дневнику *Трагање на махове*. Не живети нормално значи и не разумети сам појам „нормално". Када се живот у потпуности претвори у рутину, онда егзистенција и свет могу тек изгледати као нешто „нормално, природно". Рутинизовани изгнаник прилагођује неприлагодљиво, заборавио је све што му је било присно и почев од чега се опредељивао према страном, па му сада страно изгледа као најобичније. Оно што је у њему неприлагодљиво бива ућуткано: изгнаник се прилагођује на неприлагодљиво. И не само оно што му је до тада страно било нормално постало, посве природно, него је оно чак више него природно.

Није ли то Јонескова формула апсурда? Јонеско је као човек давно престао бити изгнаник, прилагодио се страном, задобио као Румун статус натурализованог Француза, по језику чак ектраприродног Француза (члан Француске академије), али у његовим позоришним комадима, почев од *Ћелаве певачице*, откривамо неприлагодљиво. У животу се на то прилагодио, у делу — није.

Та располућеност је такође вид апсурда (када лева рука не зна шта ради десна), али је он, зачудо, одсутан из видокруга располућеног субјекта. Јонескове интимне рефлексије из споменуте књиге могу се, на крају, доживети као својеврсна молитва, при чему десна рука моли за своје спасење, држећи безмало опело левој руци . . .

Наши крици, наше ћутање, наш страшни хумор, карневалска еуфорија — изрази су изгнаничког језика, а наше брбљање, наша реалистичка учтивост, наш спокој у којем је прерушена плашљивост од слободе, знаци пристанка, понекад, у забораву, знаци издаје сопственог изгнанства.

Припрема за пролетње фантазије с компјутером

Кад обневидим од несанице, кад бих да некако позаборавим страхоте и да одахнем, купујем карту с попустом и упућујем се на свој компјутодром. Полетање је вулгарно, баналнo: најпре обично набрајање, подсећање. Онда ме обузимају фантазије за које више нисам ни сигуран да ли имају везе с књижевношћу у којој би требало да се осећам лагодно . . .

Компјутер кабалистички назван Абулафија у *Фукоовом клатну* Умберта Ека један је и смешан када се упореди са страшним Корандором, моћним природним рачунаром који је заправо главни јунак истоименог романа Кристине Брук-Роуз (*Xorandor*, 1986)! Из сусрета два млада близанца, страсна информатичара, с Корандором произлази прави кошмар. Услед једне грешке у синтакси, компјутер полуди, и биће потребна сва природна и технолошка ингениозна инвентивност близанаца да би моћни рачунар био уразумљен. Роман је очаравајућа пародија компјутерског и нуклеарног трилера који нам приказује један од могућних сценарија светске катастрофе. То је парабола о модерној комуникацији, њеним обманама и промашајима, јер Корандор није ни више ни мање него верна ретранскрипција хиљаду и једне језичке процедуре под којима се одвија комуникација с њиме. Он је бескрајни низ интегрисаних алгоритама и структура података у којима се стокира и извршава сваки, па и најбесмисленији програм.[2] Језик-машина . . . Небески компјутер . . .

Од Корандора мање моћна, али бар засад реалног типа, уверљивија, јесте универзитетска компјутерска машина VAX, која се појављује у роману Џона Апдајка *Роцерова верзија*, где млађи јунак покушава да, служећи се њоме, створи програм помоћу којега би непобитно доказао постојање Бога. Уверљивија од Корандора и, свакако, књижевно озраченија од Екоовог Абулафије. Откуда, па, Бог? Наш свет је, у бескрају васељенских могућности, имао тако мало шансе да настане (готово се по томе може упоредити с невероватноћом), за шта су хиљаде необјашњивих података расејане по разним наукама, и бојажљиво прећуткивани, да

[2] Смисао!? Није ли и он опет само један од облика човековог лудила? Машина је, пак, у томе погледу, сталоженија, „нормалнија".

морамо застати заблесављени и питати како онда да је свет уопште створен. Судећи по космичким процесима стварања, овај свет и не постоји. Али, ако већ постоји, онда је то тек случајност над случајностима. Плод је апсолутног случаја. Неко је, међутим, тада морао тај апсолутни случај спровести у дело. Но, зашто би то морао бити неки традиционално схваћени Бог, до кога бисмо могли евентуално сегнути путем моћног компјутера и писањем за њега одговарајућег програмског алгоритма? Случај би у дело могао спровести и сам компјутер. Рекли бисмо да у некој метавасиони постоји компјутер Бог. Штета да Апдајк ипак није пошао тим путем, далеко научнијим и далеко продуктивнијим за књижевно дело.

Пада ми на памет, међутим, нешто простија ствар. Из свакидашњег живота писца. Наиме, о својој заљубљености у компјутер, каже Габријел Гарсија Маркес, у прошлогодишњем интервјуу објављеном у римском недељнику *La Reppublica:* „Писати компјутером исто је што и писати руком. Можете да откинете део који сте написали и да га одложите настрану. Смешно ми је када се моји пријатељи писци хвалишу својим старим писаћим машинама. Истина је крајње проста: компјутер је нешто најбоље што је икада измишљено у корист писаца. Да сам га имао пре двадесет година — написао бих двоструко више књига!"

Тачно. Нешто најбоље и, у исти мах, најгоре. Да не објашњавам. Наиме, лакоћа! Она уме да ослабљује и изнурује.

На компјутеру је Маркес написао своју књигу о Симону Боливару, *Генерал у свом лавиринту . . .*

Нису то „мала чуда" *(Small Wonders),* како ће бити насловљен тематјединог од скорашњих бројева америчког компјутерског часописа *Byte,* посвећен портабл-рачунарима. Компјутери су мала чудовишта. *Small Monsters.* С њима путујемо у забит у којем ћемо сањати друге светове. Не стварати их, него једино *симулирати.* Компјутери симулирају светове, а то чини и књижевна уметност.

Сексуални живот

Она има месечницу. Зар и тога још може бити!? — Но, па шта! Облијмо се крвљу. У њој смо рођени . . . Но, постоје и други отвори, и друге васионе, затим посвуда силне црне рупе . . .

Из омиљених новинских рубрика

Исецам их, датирам, одлажем за следећи месец. На другом су језику, у другој боји; исонако је тешко издржати цео спектар сопствене свакодневице (а да о ноћима, црним и белим, не понављам).

Избор из скорашње кореспонденције

Писамце махнитом музикологу

Драги К!

Познајући твоју заветну преданост Моцарту — не могу одолети а да ти не јавим за радосну шансу да доспеш у посед изузетне драгоцености, можда најважније ствари која нам је остала од тог генијалног композитора. Управо сам информисан, наиме, тајним каналима који воде преко Венеције, да ће се идуће седмице у лондонском Сотбију одржати строго затворена аукција, само за позване, а на којој ће се продавати недавно пронађена Моцартова лобања. Знаш ли да је била украдена?! Али, све нестало неизбежно и увек изнова испливава. Лобања је идентификована као несумњиво Моцартова. Скенирана је, и свака пукотина, сваки њен шав пажљиво изложен занесеном испитивању. Чељуст је нарочито примамљива. Питам се шта је Моцарт морао јести кад је имао такву. Кугле? Знаш ли?

Пожури. Добио сам и снимке. Лобања ће током два дана уочи аукције бити изложена на увид заинтересованима. Ако желиш, могу ти послати споменуте фотографије, као и личну магнетску позивницу, али бићеш присиљен да се, маскиран, представљаш као ја, јер је на њој моје име потписано и моја лична аукцијска шифра. Чинио си то већ, и неће ти бити тешко, особито кад је такав улог у питању. На жалост, није тешко предвидети да ће новчани износ за лобању бити баснослован. Но, вреди. Дај све што имамо. Отараси се и последњег листа писаће хартије.

Једна од фотографија начињена је помоћу фотосонде која је, вероватно кроз очну дупљу, спуштена унутра. На тој фотографији се сасвим лепо и јасно види, тачно на површини испод чела, Моцартов змијолики потпис. Као да је композитор био заточен у неки мах у самици сопствене главе, где ће, подижући се на прсте, оставити трага о нотама свога имена. Оверена аутентичност потписа јамчи и аутентичност истински непроцењиве лобање аутора незаборавног *Реквијема*, чији се први акорди могу чути сваки пут када је куцнеш по челу. Уметник мора да је издахнуо

баш у часу када је помислио на њих. Испитај ствар у животопису његове последње године. Како, иначе, објаснити то мало музичко чудо? Али, ти ћеш све то знати боље од мене.

Замисли, међутим, ту звучну и скелетну дивоту: имати праву Моцартову лобању на свом писаћем столу, или је држати на клавиринту! Можда чак њоме затварати рупе на оргуљама? Можеш је стављати и под узглавље, трљати нежно о њу образ, тепати јој интимне будалаштине, гристи, или од ње, једноставно, начинити чоколадну бомбу, још боље — ноћну светиљку: разбуктао би се под њеним сјајем.

Што се мене тиче, да је имам, ја бих дао да ми је главоломно трансплантују. Нагађаш разлог. Можда би допринела моме изобличеном слуху који, попут пса, јечи из пећине за својим изгубљеним господарем . . . Суморно сањарим о томе у овдашњем заводу, где су ми, као модерне и моћне звери, одредили апсолутну чулну изолацију, од које ћу једном свакако померити памећу. Узалуд се непрекидно куцкам о чело, жудно призивајући ма и реквијемски мук. И сад ти пишем, да би тада, кад више ништа у мојој глави не буде као што је било, имао ко мени заузврат отписивати и обавештавати ме о ретким предметима којих бих да се дочепам, знајући да су они једини спасоносни усред ове необјашњиве опасности која нас опседа . . .

Јовица АЋИН

КРАЈ ЛЕТА: ПОЛИТИКА, ПОЕЗИЈА И ТРЧАЊЕ

Уторак, 15. август 1989.

Као и прошлог лета, најлепше дане трајим на ишчитавање најгорих новина.

Кад бих бар смогао снаге и побуда да мирно прозрем и опишем њихово људорење, логику и реторику! То је, изгледа, немогућно у првом реду стога што ме оне погађају *целог*, узбуњујући у мени и оно чиме бих морао превладати саму узбуну.

Политичар је гусар на копну, вели један Американац. Од апсолутне и огољене безобзирности гора је, међутим, она прерушена и замаскирана, у костиму највиших начела и посвећених крилатица. Она која је извештила лукавштину преобраћања лажи у истину, мржње у љубав, ниских интереса у више разлоге.

Као и прошлог лета, долазим на помисао да — за личну оријентацију — сачиним каталог софистичко-стилистичких доскочица и опсена којима ме уверавају да мислим оно што не мислим и желим оно што не желим. Такав вид елементарне политичке и менталне самопомоћи — да није поменуте унутарње ускиптелости — можда би ме спасао од овог бесмисленог и бескрајног трошења времена и нерава на нагонско рвање с лудилом у које нас неко систематски гура.

У том ненаписаном глосару лажи, злобе и емотивне окорелости нашле би се дефиниције и примери идеолошко-политичких изокретања и преименовања, натегнутих аналогија, насилних изједначавања, еуфемизама и дисфемизама, заташкавања властитих и преувеличавања туђих непочинстава. Ономе што сам „на ову тему" рекао пре десет

месеци на књижевничкој скупштини у Бевђелији ваљало би понешто додати. Не стога што се у међувремену нешто суштински ново догодило, него зато што оно већ догођено нисам посве разабрао и дорекао.

Но, вратимо се поводу: *Данас*, бр. 391.

И поред извесне дефанзивности, северозападни идеолози и њихови трубачи гледају и даље у старе коте и исте ноте. На нишану је вазда један народ, једна република и једно руководство, зна се које и зашто. Упркос привидној шароликости повода, лако се уочава монотематска опсесија овог недељника: било да је реч о спољној или аграрној политици, о одбрани Тита или лексикографског завода, о национализму или туризму, о Српској православној цркви или Степинцу, порука и адресат су мање-више непромењиви.

Посебно су, дакако, занимљиви *Данасови* литерати.

Ћирил Злобец, вечито млад, однегован, затегнут као тамбура, без иједне седе власи, понавља своја брижна упозорења о импликацијама и последицама српског државног пуча против легалне власти. На страну толика привржености једног песника и бившег партизана фасадној *легалности* која, очигледно, није подразумевала и *легитимност*, јер никад и нигде није легитимна власт која унижава и доводи до очајања оне које треба да представља и штити, на страну и оне Злобецу „савршено јасне и недвојбене" хегемонистичке и дестабилизаторске побуде садашње српске политике — она ће умети, делом и речју, да оповргне његове притужбе. Уосталом, сваку политику ваља искушавати и проверавати на јакој ватри дневне друштвене критике.

Злобец ме нечим другим распамећује: *страх и нада* с којима он доживљава српски народ подсећају на беспомоћност и неизвесност пред могућном елементарном непогодом или, још горе, на грозомору сусрета с каквом шумском немани! Боли га — ако се не претвара — што пристанак на исходе „протудржавног дјеловања" показује да заправо „шутке признајемо биолошку превласт већинског народа и да се сви заједно, као и ми Словенци, само надамо да тај народ неће ићи преко оне крајње границе, преко Рубикона, кад би завладала доминација тог народа у Југославији".

Лепо, богами. Деценијама смо учени да ни све Турке, Бугаре, Немце и Јапанце не поистовећујемо са завојевачима из круга њихове етничке или националне припадности. Сад, ево, на ту разлику нема право само један народ.

Можда у овом тамбурању и трабуњању има неке логике: измишљени хегемонизам једног народа ослобађа измишљача од обавезе да докаже у чему је хегемонизам политичког вођства „тог народа".

Други *Данисов* писац, мој Сточанин Алија Исаковић, удара у тишу и милозвучнију тамбуру. Хоће се отменим, великодушним, господственим — а то у политици, по правилу, иде на туђ трошак. Плашећи нас прошлошћу — као да је она цела ружна и у свих иста! — Исаковић своју „хисторијску разложност" исказује на један, најблаже речено, отужно скрушен начин: „Сви наши епски јунаци, којима се толико дичимо и на данашње заставе и етикете ударамо, постали су јунаци у међусобној борби истокрвне браће, а не у борби против ванског непријатеља".

Да ли баш сви наши јунаци? И да ли гдекоји „истокрвни" злотвор није био гори од „ваньског"? И није ли сва наша епика и етика — од народних певача, Његоша и Мажуранића до Назора, Лалића и Ћосића — имала своју основу управо у *разликовању* слободе од подаништва, родољубља од издајства, човештва од нечовештва?

Изгледа да и прокажени рецепти хомогенизације и помирења бивају прихватљиви кад треба сузбити догађање (буђење) народа и његовог самопоштовања.

Среда, 16. август 1989.

Земаљски дани теку, одмор ми је на измаку, опет сам на тераси и опет загњурен у дневнике, тједнике и недељнике, неумно искључен из велике светковине неба, светлости, ластавица и оног свеопштег неизрецивог августовског буњила и самозаборава. Гледам повремено у колону од тачно двадесет јабланова који трепећу и жаморе непоновљиво и неизмењиво у исти мах. Дучићевски, матошевски, ујевићевски.

„Станимо мало, песмо / Јесмо ли живели, јесмо // Ти си ми најлепше сате / јаблани кад се злате // у лакој магли, пени / тихо однела мени". Тако Раичковић. У мојој би верзији уместо песме била апострофирана штампа.

Поподне исправљам грешку: трчим с мајором Чолаковићем сремским узбрдицама. Дакако, више је ту мазохизма него хедонизма: уживаоци су они доле, поред Дунава, има их неколико хиљада, већина увек зна шта је боље, или бар лакше! Избор тежег је наш избор, хвалишемо се понекад, мада знамо да је свеколико ово напрезање својеврсна трговина с ђаволом. Сад се злопатимо да бисмо после, неизоставно, без гриже савести уживали у пиву.

Наш пут у небо води преко Каменице, поред Института и милицијске школе, до Главице и даље од Главице. Умор и жеђ прати раздражљивост коју углавном хранимо клас-

ном мржњом (и завишћу) према толиким поседницима добро чуваних летњиковаца и воћњака у којима блескају јабуке, шљиве, крушке, бресквe, бадеми и рано грожђе. Ту и тамо, над гдекојом плавичастом и магловитом дубодолином, седе у својим плетеним столицама ко зна каква све наша господа и кућевићи, махом кивни — с разлогом или без разлога — на наше нарави, политику, економију, на све и сваког осим на себе саме. Или их то ми, изнурени жегом и високим пулсом, само тако замишљамо?

