

МН II 163/1

ЛЕТОПИС

МАТИЦЕ СРПСКЕ

НОВЕМБАР

1 9 6 7

НОВИ САД

ЛЕТОПИС

МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОКРЕНУТ 1825. ГОДИНЕ

Чланови Уредништва
СРЕТЕН МАРИЋ
БОШКО ПЕТРОВИЋ
АЛЕКСАНДАР ТИШМА

Главни и одговорни уредник
БОШКО ПЕТРОВИЋ

Коректор

СТОЈАН ТРЕБАКОВ

Уредништво: Нови Сад
Матице српске ул. бр. 1
Телефон: 44-609

Редакција прима средом
од 12—13 часова

Рукописи се не враћају

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од шест штампаних табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 27 н. дин. а за чланове Матице српске 22 н. дин. Претплата за иностранство износи 50 н. дин. — Цена једном броју у књи- жарској продаји 2,50 н. дин. — Претплата се може положити у свакој пошти на чековни рачун НБ у Новом Саду број 657-1-257. — Администра- ција: Ул. Матице српске бр. 1, тел. 44-609

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Година 143.

Новембар 1967.

Књ. 400, св. 5.

ЛЕЊИН И ФИЛОЗОФИЈА

Многи су приликом досадањих прослављања годишњица Октобарске револуције хтели да стављамо преда се баш тему *Лењин и филозофија* и ниједну другу. Знали су они за ону Лењинову реч да: „Без солидних филозофских темеља нема ни природних наука, нити материјализма, који би могли издржати борбу противу притиска буржоаских идеја и уврежености буржоаских погледа на свет“; знали су они колико је Лењин пажње посвећивао баш тим солидним филозофским темељима у свим својим делима, у свим својим мислима, написима и поступцима, даље продубљујући и развијајући, како је он то писао *Марксову филозофију, Марксов филозофски материјализам, Марксову материјалистичку дијалектику*. Знали су они и с правом хтели да, кад слаavimo Октобарску револуцију, и о њој у првом реду говоримо, па пођимо овде још једном у сусрет тој потреби нашега времена и данас кад слаavimo педесетогодишњицу Октобарске револуције, јер је ова тема остала заиста једна од основних како у тој револуцији, тако и уопште у данашњем скоковитом стваралачком развитуку и преокрету наука, друштва и човека нашег прелазног доба.

А кад нам треба данас са толико многобројних и добро заснованих разлога говорити о *Лењину и филозофији*, зар није најбоље дати реч самоме Лењину? Ко би оштријим и светлијим, тачнијим и аутентичнијим мислима обрадио ту тему од самог Лењина?

Можда ће нам неко мрзовољно пребацити толико озлоглашену „цитатологију“?

Али овде се не ради о томе да ми неки Лењинов цитат, настао у својим како општим тако и специфичним условима, истргнут из свога контекста, буквално и шаблонски примењујемо на неко данашње питање које има своје сопствене



и данашње специфичне услове, па да смо тако жртва праведно озлоглашене цитатоманске погрешке, — већ се ради о томе да знамо шта је Лењин мислио о филозофији, њеном садржају, улози и значењу у нашем времену уопште. А ту тачније и боље речи заиста нема од Лењинове. И зато сма трамо да ћемо само на правом и пуном извору остајати скоро непрекидно овде пре свега слушајући и продубљујући саму реч Лењина.

А она ће нам пре свега оштро истаћи да филозофија на највишем ступњу свога данашњег историјског развитка, „Марксова филозофија“, „Марксов филозофски материјализам“ или „материјалистичка дијалектика“ јесте таква „солидно филозофски темељита“ „наука о развиту“ која међу свим другим објективним и битним дијалектичким законитостима открива такву „тесну дијалектичку повезаност теорије и праксе“ и у својој свесној изразитости нов садржај „Марксове филозофије“ да је теоријско и практично руководство „мењања“ света да сваком трудбенику у фабрици и на њиви отвара очи да види да својим радом и трудом неће постићи ни благостање ни срећу без пуног јединства погледа на свет и свести, — теорије и праксе, — мисли, воље и акције свих радника и трудбеника своје земље и целог света, без тог јединства без којег се свет, друштво и човек неће изменити и преокренути, извести из раздобља нужности и нужде и увести у доба слободе, социјализма и комунизма, благостања и среће. Кад је реч, дакле, о „Марксовој филозофији“ томе новоме погледу на свет и о тој новој свести Маркса, Енгелса, Лењина, радничке класе и свега напреднога света, онда, битно и у основи реч је о томе јединству теорије и праксе, мисли, воље и акције које је основна моторна снага и зеница у оку Октобарске револуције, као и наше револуције и свеколиког прелома и преокрета света, друштва и човека нашег бурног и одлучујућег времена. О тој основној моторној снази и зеници, дајемо овде реч Лењину, у част великог Октобра и Лењина.