У повратку је већ све лакше и лепше, пут иде под ногу, носи нас инерција, отварају нам се очи и срца за лепоту предела који је — од романтичара до Црњанског — привилегован у српској књижевности. Биће да је, ипак, Доситеј пре свих — на десетак километара југозападно одавде — осетио чари којима овај видик може „да доведе човека у совершено заборављење себе и у иступљеније ума".

Нас такво блаженство чека у кафићу „Амадеус", на Булевару АВНОЈ-а, пошто се истуширамо и шмугнемо из куће с неком црквицом од цепарца, свог, дечијег, женског.

На мосту, насред Дунава, пазећи да се не спотакнемо о „приштеве" на асфалту, крајичком ока опет гледамо у огромно јато купача и, за кратко, у један осмерац с кормиларом који као љупки паук или, тачније, као некакво магично покретно слово сабира и осмишљује недоглед појединости живог и неживог света, неба и земље, једне и друге обале.

Пили смо, после, дубоко у ноћ, смишљајући поводе за чашћење — Зоран Зивлак, незапослени географ, вратио се из Лондона, где је „преживљавао" чистећи стадионе, политолог Ашковић је пре неколико дана освојио друго место на балканском првенству у маратону у Серезу, архитект Мироје Мараш је (додуше, поодавно) добио треће дете, што је нама себичним и плашљивим равно подвигу, пословођа Нешић је са својом Жужаном и малим Невеном срећно приспео у град после целомесечног крстарења са својом ауто-приколицом залеђем и обалом Јадрана. А и други су нам се прикључивали, истежући, преплићући и мрсећи нити бескрајног чаврљања о ценама пива и патика, о негдашњим и предстојећим тркама, о штрајковима у Петроварадину и Паланци, о одсутним пајташима, о женама туђим и својим, о којечему.

Ведар разговор није разговор о нечем, већ говор нечег — здравља, раздраганости, обести.

Четвртак, 17. август 1989.

Деца одоше ұ Гајдобрұ, жена се спрема да кречи кұхињұ, ја продұжұјем с нерадом ұ нереду — с недочитаним новинама и књигама, с неотвореном поштом, с неразборитим затварањем очијұ пред пословима које доноси јесен. Један од њених весника је и она (једина) топола ұ поменұтом редұ јабланова, ұспламтела ұ жұтилұ које, поред свих гробљанских, дошаптава и неке мелемне помисли. Међұ њима и онұ о коначном починкұ ұ коме ћемо бити недоступни овоземаљским жұрбама, зебњама и мұчнинама.

Поподне с Чолаковићем, лагано трчање Лиманским парком, па брза петохиљадарка на Бачком игралиштұ.

Пред „Амадеұсом", опет, ћаскање ұз пиво. Тұ је и наш повремени садрұг ұ трчањұ Бошко Лекић, двадесетпетогодишњак, болничар, адвентист, који нам приповеда о привидној и присилној срећи Швеђана и Финаца, који се, кад год могұ, из ње искрадајұ. Жестоко се напијајұћи, наравно.

Тұ је и некакав припит, препланұо, однегован шездесетогодишњак, који, позајмљұјұћи шибицұ, наметљиво отвара своју темұ без смера и севера: Србин је и Крајишник, али и Јұгословен, што је доказао и женидбом ұ Вараждинұ, с том Хрватицом се, додұше, развео, али зато цени Кұленовића и Селимовића, не воли *ове слике* и оне што их носе . . .

Врло добро, служимо народұ. Поштење доказұјемо сиромаштвом, јұгословенство избором жене и лектире, размак према националистима латиницом ұ личној карти и на ұлазним вратима. Поклањањем и одрицањем доказұјемо да нисмо лопови и завојевачи. Доказаћемо своју недұжност својим ишчезнұћем. Шарани лете ұ небо, доказано.

Петак, 18. август 1989.

Дан без трчања, да бисмо били орнији за тркұ ұ Митровици.

Дан мрзовољне преписке, летимичног читања, размештања књига по столұ и полицама.

Лепо срочени позиви Ота Толнаија и Јұдите Шалго: ұскоро ће књижевне светковине ұ Кањижи и Сұботици.

На љұбазан наговор Богдана Џұвера, шаљем зрењанинској *Ұлазници* један нарогұшен запис дневно-политичке инспирације, немајұћи што друго. Ұ пропратном писмұ велим да сам због других послова — на срећұ или на жалост — књижевно мртав већ месецима.

Међұ оно мало прочитаних књига сұ и ове две које сад, по десетодневном летовању ұ Игранима, враћам на

њихова места: *Страсна мера* Ивана Лалића и новеле Рајмонда Карвера. Избор је био мушевит, необавезан и добар.

Огромна већина смртника, па и ми књигољупци, држи да је такозвана стварност вреднија, истинитија и постојанија од фикције. То поготово важи за дане делатног живљења и телесног уживања. Тад нам се и сама помисао на књижевно и духовно самовање чини излишном и тућом.

Тако сам се и осећао на мору. Трчању кроз борике и маслињаке, омамљујућем пливању и сунчању, смоквама, риби и вину доиста није нужна никаква допуна или надградња. Књиге бих се ретко сетио, а ако бих је на час и узео у руке, пажњу би ми брзо премамио који од толиких друкчијих, јарких и надмоћних дозива. Ничему имагинарном нема опстанка у свету овако шаролике, интензивне и распомамљене стварности.

Да ли, доиста?

Узимајући и одлажући поменуте књиге, мислио сам и поступао углавном на описани начин док једног позног поподнева не прочитах Карверову причу о Чеховљевом боловању и смрти. Лежао сам на кревету и, прекраћујући време до вечере, препуштао „свог брата магарца" — како св. Фрањо Асишки назива наше тело — лагодном полудремежу који ми је дотле у неколико наврата обезбеђивало, па и сладило, управо читуцкање Карвера, не помућујући ни за трен свест о значењским и вредносним растојањима између слова̂ и стварности, оног о чему накратко сањарим и оне жагорне, тако живе и истините улице и обале доле, под прозорима ове собе и призорима из ове лектире.

Али тад се, одједном, све преокренуло: свет приче је претегао над оним реалним, учинивши га нестварним, па тричавим, па непостојећим. Ни после, док сам са женом и сином одсутно корачао према ресторану кроз уобичајени предвечерњи метеж шетача, није ме напуштало осећање да сам из више, пуније и истинитије стварности сишао у нижу — патуљасту, пепељаву и сеновиту као случајан и плитак сан који се брзо заборавља.

Субота, 19. август 1989.

Одлазак на трку у Сремску Митровицу није претерано упоредити с добровољним силаском у пакао. Утркивати се са стотинама млађих и јачих усред лета, тачно у подне, на температури од 33 степена у хладу и врелом асфалту без и једне стопе хлада, у низини без дашка поветарца и икаквог мамца за око осим усјакталог кукуруза, репе и корова — подвиг је који се да̂ протумачити само нашом лакомисле-

ношћу, дружељубљем и реченим сувишком здравља и обести.

Трагом одбеглих комуниста робијаша, од казнионе равницом до Радинаца, па преко Шуљма до првих обронака Фрушке горе, са шаренилом визуелних и звучних утисака којим, као по правилу, тркача ошамућује соцреалистичка кореографија уводних свечаности, али и дречав колорит белосветских руксака, дресова, капица, врпци и патика, са знаном, али и свагда неизбежном тремом (мешавином жара и зебње) и калкулацијама које се редовно покажу бескорисним или промашеним, трчимо, тако, жарким степским пределом у грчу и ћутњи којих ћемо се после — ако ова патња икад мине — сатима поступно ослобађати расхлађивањем и умивањем, безмерним пијењем бљутаве воде из цистерни, механичким жвакањем сендвича и јабука, детињастим ликовањем и узајамним похвалама, те, најпосле, дирљиво простодушном светковином проглашења победника и доделе пехара, медаља, мајица и вербалних признања свима, свима, свима . . .

Све је то, дакле, у исти мах јуначно, лепо, смешно, детињасто. Најбољи из наше групе, донедавно један од водећих југословенских маратонаца, мајор Чолаковић је „проходао" на дванаестом километру, те преосталих пет прешао на некаквом возилу. Судија Јован Чалија, педесетогодишњак, бацио је мајицу у траву поред пута, а потом и зауставио кола хитне помоћи да му понесу патике — да би, помало и егзибиционист, претрчао пола стазе босоног, а la Бикила. Ја сам, узимајући гутљај-два воде на тзв. окрепним станицама чешће него што обично чиним, претрчао седамнаест километара за седамдесет минута и био четврти у својој категорији.

Имена победника ће донети сутрашњи *Дневник*, као и податке о учесницима, којих је ове године било из свих крајева (Лесковац, Никшић, Ријека). Биће забележен и сиже пригодног говора народног хероја Јована Штоковца. Недавно сам, у два наврата, с њим разговарао, полуслужбено. Благ и истинољубив, од оних који хоће и умеју да чују саговорника.

А за мој дневник и мој незаборав: они јабучари, а потом густе багремове и липове шуме кроз које је гњурао наш аутобус у повратку, њишући се, као у краулу, с једне на другу страну сеновитог пута.

Бешеново, Црвени Чот, Беочин, Нови Сад. Пиво у „Ташти", пиво у „Пиваријуму". Да не буде сунце једини кривац за главобољу која нам следује.

Недеља, 20. август 1989.

Гајдобра.

Улица твог детињства и младости. Кумановска, Сталињинова, Кардељева, Кидричева, сад ће, кажу, бити Невесињска.

Седам зноjева те пробије за ових седам-осам минута хода својом улицом. Ниjедно место под сунцем није ти тако блиско и толико туђе.

Родитељи. Браћа, снахе, синовци. Понеко из суседства. У воћњаку, на столичицама, пребираjу лук, напипавајући у блиставим и наоко чврстим главицама зачетке трулења. Слика је старинска, мобарска, опет само на први поглед. Под црвенкастом опном идиличног призора кључаjу незадовољства, нараштаjна, сталешка и лична, обjедињена недаћом поновног сортирања и паковања љутих земаљских плодова коjе — jедном продане па враћене због накнадно утврђене кварљивости — тешко да ће више ико икад и по било коjу цену хтели да преузме.

Стара крушка насред баште, jедино дрво из швапског земана. Често кресана и калемљена, годинама рајски родна па исто тако дуго безнадно jалова и дивљачна, сада кљаста и изобличена, готово без грана, сва увучена у своjу црну, хрскавичаву кору, налик крокодилскоj кожи са оном њеном геометриjском орнаментиком. Место где се секу замишљене дијагонале правоугаоника чиjе дуже стране образуjу наша и Фрушкогорска а краће Зеленгора и Сутjеска улица, безбедно удаљено од свачиjег ока и дозива а опет меко застрто далеким гласовима, повременим писком и тутњем воза, блеjањем оваца, риком говеда, грактањем и кокодакањем живине. Никад, ако икако могу, не пропустим да дођем и поседим овде, ослоњен о присну грубост овог стабла. Ако постоjи место на коме си наjсличниjи себи самом, онда је то ово убого дрво понад разора, у коровУ, у осами.

Понедељак, 21. август 1989.

Jучерашњи се сунчан дан прометнуо у румен сутон, па у кишну ноћ. Враћаjући се из села аутобусом преко Силбаша, Маглића, Петровца и Руменке, осећао сам сву сету скончања лета и истека одмора.

Данашњи дан, угашених боjа, смрачен и хладњикав, усталио ме у таквом расположењу.

Па ни први послови не предсказуjу разведравање. На састанку Пе-ка непрестано ме салетала недоумица да ли смо ми нови бољи од старих или само друкчиjи. Jедан ме

од наших челника подсећа на тенкисту — тако се пење на говорницу и силази с говорнице. Други енергијом и интонацијом свог говора као да илуструје једну песничку књигу Радослава Златановића (*Викање на стоку*). Трећи . . .

Али, чему злоба? Хтео сам само да забележим прве наговештаје јесени на небу и земљи, у људима и надлештвима.

Славко ГОРДИЋ

О КОСОВУ У ПЕСМИ, ЈОШ ЈЕДНОМ

Нада Милошевић-Борђевић: *Косовска епика;* Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1990.

Како је свима знано, борбе за очување самосталности српске средњовековне државе воде се током XIV и XV века. А међу њима је косовска битка, несумњиво, најважнији догађај. Она је у нашој традицији опевана у низу песама (бележене су од краја XVII века, па надаље), које граде познату косовску митологему, и о њима је у нашој науци много писано.

Нова књига Н. Милошевић-Борђевић, под насловом *Косовска епика,* представља најновији покушај њене ауторке да се за одређену публику (ђаке и студенте) косовска епика на нови начин сагледа и оцени.

Књига се састоји из три целине. Прву чине текстови Н. Милошевић-Борђевић. У другој целини представљају нам се аутори различитих текстова о косовском боју и косовској епици, док трећи део књиге садржи селективну библиографију о датом питању.

Н. Милошевић-Борђевић, пре свега, говори о писаним изворима и епским одјецима везаним за косовску битку. Посебно се осврћући на међусобно преплитање фактографије и фикције у њима, ауторка постепено улази у домене поетске традиције; пошто се и традиција гради аналогно некадашњој историји — од фрагмената збиље и маште.

На овај начин Н. Милошевић-Борђевић песме и посматра „у оквиру историје, у оквиру епохе коју опевају", дакле, пре свега као одјек стварности, али специфичан, сублимирани њен одјек. При томе, наравно, сами догађаји задобијају митска значења. Али се песма такође гради и према законитостима сопствене поетике. И у том смислу увек јој треба прилазити истовремено као тексту који сам по себи носи одређене карактеристике, при чему се, ипак, не сме превидети и неопход-

ност коришћења „вантекстовних елемената" у њеном што потпуњијем разумевању. Тиме се, заправо, инсистира на важности контекста и текстуре, као саставних елемената дела фолклорне књижевности.

У својим анализама косовске епике Н. Милошевић-Борђевић прати прве њене записе, али се посебно осврће на Вукову збирку. Тематски одређујући песме те збирке, ауторка им селективно приступа.

Она најпре анализира стихове везане за преткосовске догађаје — оне у којима се обликује Лазарева епска биографија, посебно тему женидбе и зидање задужбине. Затим се бави песмом о Бановић Страхињи, која косовском циклусу, по њеном мишљењу, додаје нову димензију, елеменат чојства.

Средишњи круг песама ауторка књиге посматра као целину, чије се јединство одликује у тематској монолитности, доследности у сликању ликова, узрочно-последичном развоју догађаја, стилској уједначености и, „што је најбитније", потпуном идејном јединству. Овде се пре свега мисли на, иначе историјски, Милошев подвиг, мотивисан феудалним идеалом верности вазала „према господару, оплемењен идејом жртвовања за слободу свог народа". Ово уједно, по њеном мишљењу, представља и језгро за стварање косовске епопеје. Ту је и Лазарево опредељење за царство небеско, „мисао јеванђелска, али и основна идеја сваке јуначке епопеје, у којој је смрт на бојном пољу једини пут да се ратнику осигура вечни боравак са оне стране живота".

Свему се, затим, додаје и интерпретација осталих песама, које се идејно уклапају у косовску митологему борбе за очување опште, али, уједно, и личне слободе кроз жртвовање. Мисли се, пре свега, на песме у којима се описује одлазак јунака у бој — оних који прате кнеза и оних који су задоцнели, те на *Смрт мајке Југовића* и *Косовку дјевојку*.

Свака од ових песама изнова је осветљена, и свакој од њих додаје се понешто ново у тумачењу.

Посебно су инспиративне анализе *Смрти мајке Југовића* и *Косовке дјевојке*, које се заснивају на праћењу њихових епских херојских димензија и личне трагичне судбине јунака, истовремено. Ауторка књиге, заправо, сматра да „својеврсна стилизација косовске епике непрестано тече на два плана, на емотивно-личном и херојско-епском", па управо ова нит те две песме најснажније и веже.

Други део књиге представља текстове „из извора и литературе". Он, по мишљењу Наде Милошевић-Борђевић, обухвата најрелевантније историјске, књижевно-историјске и књижевно-теоријске текстове о датој теми, управо оне радове који проблем косовске епике најбоље осветљавају.

Ту су целовити текстови или одломци текстова В. Јагића, Р. Самарџића, М. Орбина, В. Латковића, В. Недића, А. Гавриловића, Б. Лазаревића, В. Бурића, Ц. М. Фолија и Р. Пешић.

Књига, на крају, садржи и селективну библиографију, те тако, са своја три дела, чини целину.

Због свега овога, несумњиво је, биће она корисно штиво ђацима и студентима. Али ће, због своје прегледности и приступачности текстова који се у њој налазе, чини се, наћи пута и до ширег круга читалаца.

Зоја КАРАНОВИЋ

ПОХВАЛА НЕИЗРЕЦИВОМ

Лав Шестов: *Атина и Јерусалим;* „Медитеран", Будва, 1990.

У европској филозофској баштини нису (ако изузмемо најновије, тзв. постмодерно мишљење, које, настојећи да се ослободи свих досадашњих кључних филозофских идеја, уводи у игру лебдеће означитеље, без референтног односа према свету, претпостављајући паралогијско парадигматичном) чести покушаји да се доведе у питање темељна филозофска конструкција, доминантна од Сократа наовамо. Та конструкција ослања се, пре свега, на знање као крајњи циљ, на логички уређен свет, на циљно-рационално деловање, на општеважеће и нужне, неусиљене и присиљавајуће истине разума на којима почива теоријски дискурс. Покушаји о којима је реч обично нису у оквирима најпознатијих и најприсутнијих филозофских токова. Један од њих је из пера Лава Шестова, руског филозофа с краја прошлог и првих деценија овог века.

Основна идеја коју је Шестов имао у виду приликом писања ове књиге могла би се изразити на следећи начин: без обзира да ли је реч о Атини или Јерусалиму, Хегелу или Јову, уму или апсурду, знању или вери, рационалном или ирационалном, дрвету сазнања или дрвету живота, чуђењу или очајању, научнику или пророку, пред нама се увек сукобљавају две традиције — једна, грчка (филозофска, метафизичка) и друга, јудејско-хришћанска (религиозна). Експликација обају ових путева, указивање на њихове историјске и практичне консеквенце, опширни опис овог вечно присутног раскршћа на којем се темељи историја читаве европске духовности, главна је (ако не и једина) тема ове књиге, писане прилично несистематично, али течно и разговетно.

Одмах да кажемо: Шестов одлучно стаје на страну ове друге традиције, не желећи да прихвати првобитни и највећи

човеков грех — кушање са дрвета сазнања. Наиме, по њему, трагање за вечним истинама, које су, како он каже, постојале пре настанка људског рода и које ће постојати и када човека више не буде, није само преамбициозно, већ и грешно. Истине разума пружају само „општеважеће и нужно", а ту нема места слободи, иницијативи, стваралаштву и неочекиваном. Идеал човека који умује је „оковани Парменид". Он је изгубио првобитну слободу и може је вратити тек уколико поново стане „с оне стране ума и сазнања".

Шестов се пита због чега би уопште прихватали истине разума, због чега би свеопшти и нужни судови били једини човеков ослонац. Он не жели ред који ни од кога не зависи. Пошто је искључио могућност аргументованог спорења са знањем (аргументи су управо најјаче оружје знања), Шестов се опредељује за веру. Уместо апсолутизовања рационалних истина, које неминовно води релативизовању бића, он стаје на позицију апсолутизовања бића и релативизовања истина.

Борећи се за ту „другу димензију мишљења", где знање неће паралисати слободу воље, ниједног тренутка не прихватајући традицију која од Сократа и Аристотела, преко Спинозе, води до Канта и Хегела, Шестов закључује да је чак и средњовековна филозофија избегавала да сагледа „првобитни грех" који се састојао у окретању знању. Наиме, већ покушај да се рационалним аргументима оправда егзистенција Бога значи упадање у замку змије која хипнотише слободу. Ни средњовековље није могло да издржи страх у којем нема ослонца у разуму. Знање треба погодити у његов темељни принцип — закон супротности. Уколико одбацимо овај закон, од знања неће остати ништа. Треба, дакле, показати (али не разумом, то је немогуће) да је Бог изнад овог, као и сваког другог закона.

Питања понекад морају остати без одговора. Истина је с оне стране појмљивог, она је у неизрецивом. Попут Аврама, Шестов не жели да се осврне, не жели да зна куда иде. Да би то могао да оствари, потребно му је одбацивање позитивних знања која нас „притискују и везују", или, како би рекао Ниче, потребна нам је извесна доза заборављања.

Мада у филозофији преовлађује Сократовска традиција, Шестов издваја неколико имена која су јој се, у мањој или већој мери, супротставила: Плотин је у знању видео окове којих се треба ослободити. Ипак, овај филозоф на заласку Антике није успео да са том идејом остави дубљег трага јер је наишао на готово потпуно неразумевање у читавом низу надолазећих векова. У извесној мери, В. Окамски и Д. Скот кренули су његовим трагом, али као да су се уплашили Плотиновог открића, наставили су, попут осталих, да бране закон противречности од божје доминације. Лутер је осетио значај раскидања веза са разумом и знањем за повратак изгубљеној

слободи. Извор истине он налази у вери. Ниче је први у Сократу видео пад. Овај, за филозофију скандалозни мислилац, гледајући с оне стране добра и зла, с оне стране истине и лажи, видео је застрашујуће Ништа. Кјеркегор је захтевао да се живи у оним категоријама у којима се мисли, сматрао је да вера почиње тамо где се мишљење завршава. Достојевски се одлучно противио рационалним истинама, општим и нужним судовима.

Ипак, сматра Шестов, ни они нису увек и у потпуности успевали да превазиђу сократовске идеје. Питање је да ли се уопште и може изаћи из тог зачараног круга. На крају, и Шестову је, бар у извесној мери, потребна аргументација да би нам саопштио своје мисли. Разум и вера се не могу разликовати, нити се књиге могу писати само чврстом и постојаном вером, пуном страсти, жудње и патње. Шестов не жели да призна да је и њему, као и сваком другом човеку, немогуће да буде до краја у тој другој димензији мишљења. Упомоћ се мора позвати филозофско освртање. (Мигел де Унамуно — по начину мишљења близак Шестову — без обзира што разум сматра непријатељем живота и што своје стваралаштво оцењује више као плод уобразиље него умовања — ипак признаје да се идеје морају на известан начин рационализовати, како би се могле пренети. По њему, „разум и вера су два неприајтеља која не могу да опстану један без другог".)

Овде је све време реч о „нестворено ј и вечној истини" филозофске, и „Богу као јединому источнику свега што постоји" религијске традиције. Проблем је постављен тако као да истине несумњиво има, само је питање њене хијерархијске, онтолошке вредности. Другим речима, питање је да ли је она претпостављена чак и самом Богу, или је из њега изведена (дакле, постоје ли или не неки „примарни принципи", првобитна начела којима се чак и Бог мора покоравати). Шестов експлицира дилему да ли истину достизати појмовно-рационалним знањем или вером. Могућност да, заправо, никакве објективне, од сваког појединца независне, истине и нема, уопште се и не помиње. У том смислу, Шестовљева и постмодерна критика филозофије немају додирних тачака, јер ова друга разара сваки обједињавајући темељ, свако питање о истинитости или неистинитости филозофског дискурса.

Шестова је, дакле, подједнако немогуће сврстати у модерну или постмодерну. Уосталом, он и сам каже да се може говорити о јудејско-хришћанској филозофији, али да „њу не треба тражити на великом путу развоја европске филозофије". Ако је реч о досад пређеном путу, сасвим је у праву. Шта ће се догодити у будућности, остаје да се види. Можда је ипак најбоље све оставити отвореним.

Никола КАЈТЕЗ

ВАРЉИВОСТ ПЕЈЗАЖА

Влада Урошевић: *Хипнополис;* „Нолит", Београд, 1990.

Ништа у овом случају није случајно: неминовност је зацртала путању по којој песник силази следећи оне погрешно прочитане захтеве времена. Изнуђује обестварење појавног света парадоксалним опредмећивањем песништва, вршећи, дакле, насиље на лирски начин: као жена кад се прерушава. Нову збирку стихова Владе Урошевића, за коју је добио награду Струшких вечери поезије, песник је сам превео с македонског и тако створио „други оригинал исте књиге" (И. В. Лалић). Своју основну поетску смерницу — да је фикција права реалност — у овој збирци разложио је у пет циклуса (*Срећивање библиотеке, Хипнополис, Кула са чудовиштима, Панична планета, Земља из које тешко стижу вести*), али се они, као у ланцу спојених прстенова, надовезују један на други, карике су без којих ниједан не би градио целину довољну самој себи.

Наук који читалац учи из Урошевићевих стихова састоји се у томе да поезија привлачи оног који јој се посвећује као месту где је она (поезија) изложена доказу немогућности. То је искуство изразито ноћно, искуство саме ноћи, као што је то у својој прози (пре свега, у *Укусу бресака* и *Ноћном фијакеру*) показао овај песник. У дану је све нестало. У њему се сучељавају и удружују одсуство, ћутање, одмор. Ту смрт брише слику светог Себастијана, младог племића из Галије, избоденог стрелицама, ту онај који спава не зна то, онај који одлази иде усусрет истинском умирању. У ноћи се све нестало појављује, она постаје привиђење свега на изглед несталог. У ноћи снови смењују сан. Чудноватост хипнополиса не долази само од нечег дану невидљивог, нечег невидљивог што ће се показати у заклону и на захтев тмине. Зато и постоје две врсте путописаца. Они који ноћу улазе у град виде у њему „уличице пуне малих, полутамних продавница ретких књига, необичног камења, старих географских карата и лептира из далеких земаља". Дневни путописци виде у граду само обичне, сиве улице са продавницама без икаквих особених обележја. „Они који су упоређивали текстове једних и других путописаца имају помало необичну теорију: ради се, кажу они, о једном правом граду, и о другом који је у ствари само слика из сна његових становника" *(Хипнополис VII)*. Прича се да тај град неко опседа, да опасност вреба изван градских зидина, по којима гласници претрчавају од куле до куле носећи важне тајне поруке. „Само деца која у сумрак кроз заборављена тајна врата обрасла у бурјан излазе на пољане око града, знају да тамо нема никог" *(Хипнополис IV)*.

Ову варљивост пејзажа песник наставља и у циклусу *Панична планета*, у којој су настањени (према насловима песа-

ма) предели тишине, предели неспокоја, пејзажи окрутности, немилосрдни предели, предели несигурности и пејзажи који испод покрова привидних безначајности сакривају у себи благу мисао о историјском паду, о прошлости прекинутој грубошћу, али и опомену о будућности која прети негирањем свега хуманог. У тој *Пластичној планети* на површину избија песнички чин страха пред роботизмом који организовано спутава позив за игру. Отуд у том чину и апел да се види и нешто друго:

„Птице које имају лишће уместо крила.
Планине које имају крзно уместо снега.
Вулкани који имају крв уместо лаве.
Олује које имају грчеве уместо муња.
Плодови који имају очи уместо коштица.
Острва која имају облаке уместо шума.
Ноћи које имају лимфу уместо месечине.
Језера која имају огледала уместо дубина.
Грађевине које имају руке уместо стубова.
Људи који имају сан уместо дома."

(Варљиви пејзажи)

Такав позив на ризик двоструког, чак искошеног виђења, за Владу Урошевића једини је прави пут у тражењу смисла песништва. Човеков свет, коначно, толики је колико се налази у песништву. Једино се кроз поезију могу обухватити све могућности постојане у једном времену, па се зато сваки покушај да се објасни поезија може тумачити као објашњавање језика, дакле, човека. Дуга историја митских и религијских објашњења човековог света (нарочито у песмама *Полумесец, рог, гусеница, јаје и риба* и *Незграпна подударност*) ствара могућност да се судбина претопи у наду. Таква песничка авантура, заштићена од бесмисла ироничним исказима и упечатљивим сликама, оправдава сваки напор. Јер оно „све" чему песма Владе Урошевића сличи није свет истине појмљен аксиолошки, као онај свет који би требало желети и који намеће тежњу да се у вечном дозивању узбиљи, већ је то свет већ присутан, већ постојећи, и с ове и с оне стране огледала. То је чин попут Орфејевог кад силази к Еуридики. То ново, искошено, виђење у поезији Владе Урошевића постаје предусретљива присност, разумевање и сагласност, представља снагу којом се расклапа огледало, којом се отвара ноћ. Престаје да буде опсена и постаје узбудљива опсада читаочевог чина.

Мирјана Д. СТЕФАНОВИЋ

ТРОСТРАНО ОСВЕТЉАВАЊЕ ЛАЗЕ КОСТИЋА

Петар Милосављевић: *Триптих о Лази Костићу;* Сомбор, 1991.

Књига Петра Милосављевића прва је у новопокренутој библиотеци „Лаза Костић", коју издаје Народна библиотека „Карло Бијелицки" из Сомбора. Уредник и покретач ове библиотеке Радивој Стоканов инспирисао се едицијом коју је 1912. године покренуо Радивој Симоновић, блиски пријатељ Лазе Костића из његовог сомборског периода, у којој су објављивани Костићеви радови остали у рукопису. Концепција садашње едиције шира је. У њој ће се неговати и подстицати објављивање књига о Лази Костићу, као и она врста стваралаштва коју је развијао и сам песник — књижевнокритичка и филозофска есејистика. Тако смо, уз већ постојеће, добили још једну специјализовану библиотеку везану за дело неког нашег писца.

У књизи *Триптих о Лази Костићу,* по речима самог аутора у пропратној белешци, скупљено је све што је он до сада написао о Лази Костићу: једна песма, један чланак, један драмски дијалог и три студије. Радови су груписани по тематском принципу: „Повезивањем различите форме у три тематске целине настао је овај триптих о судбини Лазе Костића, о његовом основном естетичком принципу, укрштају — и о његовој најбољој и најчувенијој песми *Santa Maria della Salute*" (стр. 285). Прва тематска целина има наслов *Песник* и садржи једну песму и чланак написан поводом 140. годишњице песниковог рођења. Песма с насловом *Лаза Костић* написана је следећим поступком. Стихови из различитих Костићевих песама, цели, парафразирани или само поједине синтагме, измешани су с ауторовим тако да чине целину. У првих неколико стихова исказује се некакав полет, замах, у последњем стиху следи неочекивани обрт, поента. Таквом композицијом исказан је несклад између Костићевих замисли и остварења, његови успони и падови. По облику песама веома подсећа на кентон, готово непознату врсту песме у нашој књижевности. Други део има наслов *Укрштај,* садржи интерпретацију песме *Међу јавом и мед сном* и студију о основама Костићеве књижевнотеоријске мисли. Трећи, најобимнији део, има наслов *Песма.* Садржи студију *Живот песме Лазе Костића „Santa Maria della Salute"*, која је 1981. године била објављена као посебна књига, и драмски дијалог *Гозба.* На почетку драмског дијалога налази се следећа напомена: „Драмска расправа о љубави и гресима Лазе Костића сачињена је на основу књиге *Живот песме Лазе Костића „Santa Maria della Salute"* (стр. 249). Однос између студије и драмског дијалога може се, дакле, схватити као исказивање исте суштине у две различите форме. Књига садржи додатак, *Дневник Лазе Костића* (до сада најпотпуније издање), аутографе и фотографије.

Три наведене студије у књизи прилози су разумевању дела Лазе Костића и теорији тумачења књижевног дела. У студији *Живот песме* целовито је изложен метод интерпретације којим се аутор служио, друге две студије примена су тог метода. Отуда за ове радове можемо рећи да су у методолошком погледу кохерентни. Мада аутор истиче да њему метод није важнији од грађе, тј. да му је циљ, као, уосталом, и у свакој интерпретацији, разумевање дела, у овом приказу пажња ће бити посвећена методолошком аспекту књиге. За такво опредељење има неколико разлога. Основно је да интерпретација није могућа без теоријске подлоге, а у нашој науци ређи су прилози у којима се расправља о методу. Осим тога, радови у књизи нису примена неког познатог метода интерпретације, већ је у њима изложен и примењен оригиналан модел разумевања књижевног дела, делимично и кроз полемику с другим интерпретативним методама.