I

ОБЈЕКТИВНИ И РУКОВОДНИ ФИЛОЗОФСКИ МАТЕРИЈАЛИЗАМ

Као што без компаса и без познавања не само снага и могућности свога брода, већ и свих географских и климатских прилика, па чак и тако далеких сасвежђа и звездâ некретницаâ, тако и без јединства мисли, воље и акције свеколике бродске посаде, крманаш неће наћи ни довољно знања,

ни довољно смелости, ни довољно храбрости, ни довољно снаге да брод проведе кроз све буре које га на пучини чекају. А кад је од тако пресудног значаја јединство мисли, воље и акције бродске момчади и крманоша у савлађивању поморских тегоба и опасности, од коликог је оно тек значаја за радничку класу и радне масе које у бурама историје под условима капитализма имају тек само голе своје снаге према свакојако наоружаном класном поробљивачу, угњетачу и противнику?

А то јединство мисли, воље и акције, то јединство свести радничке класе и радног света може извирати, то је оно што је Лењин пре свега истакао, само из јединственог, једино „тачног“ и зато „свемоћног“ погледа на свет, друштво и човека филозофије марксизма. *Само Марксов филозофски материјализам, истицао је Лењин, показао је пролетаријату излаз из духовног ропства, у коме су дотада тавориле све угњетене класе.*¹

Али не мање оштро је Лењин истакао да Марксов филозофски материјализам није поглед на свет никакве издвојене, замумуљене и закукуљене секте, већ продужетак и даљи развитак свега што је човечанство у филозофији и науци XIX века најбоље створило. „Историја филозофије и историја социјалне науке, писао је Лењин, показују потпуно јасно да у марксизму нема ничег што би било налик на секташтво у смислу неког затвореног, скорелог учења, које је настало *по страни* од главног друма развитка светске цивилизације. Напротив, сва Маркова генијалност јесте баш у томе што је он дао одговоре на питања која је напредна мисао човечанства већ поставила. Његово учење настало је као директно и непосредно продужење учења највећих представника филозофије, политичке економије и социјализма. — Марксово учење је свемоћно јер је тачно. Оно је потпуно и складно, оно даје људима целовит поглед на свет, поглед који се не мири ни с каквим сујеверјем, ни с каквом реакцијом, ни с каквом одбраном буржоаског угњетавања. Оно је законити наследник најбољег што је човечанство створило у XIX веку у виду немачке филозофије, енглеске политичке економије и француског социјализма“.²

И управо материјалистички и дијалектички на самим чињеницама природног, друштвеног и мисаоног кретања и

¹ В. И. Лењин, *Изабрана дела*, изд., „Култура“, 1948, књ. I/I, стр. 64.

² *ibid.*, стр. 59—60.

развоја делатно спајајући Хегелову дијалектику, енглеску политичку економију и француски социјализам, Марксов филозофски материјализам је извршио коренит преокрет у самом развоју свеколике дотадање филозофије схватајући да филозофија, пошавши од физичких и економских закона природе и друштва, може имати свога правог садржаја и смисла само ако је својом целовитошћу, тачношћу и делотворношћу руководство мењања света, друштва и човека. „Филозофи су, — писао је 1845. године Маркс у својим *Тезама о Фојербаху* и то је био датум рабања новог, револуционарног, делатног филозофског погледа радничке класе, радног света, социјализма и комунизма будућности, — свет само различито тумачили, али се ради да се он измени“.³ Марксов филозофски материјализам је ударио темељ новом дијалектичко-материјалистичком погледу на свет открићем да је прави извор, садржај, језгро и критеријум свеколикога сазнања филозофског, научног, уметничког, моралног, политичког и уопште људског, па и самог развоја људског, управо и само људско „мењање света“, или као што то Маркс у *Тезама о Фојербаху* још зове: „револуционарна, практично-критичка делатност“ или, и сасвим кратко, „револуционарна пракса“⁴ мењања природе, друштва и људског мишљења.