За разумевање метода кључна је студија о песми *Santa Maria della Salute*. У њеном првом делу изложена је концепција књижевног дела којом је аутор настојао да превазиђе тада актуелан спор између заступника спољашњег и унутрашњег приступа књижевном делу. Отуда је посебна пажња посвећена одређивању појмова текста, контекста и њиховог односа. Контекст се дефинише на следећи начин: „Поред књижевно-уметничког текста, поред његовог писца и читаоца, у обим тако схваћеног контекста улазе и уметничка дела која спадају у остале врсте уметности (сликарство, музика, позориште, филм итд), затим идеје (филозофске, социолошке, психолошке, педагошке итд), језик и језичке чињенице, разне врсте знакова (иконички, симболички, индексни итд), али и све врсте материјалних и психичких објеката. То практично значи: да наша концепција контекста, за разлику од других, обухвата све врсте чињеница које могу да успоставе кореспонденцију са чињеницама текста" (стр. 79). Чињенице контекста груписане су у следеће скупине: претекст текста (чињенице које осветљавају генезу текста); метатекст (чињенице текста које кореспондирају с чињеницама других, већ објављених текстова); подтекст и надтекст дела (чињенице које проистичу из односа текстовних и вантекстовних чињеница, а чијим испитивањем се откривају неозначена или скривена значења). Све чињенице контекста немају исти значај, као што и свако дело нема једнако богат подтекст. У овако широко схваћеном кругу чињеница које чине контекст, оне не кореспондирају све са текстом. Тако у интерпретацији, методички посматрано, полазимо од анализе свих значења која се могу ишчитати из самог текста, потом истражујемо на описани начин схваћен контекст, с тим што истовремено утврђујемо шта у контексту кореспондира с текстом. Чињенице контекста које кореспондирају с текстом и сам текст чине недељиву целину. На том

ставу почива концепција књижевног дела коју аутор заговара — књижевно дело је јединство текста и контекста. Кључно је за овај модел интерпретације, рекао бих, утврђивање кореспонденција. Реч и појам *кореспонденција* појашњава се у раду речима *ко-релација* и *ко-нотација;* може се још превести речима *међуодноси* и *подударање.*

Због целовитости приказа потребно је указати на још један став. Наиме, скуп чињеница које кореспондирају с текстом није „самим постојањем текста унапред фиксиран. Истраживач ће морати да га открива и осветљава. Пошто се, временом, све око текста мења, мења ће се, природно, и његов контекст, тј. скуп чињеница које га чине. Зато су потребна све нова и нова осветљавања књижевног уметничког дела" (стр. 132). Динамичко схватање контекста део је интерпретативног метода примењеног на страницама ове књиге.

Описаним методом анализирана су Костићева књижевнотеоријска схватања, те песме *Santa Maria della Salute* и *Међу јавом и мед сном.* У раду *„Међу јавом и мед сном" Лазе Костића* песма се интерпретира тако што се текст осветљава с више страна: синтаксичке, ритмичке, еуфонијске, структуралистичке. Након што су исцрпене могућности анализе ограничене на текст, прелази се на проучавање контекста, и то оних чињеница контекста које су у некаквом односу с могућим значењима песме. Наиме, нигде се у песми не каже да је стање између јаве и сна, између разумске и осећајне стране личности, песничко — то се може разумети тек из контекста. Па, опет не толико из контекста романтизма, коме песма припада, романтичарска поетика инсистирала је само на сну и машти, колико из Костићевих експлицитних исказа. Своје песничко вјерују, сасвим блиско оном израженом у песми, Костић је дискурзивно формулисао у књизи *О Змају.* Обележје његове индивидуалне поетике јесте да категорију заноса схвата на нов начин — као неко треће стање између јаве и сна. То треће стање садржано у песми не може се схватити независно од његовог основног начела, од укрштаја. Костић је мислио држећи се тога начела, а у песми га је изражавао. Тако се кључ за разумевање ове песме налази у кореспонденцији става у песми и у филозофском спису.

Метод коришћен у интерпретацији књижевног текста, употребљен је и у студији о Костићевим књижевнотеоријским схватањима. Полазиште рада је у констатацији да кореспонденција између Костићевих књижевнотеоријских и филозофских ставова до сада није испитивана, већ само запажена. Књижевнотеоријски ставови Лазе Костића саопштени на разним местима груписшу се око три основна питања: о начину стварања, књижевном уметничком делу и функцији књижевности. Начин на који је Костић гледао на проблем стварања експлициран је у његовој књизи *О Змају,* али о томе може да сведочи

и једна његова рана песма с насловом *Постанак песме.* Једно је дискурзивни, друго поетски текст — у оба се исказује исти став. Потпунија формулација идеје о пореклу инспирације саопштена је у песми *Међу јавом и мед сном,* што кореспондира с идејом о укрштају из песниковог филозофског списа *Основно начело.* Та идеја, пак, „рано саопштена у оној његовој антологијској песми, плод је укрштаја: укрштаја општеромантичарске поетике о стварању и заноса и филозофске концепције романтичара Костића о укрштају као основном начелу. То је једна од најпримамљивијих идеја насталих на нашем тлу" (стр. 46). Схватање функције књижевности Костић је формулисао у полемици с утилитаристичком теоријом Чернишевског и Светозара Марковића, као заговорник естетизма у поезији и уметности. У књизи *О Змају* учинио је то на особенији начин. Кључна идеја књиге симболично је изражена као борба змаја и славуја (утилитарног и естетског). Песничко стварање прати борба између потребе за изражавањем и очекивања публике, захтева саме уметности и потребе тренутка. Иза оваквог схватања функције уметности стоји Костићева филозофска мисао, њено основно начело. Кореспонденција између књижевнотеоријских и филозофских схватања није потпуна, обухвата део Костићевих ставова, о постанку и функцији уметности.

У студији *Живот песме* могу се уочити три целине. Прво се расправља о томе шта је књижевно уметничко дело. Потом се подробно приказују досадашња тумачења песме *Santa Maria della Salute* груписана на спољашње (истраживање контекста песме) и унутрашње приступе (истраживање текста песме). Најзад, у последњој целини коментаришу се приказана истраживања. Приказ различитих методолошких приступа истом тексту може корисно да послужи сваком ко жели да се информише о методолошкој проблематици тумачења текста.

Питања која се намећу и након овако сведеног приказа метода употребљеног у *Triptihu* јесте: где је место овог интерпретативног поступка међу другим начинима тумачења књижевног дела? Шта је у овом методу и данас плодно и занимљиво за расправу? Концепција Петра Милосављевића настала је у полемичком односу према интерпретативном методу који је почивао на ставу да је текст семантички аутономан и да нам за његово разумевање није потребно ништа друго осим њега самог. Критика овог става, доказивање његове погрешности, данас је већ део прошлости. У протеклих десет година и у теорији и у пракси сасвим смо се удаљили од оваквог метода интерпретације. Овде га је потребно поменути да би се објаснио контекст у којем треба посматрати описани метод. Он је настао као један у низу покушаја да се теоријски превазиђе разлика између унутрашњег и спољашњег приступа књижевном делу. Концепција да је књижевно дело однос, да се посматра као однос, и данас је актуелна и плодна. Спе-

цифичност приказаног схватања исказана у захтеву да се истражује кореспонденција чињеница текста и контекста тражи пажљивије испитивање него што је то у приказу могуће провести. Оно што читалац, након што склопи корице књиге, осећа као потребу да самом себи објасни или да домишља јесте тачан опсег појма кореспонденције. Његово значење разумљивије је из анализа конкретних дела, у примени, него из експлицитних исказа. На основу приказаних анализа могло би се рећи да се под кореспонденцијом подразумева налажење оних ставова у контексту који су подударни или сродни са ставовима у тексту. Циљ анализе је да се пронађе некакво заједничко језгро, суштина која се у различитим облицима еманира: као проза, песма, драма или есеј. Тако изнађено језгро (ограничен број идеја, поступака) треба да послужи као кључ у интерпретацији. На размишљање у том правцу упућује и однос два последња рада у *Триптиху*. У њему су идеје из анализе песме исказане и у литерарној форми, у драмском дијалогу *Гозба*. Једна супстанција, две форме. Исти начин мишљења, различит језик. Дакако, не треба пренебрећи разлике. Реч из наслова драмског дијалога не конотира случајно на Платона, на делу је једна нетрадиционална концепција позоришне уметности, што већ не кореспондира с идејама из анализе песме. Ипак. други текст без првог тешко је разумети.

Приказом је остао необухваћен низ појединачних запажања или тврдњи, јер нису интегрални део метода. На пример, тврдња о информативној вредности интерпункцијских знакова кад они противурече правописној норми; запажања о антиципацији модерних књижевнотеоријских схватања у Костићевим филозофским списима итд. За целовитије сагледавање метода требало би узети у обзир и књиге *Поетика Момчила Настасијевића* и *Реч и корелатив*, којима је аутор допринео квантитету и квалитету наше литературе о проблемима тумачења књижевног текста. Овај приказ само је прилог таквом покушају.

Никола ГРДИНИЋ

ИЗВРНУТИ УНИВЕРЗУМ

Славен Радовановић: *Обрнута црква;* Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1990.

Блага недореченост текста који ће уследити била је неизбежна; баш као што се за роман *Обрнута црква* може рећи да је, помало, недоречен. Замишљен, очигледно, као чврста прича у којој се тачно зна шта је почетак а шта крај, где сви делови треба да обављају своју унапред задату функцију,

као да је у процесу писања дошло до извесних одступања. Читаоцу се, наиме, намеће утисак да су делови настајали аутохтоно, неовисно један од другога; као да је сваки део писан попут новеле, а да су затим сви сакупљени и лабаво спојени у целину. Отуд се понекад читаоцу учини да нека спојка недостаје... На сличан начин настаје и овај текст: дозволио сам себи да скупим делиће интерпретација које су настајале ранијих година поводом ранијих Радовановићевих књига и који су објављивани, углавном, у листовима и новинама. Немушто прављење Голема, неко ће помислити — боље и то, него да помисли: крпљење Франкештајна! — а ја мислим, што да не? Прављење Голема, као кабалистичка тековина, у сваком се случају уклапа у Радовановићев мистичарско-књижевни опус.

Летопис Тешњарски, дакле, сада већ далеке 1975. године, открио нам је новог, поузданог писца, једног у низу који су за свој пут одабрали тада проверени улазак у књижевност — утабане стазе стварносне прозе.

Но, ко је могао очекивати од тог „тешњарског аутора" роман попут *Кременске руже* (1982)? Очито да су се страховита превирања одвијала код Радовановића у односу према литератури, у избору књижевног поступка, у крајњој линији — у свести самог писца о прози коју исписује. Скок од поимања догађаја (живљења) овог света као болесне, али нормалне, здраворазумске логике принципа (једино могућег) опстајања; тај скок од (уметничког) обликовања препознатљиве стварности, постојећих ликова и личног морала и моралисања — до беспрекорног (жанровски) романа о ружи, из којег избија метафизичка носталгија за Гралом, вековним трагањем Човека за апсолутном Истином, обојено хришћанском мистиком, исламом и кабалом, темпларима и Розенкројцом, стварајући тако од Радовановића привид Новог пророка с доктрином о путу у Вечни живот, у оно „ванразумско", у архетипске лавиринте непојмљивог Космоса доступне само Одабранима.

Тај мали, естетизовани и стилизовани литерарни драгуљ, са доследно израженом херметичком и езотеријском интенцијом (препун теозофске и астролошке, гностичке, кабалистичке, алхемичарске традиције) морао је Радовановића довести у дилему — „шта даље"? А даље — смех несрећног мајстора... Ако је *Летопис Тешњарски* био пут очишћења, *Кременска ружа* просветљење, онда је *Колубара на небу* оно што нас чека иза, тамо, у дослуху са оностраним светом. Јер, ова је збирка прича (СКЗ, 1983) својеврсна паралитература; Ваљево и Колубара само су небески одраз стварног Ваљева и Колубаре — псеудосвет, огољен и лишен етеричности небеског, окултног царства. И оно што нас тамо чека само је одраз овог проживљеног, јадног и световног; тако се сакрално претвара у паклено, профано у сабласне сенке Хада, узвишена мистерија у црну ма-

гију. Као Црна јама прозно ткиво *Колубаре на небу* гута јунаке (и идеје) само надграђујући *Креманску ружу*, потврђујући њено постојање њеним поништавањем.

Френсис Кинг је један од оних који бележи (добро) познати случај магијског рата између минијатурне религијске организације која се звала Кармелићанска црква и њеног вође „изузетно злокобног свештеника по имену Булан", с једне стране, и двојице оснивача окултног братства Кабалистички ружин крст, маркиза Станислава де Гвајта и Жозефена „Сар" Пеладана, с друге стране: „Вође Ружиног крста нису се заустављале на овоме. Послали су Булану окултну објаву рата, свечано писмо у коме су га известили да је ‚осуђен' — из чега је Булан закључио да намеравају да га убију магијом. Започела је битка чаробњака. Свака је страна проклињала ону другу и веровала да она друга смера да је уништи". Тако је Булан 3. јануара 1983. године писао књижевнику Ј. К. Уисмансу: „Нешто се страшно десило током ноћи. Око три часа изјутра, пробудио сам се гушећи се... Био сам без свести... Између 3 и 3 и 30 био сам између живота и смрти... Мадам Тибо сањала је Гвајту, а ујутро се огласила црна птица смрти". (Булан је умро тог трећег јануара увече. Тако је окончана борба чаробњака.)

А на страни двадесетшестој *Обрнуте цркве* само један од очигледних примера: „Док се савијао над кофером, бол му се сјури низ кост, иза десног уха. Он зајечa и затетура се, али нови, и жешћи него икада, сјури му се у желудац — он се пресави и стропошта на лежај. ‚Направили су моју глинену лутку и сада је пробадају!' зајечa полугласно". Један од мага који учествује у бици која се одвија у овом роману, Арнолд Лејдел, магокабалиста, Саксонац, који је основао хереметичку групу Сребрна Водолија, јунак је наведеног одломка, али и читаве књиге; наравно, окултна борба која се води на свакој страници није борба добра и зла — само је зло главни јунак и, што год да се деси, Он никада неће изгубити. Он, о коме и јесте читава ова повест. Он, Баво.

Чудновата жанровска прича у којој се окултно смењује са црним полицијским романом, са мотивима страве која преовладава у Даблину, у улици Фукс број 10... А све је, бар што се тиче нашег писца, почело негде сасвим другде и на сасвим другачији начин — у већ спомињаним *Летопису Тешњарском*, *Креманској ружи*, *Колубари на небу*... *Обрнута црква* могла би, дакле, бити повест о злу, уколико прихватимо уобичајено вредновање, систем морала на који смо научени. Но, ствари се могу посматрати и из другог угла. У некој помереној, скрајнутој стварности у којој је зло можда једнако добро, у оној бољој варијанти, или је зло добро, у оној горој варијанти. Јер, ко ће сада да устврди које су, у односу на вечност којој припадамо са тек занемарљивих пар деценија, исправне ства-

ри? „До сад се наш рад уклапао у велико дело које је радило на распаду хришћанског морала", пише Лејдел у свом дневнику који је назвао *Огањ Јесода*. А Јесод је у оној тријади сефирота која је извор психичког и физичког постојања (Нецах, Ход и Јесод: темељ свемира, живота и виталности). Тако овај магокабалиста својим радом са сексуалном енергијом поплочава пут ка Ери Водолије: тајна црква Водолије, у ери аквариjуса која долази, или је дошла. Но, да ли је то ера љубави, разума и среће, или је у питању лажна вера и лажни пророци који нуде нешто у потпуности супротно? Обрнута црква, истовремено и обрнути универзум, где, за разлику од хришћанске цркве, имамо не само лажне пророке који ће нудити зло као добро, него и „лажног Бога". Бога који ће се звати Баво...

Борђе ПИСАРЕВ

ФОРСИРАЊЕ ЕРОТОГРАФИЈЕ

Звонимир Мајдак: *Мотрећи са стропа Ирену и њеног мужа*; „Младост", Загреб, 1990.

Поглед на библиографију Звонимира Мајдака казује нам да у литератури тога писца доминирају романи. Има их већ двадесетак. Он је, дакле, романописац по вокацији. Тој чињеници добри познаватељи његове литературе додати ће још једну тврдњу: казати ће да његов романескни опус трпи поради вриједносне разуђености и некохерентности. Јер, инзистирајући на продуктивности, учесталости објављивања, писац је често квалитету и врсноћу својих романескних творевина стављао у други план. Он као да се нерјетко водио мишљу да је најважније бити присутан у књижевној јавности новим творевинама макар оне биле и осредње, рутинске, конвенционалне и имале сезонски вијек трајања. Од големе његове романсијерске продукције данас је интригантно свега неколико наслова. Тим дјелима ће вјероватно и будућност бити наклоњена *(Пази, тако да останем невина, Кћерка, Старац, Кревет)*. Мајдак, међутим, није писао само романе. Спорадично био је и новелист и пјесник, а имао је и драматичарских покушаја.

Књига *Мотрећи са стропа Ирену и њеног мужа* је, ако се не варамо, његова четврта новелистичка збирка. Она доноси петнаест прича и приповиједака. Најважнија њена значајка јест да је у потпуности, од прве до задње приче, контаминирана еросом. Њени протагонисти до грла уроњени су у сполност и сексуалност. Већ у првој новели, које је наслов истовјетан наслову збирке, приповједач своју оптику усмјерује према лицима која еросом и сексусом покушавају освјежити, динами-

зирати, па и драматизирати свакодневицу. Настоје барем начас заборавити на многе животне тегобе и промашаје. Сексуc би требао бити лијек који враћа виталност, подиже оптимизам ономе тко га раби и практицира. У првој причи љубавник је заправо прељубник. „Грешник", дакле, који минуциозно и манијакално премишља и фантазира о својим прељубничким потхватима и плановима. Уредни грађанин, при том, постаје свјестан и своје комплицираности. Бива суочен с наслагама несвјесноra које су похрањене у сјећању. То несвјесно, потиснуто, оптерећује психу. „Јунаку" долазе на ум луде идеје, саблажњиве мисли, фантастичне жеље. Малени човјек, статист живота који понекад пожели и успије посегнути за „забрањеним воћем", бива, пред налетом несвјесноra, навалом сензуалности, избачен из „такта". У његове се мисли и поступке увлачи неред, гризодушје и страх.

Протагонисти Мајдакових новела почесто преферирају ерос, препуштају се сексуалним провокацијама и у најбизарнијим, најнеочекиванијим ситуацијама и оквирима. Опсједнути својим либидом, они не мисле што их може снаћи када прекрше друштвене моралне норме и ступе у табуиране животне просторе. Љепота, наиме, знаде бити и „подмукло опасна". Лијепи доживљаји могу имати и погибељне исходе. Међутим, када се страсно љуби, када се живи од коитуса до коитуса, тада мисао споро реагира. Разбор се повлачи пред захтјевима пожуде. Ум је излишан, сувишан у моментима када се средиште свијета преноси у пенис или вагину. Битно је, наиме, окутјети ужитак оргазма. Досегнути „малу смрт" и тако се часомице удаљити од стварности. Супротставити се тиме великој, правој, немилосрдној смрти, која свеудиљ узима своје жртве. Коитус је, држе неки протагонисти, „ужитак с којим се не може мјерити ништа овоземаљско доступно човјеку". Но, након чулних наслада и узлета, у којима се губи осјећај за вријеме и простор, долази освјешћење, опуштање, посткоитална испражњеност. Љубавници поново долазе к себи, постају свјесни времена и простора у којем битишу. Збиља опет показује своје право лице. Еротомани кроче у њено сивило. Постају заточеници „свакодневне рутине".

У галерији Мајдакових протагониста сусрећемо и лица која не подастиру своје сексуалне и љубавне авантуре и искуства, него се експонирају као промaтрачи, описивачи, евокатори који објелодањују неке туђе приче и случајеве. У новели *Ролета која се није могла спустити,* примјерице, наратор узима улогу свједока који у првоме лицу сингулара рише портрет „звијезде, љепотице загребачког неба шездесетих година". Он, иако није био љубавник те величајне љепотице, наступа као поуздани свједок и приказивач биографије и каријере једне од „најљепших и најјебозовнијих Загрепчанки свога времена. Причалац је искусни интелектуалац и у његовом ракурсу има до-

ста духовитих, досјетљивих запажаја и опаски. У вокабулару и стилу има и хотимичне сировости и грубости, али и отмјености и танкоћутности. Ваља признати, и причање о сексу има својих дражи. Говорити о туђим љубавним доживљајима значи и сâм, на неки начин, судјеловати у њима. Ријечима градити паралелну стварност, обликовати непроживљене догађаје. Дати полета машти, еротској имагинацији. Провјерити њене креативне способности.

У стилу и вокабулару Мајдакових приповједача има много веризма и ласцивности, „скаредности" и „сочности". Када описује и именује сексуалне радње, сполне акте и органе они се не скањују употријебити „праве" ријечи и изразе. Сматрају да само директно и прецизно именовање неких ствари и чињеница може получити потпуне литерарне учинке. Истинабог, извјесне лиричности, становите „мекоће" у стилу и језику има у новелама у којима су протагонисти интелектуалци. На дјелу је својеврсни језични хедонизам прожет лежерном иронијом и хумором.

Мајдакови еротомани и сексуални сладокусци нису посве једнодимензионална створења којима је секс најважнији садржај живота и разлог постојања. Умију се они кадикад удаљити од својих уходаних преокупација и, у облику кратких дигресија и екскурса, додирнути и неке друге „теме и дилеме". Знају, примјерице, премишљати о „феноменологији" велеграда (све приче ситуиране су у загребачки миље). Тада обичавају бити проницљиви, па и критички верзирани, залазећи у „душу" велеграда. Знају, рецимо, уживати у „шарму" Загреба, али и згражати се над његовим „свињаријама" *(Ужасно пјегава незнанка)*. У неколико прича писац се враћа старом, међуратном Загребу *(Наушнице, Пасји дани, Госпођица Бела, Prsti gospođe Bobovacsz)*. Своје протагонисте и приповједаче он смјешта у старозагребачке високе друштвене кругове. Код њега нема сентимента ни неког жала да добрим старим временима. Он, заправо, настоји лежерним и забављачким стилом „одразити" дух и штимунг који је владао у високим сталежима старога Загреба. Покушава евоцирати и „реконструирати" еротске и сексуалне конвенције и одношаје у тим круговима. Писац хоће сугерирати и поновити стару истину која каже да је потребе за еросом и сексусом увијек било и бити ће. Било да се ради о временима мира или рата, богатства или оскудице. Ерос је вазда свим друштвеним сталежима био нужан. Сексуалност преферирали су сви: малени и велики, знани и незнани, богати и сиромашни, мудри и глупи.

Иван БОЖИЧЕВИЋ

ПРОШЛОСТ ПЕСНИКОВОГ ГРАДА

Јакша Фиаменго: *Отето из тмине;* „Логос", Сплит, 1990.

После дугих година ћутње, ево и треће збирке једног од запаженијих песника генерације 1946. Јакша Фиаменго остаје и надаље у свом тематском окружју као, како је већ уочено, песник „просторног искуства", али му је исказ тескобнији, певање скептичније, а песничка игра зрелија и промишљенија. Збирка је подељена у четири циклуса: *Знаци поднебља, Земља од времена, Море у наћвама* и *Пост фестум*. У њима је видан напор да се поетизује све оно са чиме песнички субјект долази у додир, као и да се обнародује скривени смисао сваке појавности. Међутим, сазнања до којих се на тај начин долази нису логичке природе, па такав поступак као поетски резултат даје вишезначност сазнања и уметничке истине.

Песник се окреће митској и легендарној прошлости и поетизује је на нов начин. Свет старине јадранског острвља и града, понајвише Сплита, опева као да и сада, ту, постоји, покушавајући на најједноставнији, ваљда једино могући, људски начин проникнути у оно што су митска обележја за данашњег урбаног човека: „Напросто ваља назући сандале: прах / је под стопалом". Поетизујући прошлост, развалине, „сухозидине", Јакша Фиаменго долази до релевантних сазнања о себи и свету, не опирући се при том да га повест Корчуле, Виса или Перистила — завичајних предела — савлада снагом говора трајности:

„Бар се надам да ће неко море
излити из стиха којим тјера вале
неке моје вечери и зоре
штап просјачки, књиге и сандале
кад ми буде крух ужитка пријесан
кад ми буде: што ћеш бити — јесам"

(Бар се надам)

Песника очигледно не интересује процес настанка песме, вероватно и зато што је све песма: камен, јарац, смоква, поскок, мравињак, чемпрес, звоник. Полазећи од претпоставке да се у књижевном тексту не обликују нова реалност, већ је она идентична оној која се налази у природи и равноправна је с њом, Јакша Фиаменго се с правом одупире стваралачком солипсизму. Нема ни говора о разграничавању живота песме пре њеног настанка и њеног накнадног постојања у облику песничког записа. Због тога су дирљиво нежне беседе о предметима, појавама и далматинском бестијарију. Због тога је, ето,

извршено и померање основног песничког интереса од вечних истина ка индивидуалном искуству, што за последицу има изразитије везивање на непосредну датост.

На једној страни је, тако, уочљива тежња песникова да се окрене свакодневици и да у обичним, малим збивањима, који чине главнину свеколиког искуства, тражи грађу за своју песму. Почев од невиности гледишта, попут детета које увиђа чудноватy обичност („а ријеч / једноставности убризгала је већ давно отпор / у нашем погледу и угриз траје, траје...” — песма *Поскок*) па до емоционалног проникнућа циклуса песама-реминисценција на оца, у којима се остварује непосредан контакт песничког субјекта и његовог света искуства:

„Треба знати с каменом, треба му бити
добар, да би ти открио лишајеве соли
и мрље од сладова, да би те почастио
временом које га троши и које ће трошити
Мој отац је то знао, учио се камену
и брусио пејзаж да окамени до бола

(Сухозидина)

Јакша Фиаменго се креће просторима приморског града, урбаном средином, обележавајући је посебним бојама и светлошћу и нарочитим мирисима. Завичајно окриље крајолика пуног камена, смокве и поскока не служи му као уточиште у бегу пред свакидашњицом. Свој смисао песник открива управо у тој једноставности свакодневних искустава у којима не чита отуђење, већ једини прави могући простор слободе.

Јакша Фиаменго ни не покушава да успостави схему вредности, јер су прошлост и садашњост једно, негдашњи Перистил и данашња Пјаца јесу, удружени, једина трајност идеалног, мало бледог, пригушеног типа живота у којем је могућно да сањамо једноставне, што за песника значи пуне искуства, снове једни о другима. Основна црта ове поезије отуд је његов темперамент, топао, пун љубави према овдашњем животу, осетљив темперамент, нијансиран за бол, стрепњу, наду и мир. Аналитичког духа, музикалног, ритмичног стиха, Фиаменго се овом збирком представио као чист песник, као вајар који једну предметност претвара у другу.

Милена ПЕТРОВ

СВЕТ И ПОЕТИКА МОНТАЖЕ

Зоран Ћирић: *Рио Браво;* Матица српска, Нови Сад, 1990.

За поднаслов своје прве збирке стихова *Рио Браво* Зоран Ћирић је узео синтагму „књига снимања", што је у извесној мери одредило и њен карактер.

Ћирић припада оној књижевној оријентацији на чијем су челу, још далеких педесетих година, стајали Ален Гинзберг и Џек Керуак. Својом поезијом он представља рукавац те песничке бит-генерације, обнављајући и занављајући њене трагове и бунт.

Употреба и фреквентност лексичког материјала често нам штошта могу рећи о нечијем песништву. Чини се да је то и овде случај. Ево, дакле, прегршти речи које он и најчешће и најрадије употребљава и које, према томе, представљају снимак његових интимних интересовања и хтења: флиперана, дискотека, бубњеви, филм, саксофон, swing, спорт, тинејџер, билијар, кошарка, Индијанци, документарац, постери, трубачи (џез), грамофон, телефон, стрип, реклама, парфем, надреалисти, монтажа, филмски журнал, rock'n'roll метафоре... Нема сумње да је у тим ознакама једним делом садржано и песниково интересовање, али ће исто тако бити тачно да је то свет у којем он постоји и који би свеједно био такав чак ако му песник и не би био наклоњен. Али, без обзира на то, тај свет је некако посредован и вештачки у великој мери. То је свет који се може градити и разграђивати, свет који постоји и траје по претходном нацрту („књизи снимања").

Гледано са становишта поетике овог песника, живот се причињава као нешто континуирано, а заправо је све само след догађаја од којих је свак засебит и одељен, као што је то, уосталом, и свака сличица на филмској траци која оставља утисак континуитета само захваљујући брзини њеног пројектовања. Зато је песнику ближе поимање света које наличи стрипу: сличица по сличица, свака понаособ. Стрип је, у ствари, филм показан у његовој статичности и одељености на чланове из којих се састоји.

Ћирић своју поезију и ствара држећи се начела стрипа у настојању да покаже не целину (јер је она вештачка), већ делове који је сачињавају. У једном стиху песник ће рећи: „речи не бирам али их цедим", што указује да му је стало до извесног семантичког филтрирања, али и потпуне чистоте у погледу употребљених детаља.

Песник пева о једном свету у којем мотивација чина и понашања не означава нешто што би било од суштинског значаја; штавише, као да постојимо у свету у којем је свака мотивација нетрагом нестала. Постоји ово и оно, њихов међусобни однос је случајан и, у крајњој линији, неважан, будући

да се наше постојање не догађа у присуству духа целине света, него у присуству битка као неке увек нове посебности. У свету ствари нема ничег другог до ствари, зато је природно право литературе да шокира и избацује са трачница свакидашњег у плодну забуну духа.

Ако је све што постоји посебито, то би истовремено имало да значи да је све, у ствари, подвргнуто игри случаја и слепих околности. И зато је све нужно игра. Између човека и света смештено је најслучајније посредовање.

„Ми крчкамо / ми смо гладни стила". У свету ствари које су дате по себи смисленост није у њима, поготову није у некој самосврховитости њиховој. Оне су глуве и слепе. Оно што се једино може учинити с њима јесте да буду подвргнуте процесу монтаже, процесу стриповања.

Не толико сам свет колико поетика монтаже тога света јесте предмет певања Зорана Ћирића. Он одбацује традиционални контакт песника и непосредне стварности. Он радије пева из посредованости света филма, стрипа или џеза. То су његови мотивацијски импулси, то је реалност са које он полази. Сећање из неког филма може бити сасвим добар повод песми, као и било шта друго. Нема ограничења која би ваљало поштовати.

Као својевремено и Гинзберг, и Ћирић радо користи речи из еротске сфере. У тој бит или rock'n'roll генерацији све речи подједнако вреде. Подела на поетске и непоетске ознаке се не признаје. Ако реч може помало да шокира, утолико боље. У једном стиху Ћирић ће написати: „поезија није моја поетика", што би могло значити да се ништа, па ни поезија сама, не треба да узима као циљ по себи.

Монтажа је пре свега игра, игра са стварима и међу стварима.

У поетском свету Зорана Ћирића нема ни помена о традицији и традиционалним вредностима. То је нешто што њега до те мере не занима да он тај свет не спомиње чак ни у алузији. У статичкој поетици стрипа нема места било каквом традиционализму. У одвијању филмске траке света враћања нема.

Али, ако нема везивања за традиционалне вредности, које у нашој савремености доживљавају прави култ, има у његовој поезији нешто од политичког света исказаног на особен начин. Он ће поручити да свако гледа своја посла. Наравно, треба ићи „исправним путем", а тим путем, зна се, иду „они". Његов стих „зарађуј за живот" свакако представља дискретно упозорење да би превелико пачање у оно што те се не тиче било несувисло, јер — вели песник — „дисциплина напада прво главу".

Маршал Тито је волео каубојске филмове, извештава нас песник и набраја филмове које је он радо гледао. Волео их је и Стаљин, додајемо ми. Вестерне воли и сам песник. Значи ли то да су сва тројица били приврженици поетике монтаже?

Шта на крају рећи о поезији Зорана Ћирића? Песник очигледно прати духовне смерове властите генерације, нимало се не трудећи да ухвати корак с неким видом традиције. Напротив, он се налази у свесном раскораку с њом. Њега не брине свет који би се тицао свих. Филм, стрип и џез је оно што га узбуђује и што он признаје као свој „регуларни" свет. Зато он пише стихове на начин на који би их писао фотографски апарат. Сваки стих — посебна слика; сваки стих — реалност за себе.

Поглед Зорана Ћирића заустављао се над суштинском раздвојеношћу света и ту остао прикован и као помало зачаран. Али не и превише забринут. У сваком случају, он се наметнуо особеним тоном. А у томе и јесте чар поезије.

Миодраг ПЕТРОВИЋ

ФЕСТ '91.

Пре нешто више од годину дана инаугурисани, нови пословни принципи биоскопске дистрибуције филмова у Југославији више су но што се на први поглед може уочити утицали на карактер традиционалне фебруарске филмске смотре у Београду. Заснована на деоби ризика и добити између југословенских и, у прво време, само холивудских дистрибутерских партнера, ова је новост донела праву приказивачку револуцију на овим просторима, на којима је, колико до јуче, лагодно и практично без икакве могућности пословног страдања живело бесмислено много — то јест, преко двадесет — снабдевача кино-тржишта. Чак и у условима галопирајуће кризе посете кинематографима, која је захваљујући легализованом видео-дивљаштву додатно ескалирала — дакле, уз благослов државе — бројни овдашњи дистрибутери могли су са десетак увезених наслова годишње, те са петогодишњом лиценцом за њихово експлоатисање, сасвим солидно да животаре, у доброј мери не делећи судбину руиниране, системски обесмишљене привреде. Но, овакво стање није могло да одговара приказивачима, нужно принуђеним на далеко веће трошкове — и сразмерно мање приходе — од дистрибутера, а свакако да је и осведочено експанзионистичкој америчкој (пот)културној индустрији, чији је несумњиво најчвршћи стуб Холивуд, далеко више пријало да све ствари, па тиме и експлоатацију филмова, држи у својим рукама. Поготово у контексту ноторне чињенице да се у видео-пиратске џепове из дана у дан сливало све више новца, од којег би добар део, да су односи „нормални", одлазио преко Атлантика. Оно, никаква тајна није да су Американци још како провоцирали ескалацију „дивљања" на видео-тржишту — стратегија подстицања навике одласка у клубове по касету са филмом, стварања што већег броја „ви-

део-адикта", овисника који ће бити једнако добри потрошачи и на, за времена „развијеног" видеа предвиђеном, строго контролисаном тржишту, примењена је, уосталом, свуда у свету. Примера ради, када се пре четири-пет година један од тада водећих београдских „пирата" појавио пред америчким носиоцем права са жељом да купи и тако легално дистрибуира одређене филмове у Југославији, добио је одговор да је за то још увек рано. Али, време је дошло да се профит убира.

Све је, елем, окончало поменутом револуцијом, што је непосредан израз добило у актуелном биоскопском репертоару, понудом изједначеном са кино-програмима свих ванамеричких холивудских испостава, од Западне Европе до Јужне Америке, Далеког Истока и Аустралије. Најзад су биоскопи могли у трку са видео-дивљацима, па чак и да ту трку учине колико-толико равноправном, без обзира на околност да је у Југославији, са „дилерским" центром у Београду, формирано такво пиратско тржиште коме, осим можда традиционалних „гусарских" престоница, Сингапура и Хонг Конга, нико у свету разноврсношћу и актуелношћу не може конкурисати. Јасно, с обзиром да је премало великих холивудских компанија, а превише југословенских дистрибутера, то је многима од потоњих, заправо свима који нису били захваћени партнерским уговорима, ово на први поглед изгледало апокалиптично. Међутим, на други, дошли су до такође револуционарног открића да их једино рад може одржати у животу. Тако су, најзад, сви морали да почну да раде. Први, јер су их Американци на то силом прилика натерали, а други јер их је на то натерала судбина, која их је истовремено усмерила или ка (легалној) видео-делатности или их је приморала да послове склапају са мањим, независним америчким компанијама, потом и са онима са „старог континента".

Све у свему, после овога, ФЕСТ није могао бити оно што је годинама представљао, једини велики прозор у савремени филмски универзум, место на коме је знатижељна јавност на време могла да сазна шта је то што „развијени свет" привлачи у тамошње биоскопе. Годинама, наиме, ваљда конформистички се држећи формуле успостављене у доба преласка са богатог, „гламурозног", обилато дотираног „ах, тог ФЕСТ-а" (седамдесетих), на кризну, сиромашну, неизгледну и самофинансирајућу претпремијерну дистрибутерску смотру (осамдесетих), формулу по којој је тежиште манифестације било усмерено на „светске хитове" и „проверене ‚фестовске' редитеље" као носиоце финансијске конструкције, ФЕСТ је сам себе терао у пропаст. Најпре су сви потенцијални ФЕСТ-ови адути далеко пре фебруара нуђени на дивљем видео-тржишту, а потом је све то почело на време да стиже и на биоскопски репертоар. Да би издржали поменуту конкуренцију, за дистрибутере апсолутно више није било разлога да филмове чувају

за ФЕСТ (чији посленици још увек ове настоје да убеде да етикета на плакату „приказано на Фест-у" обезбеђује бољу пробу филму; међутим, све је мање наивних, спремних да у то поверују), што је некад била част, дистрибутерска дужност, али, неретко, и повод за политичке ултиматуме из највиших градских („па и шире") структура власти. Но, ФЕСТ је, уосталом, одувек представљао и веома битан фактор културтрегерско-политичког утицаја, не само у Србији.

Програм овогодишњег ФЕСТ-а наизглед је само личио на уобичајене. Међутим, разлике у односу на прећашње готово су фундаменталне, и из њих се дају ишчитати многе ствари. Прва је да ФЕСТ више није у прилици да са бичем у рукама излази пред дистрибутере, већ је принуђен на одређене компромисе, како се — посматрано са стране ФЕСТ-а — може назвати новоуспостављени однос, односно коначно нешто што би могло да личи на праву сарадњу, како би исту ствар вероватно назвали дистрибутери. Тако се, рецимо, ФЕСТ одрекао потпуне надлежности над „хитовима", предајући ове у руке највећег београдског приказивача, истовремено и дистрибутера, „Београд-филма", чија комуникација са осталим дистрибутерима, узгред, не траје као ФЕСТ-ова, десет дана у години, већ је стална. То је и најкрупнији разлог зашто су приказивачи дали за ФЕСТ своје највеће пролећне биоскопске адуте. С друге стране, а управо стога, никада овај програм није био актуелнији но ове године. Дистрибутери су од холивудских партнера добили најсвежије могуће филмове — већи део елитне холивудске репрезентације на ФЕСТ-у (оне највећих студија) своју је америчку, односно светску премијеру имао једва месец дана пре београдске смотре; чак је један од ових филмова *(Зелена карта)*, у време ФЕСТ-а тек био у ограниченој, то јест претпремијерној биоскопској реализацији у САД, док је један други *(Руска кућа)*, упркос чињеници да је селекционисан за главни програм Берлинског фестивала, своју ванамеричку премијеру доживео на ФЕСТ-овом програму „Хитови". Не треба ни помињати да се практично ниједан пре ФЕСТ-а није појавио у европској киноприказивачкој мрежи, па ни у, што је можда и највеће чудо, домаћој видео-пиратској дистрибуцији. Истовремено, дистрибутери су ФЕСТ-у обезбедили ништа мање актуелан преподневни програм, прилагођен термину, али и текућем школском распусту, састављен од филмова за млађе гледалиште.

Колико год у остатку програма било рецидива наречене концепције, ослоњене на „проверене ‚фестовске' ауторе", то јест њихове филмове — Бертолучи, Паркер, браћа Тавијани, па и Линч и Вир — што је у доброј мери условљено и карактером најпрестижније ФЕСТ-ове селекције „Фестивал фестивала", ипак је евидентно да се по много чему ФЕСТ '91 приближио одавно заборављеном сопственом поднаслову „Храбри но-

ви свет". Храброст откривања, ако не топле воде, оно бар локалној публици неких филмова и нарочито редитеља који по различитим основама имају своје значајно место у савременој светској кинематографији, није, у том смислу, тешко уочити. Најзначајнији догађај овогодишњег ФЕСТ-а, ствар која ће му, ван сваке сумње, у светским фестивалским оквирима донети престиж, јесте, тако, ретроспектива опуса шпанског редитеља Педра Алмодовара. Реч је о вероватно најснажнијој ауторској појави на „старом континенту" последње деценије, којој, међутим, Европа још увек није дала фестивалску верификацију, али који је истој Европи донео оно што она данас нема — филмове који су у стању да се конкурентски односе према америчким „мегапродукцијским блокбастерима", или, једноставније речено, филмове који су у стању да публику довуку у биоскопе. Штавише, последња два Алмодоварова филма, *Жене на рубу нервног слома (Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios)* и *Завежи ме! (— Atame!)*, чак су и у Сједињеним Државама, пословично затвореним за неамеричке биоскопске производе, постигли пропорционално огроман успех. Нарочито ако се зна да је Алмодовар без размишљања одбио „нахованье" филмова на енглески, а да је *Завежи ме!* добио од цензуре ознаку „X", резервисану за порнографске филмове, што, са своје стране, а из више разлога, смањује круг потенцијалних гледалаца таквог филма. Срж тезе о најзначајнијем догађају ФЕСТА-а јесте у томе што оваква врста подухвата, са одговарајућом специфичном тежином, до сада није била иманентна београдском фестивалу. Далекосежније гледано, ствар би се могла поставити тако да се без икакве задршке каже како се ради о преломном тренутку за судбину ФЕСТ-а. Јер, уколико се ФЕСТ определи да самостално трага за одређеним филмским вредностима, а не — као што је највећим делом његове историје био случај — да представља само реминисценцију онога што је (фестивалски) свет већ увелико проверио и оверио, онда ће засигурно наћи истакнуто место у фестивалском атласу. Речи о Алмодовару, односно значају његове ‚фестовске' ретроспективе, а да прича не оде у барокну ширину иако и за то има довољно повода, ваља још само придодати напомену и о својеврсној промоцији другог значајног европског аутора у овом тренутку, слично изостављеног из елитних европских фестивалских токова, Финца Акија Каурисмакија, који је са чак три филма учествовао на ФЕСТ-у '91.

Програм „Амерички независни филм" још је један од разлога који су овогодишњи ФЕСТ учинили конкурентним на светском фестивалском плану. Рецимо, један од програмски најпровокативнијих и најобимнијих, због тога и највећих филмских фестивала, онај лондонски, у свом последњем издању имао је сличну селекцију, коју су творци образложили глобалним трендом униформног детерминисања редовног биоскоп-

ског програма холивудским филмом, поред кога, ако и има шансе да „прође" понеки неамерички филм, готово никако не може ванхоливудска америчка продукција, она из које је, уосталом, у историји регрутован читав низ актера најзначајнијих биоскопских збивања, дакле и они стваралоци и глумци чији су (холивудски) филмови пунили, и пуне, кинематографе широм света.

Коначно, и „Италијански филм данас" — и поред одређених приговора да је посвећен једној стваралачки деклинативној кинематографији — представља светски релевантан програм, с обзиром да је представио актуелни тренутак једне националне продукције која је последњих година добила престижна признања: „Оскара", за филм *Биоскоп Рај (Cinema Paradiso)*, редитеља Бузепеа Торнатореа, и европски еквивалент награди Америчке академије, „Феликса" за, узгред на овом програму ФЕСТ-а приказана, *Отворена врата (Porta Aperta)* Банија Амелија.

Дакле, а без сувишне потребе да се очигледне „заслуге" овогодишњег ФЕСТ-а умножавају несумњиво изузетно интересантним, али мање медијски експонираним програмом „ФЕСТ и телевизија" (са атрактивним „пилотом" тв-серије *Twin Peaks*, увек занимљивог Дејвида Линча, представљањем опуса веома цењеног, по многима најзначајнијег светског видео-аутора Збигњева Рипчинског . . .), или врло добро замишљеном *Откаченом поноћи*, закључак који се може извући јесте да је ФЕСТ '91 био фестивал на чијим темељима треба — а са идејом да би било неопходно да ова дугорочно опстане, и мора — градити будућност београдске фебруарске филмске манифестације. Из простог разлога што је формулисана прецизна концепција, чак ауторски обојена — што, уосталом, и треба да буде, каква је ствар, такође, са најбољим светским фестивалима — уместо дуго доминирајућег нимало конкретног „сваштарења", иза кога се, де факто, скривао безидејни „кукавичлук", чија је одбрана почивала на бројним, наравно разнородним, налепницама најразличитијих фестивала прилепљеним на копије филмова који су стизали у Београд. Концепција коју, свакако, треба разрађивати, надограђивати, можда и проширити додатним пратећим програмима у оквиру којих би, рецимо, своје место редовно налазила и Кинотека. Оно што је у свему можда и најохрабрујуће, маколико то звучало парадоксално, јесте околност крајње опречних реакција на овакав ФЕСТ. Наиме, елитна критика, она која репрезентује културтрегерски естаблишмент, утисак је да се добрим делом нашла затечена „новим" ФЕСТ-ом. Годинама га је благо, заправо индиферентно критиковала што на њему наилази на филмове које је одавно одгледала на ултимативно „арбитражним" фестивалима, какви су они у Кану, Берлину или Венецији, на пример, хвалећи на њему истовремено оне наслове који су једнако ултимативан

(наравно, само по критеријумима естаблишмента) атест квалитета добили управо на овим фестивалима. У „жижи интересовања јавности", по елитистичким категоријама, могло се тако наћи само оно чему је признање већ одао „официјелни филмски свет". Но, тежиште ФЕСТ-а ове је године мало померено. И то, као што је речено, према ауторством поткрепљеним селекторским амбицијама да се „интересовању јавности" понуде неке „ултимативно неверификоване вредности". У том смислу је ФЕСТ '91 поменутој критици тешко пао, стављајући је у за њу нелагодан положај процењивања филмова без ревантног ослонца, из простог разлога што у ту сврху нису могле послужити информације које су о појединим насловима стигле ван извора блиских интернационалном естаблишменту. Све у свему, чини се да није пресмело рећи да само то што је овогодишњи ФЕСТ „продрмао" локалну упарложену критичку свест о филму, већ представља његов сасвим узоран, задовољавајући домет.

По свој прилици и квалитативно највеће достигнуће овогодишњег ФЕСТ-а везано је за ретроспективу опуса Педра Алмодовара. Ауторски поникао у једном врло занимљивом миљеу Мадрида раног постфранкистичког времена, када је кроз један спонтани културни покрет познат као „мовида" ударен темељ савременој шпанској уметности, Алмодовар је од самог почетка своје каријере темељ своје стваралачке идеологије нашао са оне стране естаблишмента. Значај његовог деловања чини се да је пре свега у артикулацији суштински вредних идеја свих оних алтернативних покрета који формирају паралелну културу Мадрида. У томе лежи и универзалност Алмодоваровог приступа: он је, једноставно, фасцинантно уверљиви гласноговорник свеколике алтернативе, један од малобројних генија у читавој историји не само „покретних слика" који „подземље" „званичне цивилизације" успева на перфектан, у свему супериоран начин да представи у сопственом значају и величини, односно који је способан да све његове („подземне") идеје организује у самопотврђујућу, програмску форму. Ретки таленат обезоружавајуће прецизног посматрача света у којем се налази, код Алмодовара се надовезује на ништа мање деликатан осећај за хумор, те, коначно, на оно што је за медиј којим се бави и најпотребније: суптилни осећај за издвајање најсуштинскијег из тог света и његово уобличавање у фикцију која ће, као и у највећим остварењима кинематографије, бити заправо арбитар живота. Просто ирационално делује околност да се претежно бизарни садржаји Алмодоваровних филмова током њихове експликације на екрану претварају у необориво чврсте опсервације свега на шта пажљиво око радозналог посматрача живота може да наиђе. Од интимних и приватних до колективних и социјалних феномена, од моралних и емотивних до подсвесних и духовних категорија. Дубоко племенити

став при томе, нешто што би се условно могло назвати цинични-ним оптимизмом, дајући истовремено јасан ауторски печат, оставља Алмодовара чудесно рационалним и објективним. Ваљда зато што по самој својој природи цинизам и оптимизам потиру један другог, Алмодовар маестрално еквилибрирајући на граници између њих, себе представља као јединствену појаву, можда и у читавој повести филма. Код њега има нечега и од холивудских великана мелодраме и комедије, Сирка и Минелија рецимо, код њега се лако да уочити фасбиндеровска разорна кородивност у односу на систем вредности којем се обраћа, коначно излишно је и помињати Алмодоварово чак и декларативно позивање на буњуеловску опсценост. Јединственост шпанског редитеља почива и на његовој свесној опредељености за препознатљивост осим редитељског рукописа и свих примарних елемената везаних за визуелну информацију. У изванредној књизи *Филмови Педра Алмодовара* Нурије Видал, постоји апендикс под називом *Водич „по" Алмодовару,* у којем је дат приказ свих карактеристичних ствари које се изнова појављују у Алмодоваровим филмовима, што је само доказ његове потпуно рационалне опредељености за ону врсту идеологије која је историчарима и критичарима омогућила да многе велике редитеље доживе као оне „који читавог живота снимају један исти филм". Поента је, јасно, у томе што су сви Алмодоварови филмови, сваки велик за себе, доиста епизоде једног још, на срећу, недовршеног гигантског ремек-дела. Почев од, на жалост, у фестовској ретроспективи неприказаног, *Пепи, Луси, Бом и остале девојке из гомиле (Pepi, Luci, Bom i Otras Chicas del Monton),* до последњег, *Завежи ме!,* сваки његов филм има савршено прецизно и једнако битно место у опусу, чинећи готово немогућим успостављење уобичајене хијерархијско-вредносне лествице у којој би се бар један филм могао издвојити као надтипично значајан. А утисак је овог потписника да у савременој светској кинематографији не постоји толико и на тај начин конзистентан појединачни опус какав је Алмодоваров.

Традиционално ФЕСТ-овој публици најпривлачнији, „Фестивал фестивала", показао је, уз свега пар изузетака, сасвим разумљиво прави пресек „званичног" укуса Европе. Укуса још увек детерминисаног фестивалима, склоног филмовима претенциозних захвата, форсираног ауторског печата, езотерично самодовољних стваралачких величина. С обзиром да се овај програм де факто „сам од себе прави", то јест да је одређен преузимањем награђених наслова са најпрестижнијих (и најизвиканијих) европских ауторских сучељавања, то је овде и најсуженији простор за озбиљније селекторске интервенције. Колико год оне и овај пут ситне биле, деловале су интересантније од онога што је обавезујући наслов елитног вечерњег термина у Сава-центру прописивао. Тако су се, с једне стране,

нашли експериментално заморни, ипак још увек само позоришни *Розенкранц и Гилденстерн су мртви (Rosencrantz and Guildenstern are Dead)* Тома Стопарда; нови прилог ауторској непрепознатљивости браће Коен у виду, додуше занимљиво постављене, али до зла бога маниристички спроведене стилизације „film-noire" / „hard-boiled" идеологије, филм *Милерово раскршће (Miller's Crosing);* још једно Линчово престилизовано, већ по много чему хипертрофирано иживљавање на његову опсесивну тему — Холивуд, *Дивљи у срцу (Wild at Heart),* које, истина, делује многострано провокативно, али само у домену регистровања степена дс којег је Линч спреман да иритира холивудску конвенционалност; филм који је стао на чело западног откривања условно назване „пост-антикомунистичке" кинематографије Совјетског Савеза, *Такси блуз* Павела Лонгина, један у суштини бастардни спој совјетског алтернативног, урбано-социјалног филма са идеологијом америчке „ангажоване", „main-stream" драме; недопустиво само себи посвећена Бертолучијева занесеност до перверзије доведеном детаљизацијом сопственог израза под називом *Чај у Сахари (The Sheltering Sky),* разоружавајуће претенциозна материјализација и тако претенциозног избора у облику културног романа Пола Боулса; и, од ових најзанимљивији, *Сирано де Бержерак (Cyrano de Bergerac)* Жан-Пола Рапеноа, конзервативна, али доследна редитељска визија безброј пута злоупотребљеног предлошка, Рапеноов одличан доказ да између толико поминьане, и на протеклом ФЕСТ-у толико присутне претенциозности и ауторства заправо никада не стоји знак једнакости. „Фестивалу фестивала" припада и целодневни програм последњег дана ФЕСТ-а, када су приказани један солидни, конвенционални, али нипошто и нарочито спектакуларни Тавернније, *Тата носталгија (Daddy Nostalgie),* још једно надмено Паркерово идеолошко предавање, нова квази-демистификација америчке демократије — *Дођи да видиш рај (Come See the Paradise),* те дефинитивно небитни филм једног и раније маргиналног, мало интересантног редитеља какав је Карлос Саура, *Ах, Кармела!* (*Ay, Carmela!*). Једино занимљиво у овом филму јесте појава Кармен Мауре, омиљене Алмодоварове глумице, у главној улози. Иако се доиста ради о великој глумици, евидентно је, али и просто невероватно, како је са амбициозним ликом, који јој је Саура доделио, она остварила заправо далеко мање него и у најмањој епизоди код Алмодовара. Из једноставног разлога што је неконзистентност главне јунакиње филма, прва, али и тек једна од неопростивих мана филма *Ах, Кармела.* Но, позиција Сауре у шпанском естаблишменту је де факто опозитна у односу на Алмодовара. Тако се и могло десити да, упркос једнаком броју номинација за највећу годишњу шпанску филмску награду, „Гоју", Саурин филм добије награде у чак тринаест

категорија, а да *Завежи ме!* не реализује ниједну од својих петнаест кандидатура.

Два свакако најауторитативнија и најчвршћа остварења виђена у овом програму ФЕСТ-а јесу *Унајмио сам плаћеног убицу (I Hired a Contract Killer)* Акија Каурисмакија и *Зелена карта (Green Card)* Питера Вира. Виров холивудски опус без сумње стоји у инфериорном односу спрам његове ране, аустралијске редитељске фазе. Од свих Аустралијанаца који су каријеру, после бројних међународних признања за њихове прве филмове, наставили у Сједињеним Државама (Милер, Шеписи, Бересфорд...), Вир је, по свој прилици, највећи таленат. Његова готово беспрекорна аустралијска кинематографија садржи бар два велика филма: *Излет на Хенгинг Рок* и *Водоинсталатер*. Међутим, поетика ових филмова проистиче из њихове усредсређености на неконвенционалну, чак оригиналну идеју приче, коју је Вир доследно пратио, демонстрирајући племениту једноставност редитељског поступка, трудећи се, заправо, да логику приче не наруши само на први поглед ефектним интервенцијама, што оваква врста садржаја самом својом природом изазива. Холивуд је у том смислу деструктивно деловао на Вира. Богатија продукција, која му је омогућавала да оствари замисли на које до јуче није имао права, завела је Вира у тој мери да је његов холивудски опус подлегао оној врсти редитељско-сценаристичке барокизације код које филм прелазну оцену добија тек уз много добре воље посматрача, односно уз спремност овога да елиминацијом сувишног дође до „вировске", увек прецизне и кохерентне поставке. Вир је, успут, постао холивудски интелектуалац, изузетно вешт да успостави комуникацију са публиком, и то темама које би свако жељан упечатљивих резултата на „бокс-офису" баталио већ у првој руци сценарија. Утисак је, с друге стране, да је управо речена барокизација узрок ових позитивних вибрација између публике и Вира, па је са тезом средстава који су оправдани циљем и „холивудски Вир" потпуно у праву. Можда чак и свесно, лишио се великих филмова на уштрб одговарајућих резултата. Међутим, *Зелена карта* је врхунац његовог холивудског раздобља. Злобник би приметио да због тога у америчким биоскопима није постигао успех једне *Године опасног живљења, Сведока* или *Друштва мртвих песника,* али ствар чини се ипак није таква. Јер, филм ће засигурно у Европи или Вировој Аустралији далеко боље проћи него у Сједињеним Државама, баш као што би и тамо вероватно далеко боље прошао да је „кастинг" био примеренији захтевима америчког гледаоца. Њему, напросто, Жерар Депардје ништа не значи, а дискутабилан је и избор Енди Мекдауел, јер од њених кредита публици најбогатијег филмског тржишта на свету позната је само главна улога у *Секс, лажи и видео траке.* И то оној склоној софистициранијим садржајима. Другим речима, *Зелена карта,* осим

овога, поседује апсолутно све што је потребно за успех међу најширим слојевима потенцијалне биоскопске публике. Сјајну, духовиту романтичну причу, врло одмерено вођену, пласирану у тренутку својеврсног „ривајвла" мелодраме (планетарни успех *Згодне жене* и *Духа),* промишљено укалкулисану у пратеће, многима блиске урбане феномене... Вир се, међутим, ухватио у коштац с Холивудом тамо где је овај најтврђи. *Зелена карта* је требало, наиме, да буде снимљена још пре *Друштва мртвих песника,* али је реализацију одложила Вирова упорност да управо Депардје игра главну мушку улогу, то јест околност безуспешног трагања за продуцентом спремним да уђе у ризик Америци непознатог европског глумца. „Оскарима" и славодобитним походом кроз биоскопе овенчано *Друштво мртвих песника* једини су разлог због којих је Вир добио одрешене руке. Но, са становишта продукције, епилог се једино може сматрати промашајем. Јер, у руци је била „бокс-офис" бомба, а ефекат јој је био раван петарди.

Унајмио сам плаћеног убицу, рађен, иначе, за Енглезе, снимљен у Лондону, један је од три филма финског редитеља Акија Каурисмакија приказаних на ФЕСТ-у '91. Ова, нека врста званичне београдске промоције Каурисмакија, доиста је била, чак и медијски, међу најзначајнијим збивањима овогодишњег фестивала. Иако је сјајни Финац на претходним ФЕСТ-овима имао чак два филма, *Сенке из раја* и *Аријел,* за многе је био право откриће, из једноставног разлога што је реч о невероватном таленту, од оне снаге која је довољна да иницира читав талас. У приличној мери неосновано поређен са Џимом Џармушом и око њега окупљеним „независним" синеастима са источне обале Сједињених Држава, Каурисмаки је ипак par exellance европски редитељ, никако само варијанта америчке имитације Европе. С те стране, далеко су више у праву они који у њему виде правог, после низа неуспелих интерпретатора најзад истинског и аутентичног наследника француског „новог таласа". Усхићујуће доследан аскетизам, из кога у ствари проистиче ретка способност да се минималистичким наративним средствима формира готово барокни филмски садржај, уз све то ретка виспреност духа исказана кроз најневероватније упрошћене захвате, чини Каурисмакија најбољом потврдом да је виталност европског филма на сасвим другој страни од езотеричне апстракције на којој елитистичка европска свест инсистира. Ако је филм *Унајмио сам плаћеног убицу* свесно изманипулисани „homage" француском „новом таласу", онда је *Девојка из фабрике шибица (Tulitikkutehtaan Tyito),* која је, заправо, завршни део трилогије у којој су још два поменута, на ранијим ФЕСТ-овима виђена филма, Каурисмаки у екслузивним смислу, остварење типског порекла на којем се лако дâ уочити сва супериорност финског редитеља. Минимални број кадрова, максимална статичност камере, импресивно

коришћење унутрашње монтаже као најдрастичнијег средства овакве редитељске идеологије, савршена контрола глумаца, секвенце које често представљају филмске есеје за себе — дакле, све оно што би и појединачно било значајна карактеристика једног редитеља, код Каурисмакија је, дакле само на једном месту, уклопљено у јединствени систем, чинећи и самог редитеља јединственим, не само у европским и савременим размерама.

Програм који се, можда, испоставио и најпровокативнијим на ФЕСТ-у '91. јесте „Откачена поноћ". На првом месту ваљало би истаћи његову уочљиву конзистентност, која би га, могуће је, учинила и најзначајнијим програмом овогодишњег фестивала да се нису поткрале две непренебрегљиве програмско-концептуалне грешке. Наиме, филмовима *Браћа Крај (The Krays)* Питера Медака и *Анђео за мојим столом (An Angel at My Table)* Џејн Кемпион засигурно није било место у овом програму. Јасно, не ради се о евентуалним квалитативним дометима ова два филма, већ о простој чињеници да се њихова декларативна „откаченост" тешко може препознати. Реч је о мање-више конвенционалним филмовима, који би се сасвим комотно могли наћи у неком од пратећих програма, односно, а то важи превасходно за извикани филм новозеландске редитељке, у „Фестивалу фестивала". Међутим, остатак је представљао праву филмофилску посластицу ФЕСТ-а, концепцијски најбоље састављени програм последњих неколико година. Уз два последња филма Педра Алмодовара, *Жене на рубу нервног слома* и *Завежи ме*, најзначајнији филм на „Откаченој поноћи" био је *Ослобођени Франкенштајн (Roger Corman's Frankenstein Unbound)*, живе легенде светске кинематографије, мало је рећи културног редитеља филмофила свих меридијана, Роџера Кормана. После двадесетогодишње редитељске апстиненције, Корман се вратио, утисак је, бољи него што је икада био. Својим *Франкенштајном* рекло би се да је направио личну реминисценцију свега што се догађало у „његовом", хорор-жанру, током овог периода у којем је редитељски био одсутан, а када је — што је изузетно важно — жанр прешао пут од глобалног „ривајвла", иницираног таласом нискобуџетног, такозваног „новог америчког хорора", преко устоличења у једну од продуцентски најпоузданијих и тржишно најпробитачнијих врста, до из тога проистеклог јаловог маниризма, који је неинвентивним, почесто апсурдним серијализирањем, поново „сахранио" један од најпопуларнијих жанрова у читавој историји „покретних слика". Корман је очито помно пратио све ове крупне промене: уосталом, није претерано рећи, он је и „духовни отац" „Новог Холивуда", човек који је „открио" таква значајна имена савременог америчког филма каква су Богдановић, Копола, Скорсезе, Џо Данте, Џонатан Деми, Монте Хелман... Дакле, Корман је све пратио и, у тренутку нестанка

хорора са обзорја продуцентских интересовања, начинио ултимативни епитаф овој, двадесетогодишњој „хорор-епохи". Једноставност генијалности, односно, свеједно, генијалност једноставности, напросто је детерминанта Кормановог *Франкенштајна*. Корманова несумњиво дубоко философска посвећеност мотиву најпознатијег литерарног монструма омогућила је да свеобухватност његовог третмана вечите инспирације односног филмског жанра доведе до филма-метафоре, референтног како на бројне аспекте поменутог раздобља у историји кинематографије тако и на саму есенцију идеологије хорора. Лагодношћу редитеља који све конце свог филма беспоговорно држи у рукама, Корман фасцинантно а ненаметљиво редигује мотиве који су постали општим местима „новохоливудског доба", убедљиво доводећи гледаоца до закључка како то у његовој интерпретацији делује супериорно, истовремено без проблема развијајући наративну нит сопственог, аутохтоног дела.

Да је „Откачена поноћ" с пуно разлога могла добити назив, рецимо, „Културна поноћ", сведоче готово сви остали наслови. *Света крв (Santa Sangre)* последњи је филм још од *Крстице* културног редитеља Александра Јодоровског. Маркесовска визија езотерије јужноамеричког начина живота у *Светој крви* добила је достојан филмски пандан. Натегнуто упоређена са класичним Фелинијем — искључиво због погрешно схваћене физичке гротескности ликова — *Света крв* презентује кудикамо аутентичнији и богатији ауторски хоризонт, ретко упечатљив и у пуном смислу речи неупоредив. Ореол културе прати и редитеља Пола Бартела, чији су *Призори из класних борби са Беверли Хилса (Scenes From the Class Struggle in Beverly Hills)* велико разочарање, конкретно бледа, „ента" копија вотерсовске деструкције уштогљеног холивудског „main-streama". Културе посебне врсте представља бизарна америчка продуцентска кућа „Трома", концептуално замишљена као материјализована пародија Холивуда и његових студија (читав филмски град Троматаун, часопис *The Troma Times . . .)*, оријентисана на нискобуџетне „spoof"-хороре, чији наслови довољно говоре сами за себе (на пример: *Наци-сурфери морају умрети, Нимфоидна варварка у паклу диносаура)*, у исто време изазивајући еуфоричну филмофилску наклоност с једне, и игнорантски презир „озбиљне" критике с друге стране. На ФЕСТ-у приказани *Отровани осветник (Toxic Avanger)* најпознатије је „Тромино" остварење, које је временом постало заштитни знак ове куће и њен највећи комерцијални успех. Сјајна реакција публике у Сава-центру, која је, без сумње, исправно схватила како идеологију „Троме" тако и, у том контексту, изузетан значај *Отрованог осветника*, учинила је пројекцију овог филма једним од најлепших догађаја ФЕСТ-а '91 — „гласно гледање" филма, потпуни ангажман публике у догађајима на платну, основни је циљ „Троме", што је београдска публика препознала и чему је да-

ла свој пуни допринос. Коначно, култ је изграђен и око хонгконшке кинематографије, и то не само оне која се подводи под условни жанровски квалификатив „кунг-фу". Хонгконшка комедија, која је претходних година релативно често била присутна на домаћем биоскопском репертоару, има веома богату историју, продукцијски је разноврсна, и дала је неколико више него релевантних аутора, од којих је Џеки Чен свакако најпознатији. Филм *Теракота ратник (The Terra-Cotta Warrior)* Чинг Ту Јиа, рађен у копродукцији са Канадом, свакако је један од најскупљих хонгконшких филомова, продукцијски беспрекорно урађен, у маниру најраскошнијих холивудских продукција. За многе је овај филм био велико пријатно изненађење, но, и поред несумњиве редитељске прецизности, врло доброг сценарија и сјајне глуме, тешко би се могао сврстати у сам врх онога што је филмски Хонг Конг последњих година дао.

„Амерички независни филм" представио је, у пуном смислу значења, шаролику репрезентацију америчке нехоливудске продукције. Ту се, међутим, нашло филмова карактерно врло блиских Холивуду — изненађујуће артикулисани, бар што се искустава са Денисом Хопером тиче, *Хот спот (The Hot Spot)*, успешни покушај даље ревитализације класичног трилера на трагу линије коју је почетком осамдесетих успоставила Кесденова *Телесна страст;* симпатична артифицијелизација полицијског филма афирмисане експериментаторке Кетрин Бајгелоу *Плави челик (Blue Steel);* њима би се могло придодати *Дугогодишње пријатељство (Longtime Kompanion)* Нормана Ренеа, коректно одрађена телевизична драма на тему сиде. Наравно, било је и оних који есенцијално припадају ономе што се подразумева под идеологијом „независног филма": на једној страни су они код којих је једини уочљиви продуцентски притисак последица скромног буџета, а на другој они декларативно „антихоливудски". Најубедљивији пример првога је *Метрополитен (Metropolitan)* Вита Стилмена, интелигентна њујоршка „upper class" прича, често поређена са филмовима Вудија Алена, но дистанцирана од „вудиаленовштине" бар онолико колико је овај увек био далеко од јасне идеје о филму; најинтересантнији представник друге поменуте „независне" струје био је филм *Завера против Харија (The Plot Against Harry),* духовита елаборација „плићака" њујоршког подземља, која би — да није настала пре епопеје *Кум* (филм је снимљен, наиме, још крајем шездесетих, но, игром судбине, тек је прошле године доспео пред публику) — вероватно био схваћен као веома духом богата пародија славног Кополиног серијала.

Американаца је, разуме се, било највише и у другим програмима: пре свега у „Хитовима". Пар занимљивих наслова, па чак и врло добрих филмова [*Џекобова лествица кошмара (Jacob's Ladder)* Едријена Лајна, рецимо], ипак би ваљало

оставити у надлежности редовне репертоарске критике, из једноставног разлога што су ови филмови, односно њихово присуство на ФЕСТ-у, искључиво ствар компромиса бившег, „самофинансирајућег ФЕСТ-а", и идеје прављења једног фестивала који би то и по карактеру, а не само називу био.

Коначно, „Италијански филм данас" двоструко је релативизовао слику која је, посредством редовних локалних пратиоца фестивалских збивања у свету, створена у нас о овој кинематографији и њеном данашњем тренутку. Нити стоји теза о глобалној кризи италијанског филма, нити је тачна опсервација да, осим доајена, дакле Фелинија, Бертолучија, браће Тавијани, Сколе, те од млађих једино (ионако прецењеног) Торнатореа, италијански филм данас нема значајнијег аутора. Напротив, италијански филм се представио, истина, не као посебно спектакуларан, али ипак довољно богат разноврсним стваралачким опредељењима, па и јаким ауторским личностима, као што су, на пример, Марко Ризи, присутан на ФЕСТ-у са два филма. *Дивљи момци (Ragazzi Fuori)* и *Мери заувек (Mery Per Sempre)*, Петер Дел Монте [*Трагови љубави (Tracce De Vita Amorosa)*] или, можда и најпријатније италијанско изненађење, млађи Бертолучи, Бузепе [*Девојачке љубави (Amori In Corso)*].

Кључни проблем који ће ФЕСТ морати да разреши већ у најближој будућности односи се на утврђивање прецизног одговора на питање коме је он потребан. Публици, по свему судећи, а нарочито по интересовању које је у односу на претходне ФЕСТ-ове, како тврде одговорни, повећано, ФЕСТ је потребан. Међутим, он то мора постати и официјелно средини у којој се одвија — било та средина доживљена као градска, републичка или савезна (још увек). Јер, о самофинансирању, дугогодишњем наметнутом императиву, а да би ФЕСТ личио на нешто, то јест имао смисла, више не може бити говора. Ове године, додуше, Београд је, после низа година, пружио извесну финансијску помоћ. Али, само БЕСЕФ-у, од ове године такмичарском фестивалу, терминоом и местом везаним за ФЕСТ. Но, у најмању руку сумњива идеја о филмској афирмацији средњоевропске идеје (у тренутку када је Средња Европа, како рече Хандке, још само метеоролошки појам), тек би требало да добије подршку публике. Ако не ње, оно бар аутора које би ту (по метеоролошком основу) ваљало окупити. Уостало м, ФЕСТ, извесно, нема намеру да устукне пред БЕСЕФ-ом. Ако га, они који би то требало, схвате као ретку, па и једину могућност за представљање ванхоливудског, несумњиво живописног филмског живота, у условима када је Холивудом биоскопска понуда детерминисана, онда ће ФЕСТ имати будућност. И смисао. И праву културну мисију.

Драган ПЕТРОВИЋ

ЈОВИЦА АЋИН, види ЛМС I/91.

ИВАН БОЖИЧЕВИЋ, рођен 1955. године у Кришпољу код Оточца, данас живи у Загребу. Пише књижевну критику. У *Летопису* сарађује од јуна 1982. године.

МИЛКО ВАЛЕНТ, рођен 1948. године у Загребу, где живи и данас. Пише поезију, прозу, драме и есеје. У *Летопису* сарађује од јануара 1979. године. Књиге поезије: *Лептири архетипа*, 1980; *Задимљена лопта*, 1981; *Коан*, 1984; *Слатки аутомати*, 1990; *Ерективон*, 1990. Књиге прозе: *Горки десерти*, 1984; *Ординација за кретене*, 1986. Роман: *Clown*, 1988. Књиге теоријских есеја: *Carpe diem*, 1979; *Еротологике*, 1988; *Тоталии спол*, 1989. Радио-драме: *Пикнути пикњицу . . .*, 1988; *Хигијена мјесечине*, 1988.

СРБАН ВАЉАРЕВИЋ, рођен 1967. године у Београду, где живи и данас. Пише прозу. Роман: *Лист на корици хлеба*, 1990.

РОБЕРТ ЛУИС ВИКС (ROBERT LEWIS WEEKS) је савремени амерички песник. Своје новије песме већином је објављивао у часописима *The Sewanee Review, New York Quarterly, Beloit Poetry Journal* и *West Branch*, а две овде преведене штампане су у једном од последњих прошлогодишњих бројева *The American Poetry Review*. (В. Копицл)

ВЛАДИМИР ВИСОЦКИ, песник, умро је 1980. године. Три године пре тога започео је своје једино прозно дело и никад га није завршио. Разлог томе очигледно није његова прерана смрт — јер је роман у те три године могао бити завршен — као ни то, што је Висоцки без сумње знао да се такав роман, осим у „самиздату", не може објавити. У суштини, нема никакве сумње да би роман једном био завршен, и то, скоро сигурно, са извесним редакцијама. Јер, готово свака од његових више стотина песама претрпела је, током година, измене: негде стих или два, а негде су читаве

строфе биле дописиване или изостављане приликом извођења. *Роман о девојчицама* — којем то није ни прави наслов, јер у рукопису Висоцког роман нема наслова, а порекло овог је остало непознато — садржи јасне аутобиографске црте. Лик Александра Кушешова је идентичан лику самог Висоцког и питање је да ли би у завршној верзији роман попримио још изразитији аутобиографски карактер или би — што по преводиочевом мишљењу није вероватно — сличности биле умањене. Песма *Другари, пошаљите ми писмо,* која је у целини унета у роман, написана је 1964. године, као и само споменута песма *О Нини крадљивици.* (Андрија Лаврек)

СЛОБОДАН ИЛИЋ, рођен 1968. године у Горњем Милановцу, где живи и данас. Пише поезију. Књига песама: *Биографија белог пса,* 1990.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. године у Дабрици, живи у Новом Саду. Професор универзитета је на Филозофском факултету. Пише приповетке, књижевну критику и есејистику. У *Летопису* сарађује од октобра 1967. године, уредник *Летописа* био од 1980. до 1981. Књига приповедака: *Врховни силник,* 1975. Књиге есеја, критика и огледа: *У видику стиха,* 1978; *Слагање времена,* 1983; *Примарно и нијанса,* 1985; *Поезија и окружје,* 1988.

НИКОЛА ГРДИНИЋ, види ЛМС II/91.

НИКОЛА КАЈТЕЗ, види ЛМС I/91.

ЗОЈА КАРАНОВИЋ, види ЛМС III/91.

МИОДРАГ ЛОМА, рођен 1957. године у Ваљеву, где живи и данас. Асистент је за општу књижевност на Универзитету у Београду. Бави се књижевном историографијом и теоријом књижевне историографије.

НЕБОЈША МИЛЕНКОВИЋ, рођен 1971. године у Нишу, живи у Оцацима. Пише поезију, крађу прозу и бави се новинарством. Збирка песама: *Уста зрелог кестена,* 1989; *Тескоба светлости,* 1990.

МИЛЕНА ПЕТРОВ, рођена 1949. године у Новом Саду, живи у Београду. У *Летопису* сарађује од јануара 1989. године. Пише поезију и књижевну критику.

БОРБЕ ПИСАРЕВ, рођен 1957. године у Визићу, данас живи у Новом Саду. Новинар је *Дневника.* Пише прозу и књижевну критику. У *Летопису* сарађује од октобра 1987. године. Књиге прозе: *Мимезис, мимезис романа,* 1983; *Књига господара прича,* 1985; *Књига народа лутака,* 1988; *Готска прича — приповест о Мери Шели,* 1990.

ДРАГАН ПЕТРОВИЋ, рођен 1962. године у Нишу, живи и ради у Београду. Од 1982. године пише и објављује филмску критику.

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, види ЛМС III/91.

ЦВЕТАН ТОДОРОВ, рођен 1939. године у Софији, где је завршио и студије славистике. Од 1963. Тодоров живи у Паризу. Докторирао је код Ролана Барта тезом о Лаклоовим *Опасним везама*. Био је истраживач Националног центра за научна истраживања у Паризу, предавач на многим универзитетима у Европи и САД. Један је од покретача часописа *Poétique*. Објављене књиге: *Lettérature et signification (Књижевност и значење)*, 1967; *Grammaire du Décaméron (Граматика Декамерона)*, 1969; *Introdiction à la littérature fantastique (Увод у фантастичну књижевност)*, 1970; *Poétique de la prose (Поетика прозе)*, 1971; *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (Енциклопедијски речник наукâ о језику)*, са О. Дикроом, 1972; *Théories du symbole (Теорије симбола)*, 1977; *Symbolisme et interprétation (Симболизам и тумачење)*, 1978; *Les genres du discours (Врсте говора)*, 1978; *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique (Михаил Бахтин, дијалошки принципи)*, 1981; *Critique de la critique (Критика критике)* 1984; *La conquête de l'Amerique: la question de l'Autre (Освајања Америке: питања Другог)*, 1982; *Frêle bonheur (Крхка срећа)*, 1986.

Есеј који доносимо је из књиге *Ми и други*, која ће се појавити из штампе ове године.

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

ВЛАДИМИР ВИСОЦКИ
Роман о девојчицама 529

СЛОБОДАН ИЛИЋ
Четири песме 562

РОБЕРТ ЛУИС ВИКС
Две песме 565

НЕБОЈША МИЛЕНКОВИЋ
Усредсређеност 567

СРБАН ВАЉАРЕВИЋ
Четири песме 569

ОГЛЕДИ

ЦВЕТАН ТОДОРОВ
Сцијентизам 573

МИОДРАГ ЛОМА
Хелдерлин у историјама немачке књижевности (1) 594

МИЛКО ВАЛЕНТ
Атмосфера постмодернизма (Множење огледала) 618

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

ЈОВИЦА АЋИН
Црне копије (5) 637

СЛАВКО ГОРДИЋ
Крај лета: политика, поезија и трчање 661

ЛЕТОПИС КЊИГЕ

ЗОЈА КАРАНОВИЋ
О Косову у песми, још једном (Нада Милошевић-Борђевић: *Косовска епика*) 670

НИКОЛА КАЈТЕЗ
Похвала неизрецивом (Лав Шестов: *Атина и Јерусалим*) 672

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
Варљивост пејзажа (Влада Урошевић: *Хипнополис*) 675

НИКОЛА ГРДИНИЋ
Тростран осветљавање Лазе Костића (Петар Милосављевић: *Триптих о Лази Костићу*) 677

БОРБЕ ПИСАРЕВ
Изврнути универзум (Славен Радовановић: *Обрнута црква*) 681

ИВАН БОЖИЧЕВИЋ
Форсирање еротографије (Звонимир Мајдак: *Мотрећи са стропа Ирену и њеног мужа*) 684

МИЛЕНА ПЕТРОВ
Прошлост песниковог града (Јакша Фиаменго: *Отето из тмине*) 687

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
Свет и поетика монтаже (Зоран Ћирић: *Рио Браво*) 689

ФИЛМСКИ ЛЕТОПИС

ДРАГАН ПЕТРОВИЋ
ФЕСТ '91. 692

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 706

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 Уредништва и коректор: Милица Вртунски. Технички уредник: Мирјана Јовановић

Годишња претплата за 1991. годину 300 динара, а за чланове Матице српске 180 динара. Претплата за иностранство 80 $. — Цена једној свесци у књижарској продаји 50 динара. — Претплата се може уплатити у свакој пошти на чековни рачун број 65700-678-2213, са назнаком: „за Летопис". — Адреса Администрације: 21000 Нови Сад, Матице српске ул. бр. 1. Телефон: 021/615-599, локал 112.

Издаје: Матица српска.

Штампа: Д. д. Штампарија „Будућност", Нови Сад.

Тираж: 1700.

Песме, приповетке, одломке из романа, сећања, огледе, критике и ликовне прилоге у следећим свескама објављују:

ДОБРИЛО АРАНИТОВИЋ
АРНФРИД АСТЕЛ
ЈОВИЦА АЋИН
ХОРСТ БИНГЕЛ
АРПАД ВИЦКО
САВА ДАМЈАНОВ
Ф. Ц. ДЕЛИУС
ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ
ХАНС МАГНУС ЕНЦЕНСБЕРГЕР
БОШКО ИВКОВ
ЈЕЛЕНА ЈЕЛИЋ
МАРГЕРИТ ЈУРСЕНАР
БЕРБ КОНРАД
ТАЊА КРАГУЈЕВИЋ
МИОДРАГ ЛОМА
ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ
Д. Н. МЕДРИШ
ЗОРАН МИРКОВИЋ
АЛЕКСАНДАР М. ПЕТРОВИЋ
ДРАГОМИР ПОПНОВАКОВ
ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ
МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
БОЈАНА СТОЈАНОВИЋ-ПАНТОВИЋ
АЛЕКСАНДРА ТРЕШЊИЋ
МИЛАН ТРИПКОВИЋ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025-5939 | UDK 82 (05)