А за овакво темељно и целовито схваћено људско мењање света, друштва и човека Марксов филозофски материјализам је нашао у Хегеловој дијалектици описане најопштије законе и облике сваког и свеколиког кретања, мењања и развијања, те је Лењин с разлогом истицао: „Филозофија марксизма јесте материјализам... Али се Маркс није зауставио на материјализму XVIII века, него је филозофију померио напред. Он ју је обогатио тековинама немачке класичне филозофије, нарочито Хегелова система... Главна је од тих тековина дијалектика, тј. учење о развоју у његовом најпотпунијем, најдубљем и од једностраности слободном облику, учење о релативности људскога сазнања, које нам даје одраз материје која се вечно развија. Најновија открића природних наука — радијум, електрони, претварање елемената — сјајно су потврдили Марксов дијалектички материјализам...“⁵

Али још обилатије су сами историјски догађаји Октобарске револуције, наше Народне револуције и толики дру-

³ Маркс — Енгелс, *Изабрана дела*, изд. „Култура“, Београд, 1950, књ. II, стр. 393.

⁴ *ibid.*, стр. 391 — 392.

⁵ *op. cit.*, стр. 60.

ги потврдили главно откриће Марксовог филозофског материјализма, откриће историјског материјализма, или најопштијих дијалектичких закона развитка самога друштва и човека, и показали да је Лењин с правом писао: „Продубљујући и развијајући филозофски материјализам, Маркс га је довео до краја, проширио његово сазнање природе на сазнање људског друштва. Највећа тековина научне мисли био је Марксов историјски материјализам. Уместо хаоса и произвољности, који су дотле владали у погледима на историју и на политику, дошла је невероватно целовита и складна научна теорија, која показује како се из једног система друштвеног живота, услед пораста производних снага, развија други, виши, — како из феудализма, на пример, израста капитализам“.⁶

Али Марксов филозофски материјализам својим друштвеним открићем и уопштавањем историјског материјализма отворио је очи свету да сагледа законит прелаз и из капитализма у социјализам и комунизам, и Лењин је закључивао: „Марксова филозофија је завршен филозофски материјализам, који је дао човечанству моћна средства сазнања, радничкој класи — напосе“.⁷

Радничка класа посебно, као носиља по историјској суштини својој револуционарног преображаја капиталистичког у социјалистичко и комунистичко друштво, „дијалектичког претварања нужности у слободу“, — а са радничком класом и све радно човечанство добило је у „Марксовој филозофији“, која је и Лењинова и наша, „свемоћно“ јер „тачно“ „руководство за акцију“ у томе стваралачком преображају.

Као таква је она битна, објективна, делатна и развојна, тј. дијалектичка, а Лењин у поглављу *Дијалектика* своје енциклопедијске студије *Карл Маркс* из 1914. наводи у овоме смислу знамените Енгелсове ставове у *Анти-Дирингу*: „Велика основна мисао да свет није састављен од готових ствари, већ да представља збир процеса у коме се на изглед непроменљиве ствари, а исто тако и њихове мислене слике у нашој глави, појмови, налазе у непрекидном мењању, настајању и пропадању, — ова велика основна мисао је од времена Хегела у таквој мери ушла у обичну свест, да она у том свом општем виду једва да наилази на оспоравање. Али једна је ствар признавати је на речима, а друга — примењивати је у сваком поједином случају и свакој датој области истраживања“.

⁶ *ibid.*, стр. 60 — 61.

⁷ *ibid.*, стр. 61.

А шта је и шта значи ово непрекидно примењивање дијалектике свуда и по чему је Марксова филозофија битно дијалектичка, Енгелс формулише и Лењин наводи овде овим речима: „За дијалектичку филозофију нема ничега једном за увек утврђеног, безусловног, светог. На свему и у свему она види жиг неизбежне пролазности, и ништа се не може пред њом одржати осим непрекидног процеса постајања и пропадања, бескрајног уздизања од нижег ка вишем. Она сама је само прост одраз тога процеса у мозгу који мисли“. И из свега овога је Лењин коначно закључио шта је нова „дијалектичка филозофија“ или, једном речи, „дијалектика“ за Маркса, Енгелса и њега самог, пишући Марксовим речима: „Према томе, дијалектика је — по Марковом мишљењу — *„наука о општим законима кретања, како спољног света, тако и људског мишљења“*“.⁸

Па, ако се од старе филозофије „сва грађа распоредила међу разне гране позитивних наука“, те је филозофија изгубила свако „право на одвојено самостално постојање“ и положај некакве „науке над наукама“, нова Марксова „дијалектичка филозофија“ или „материјалистичка дијалектика“ је „наука о најопштијим законима кретања и развоја природе и људског друштва и мишљења“ која иде, како Енгелс каже, „раме уз раме“ са осталим наукама и налази у њиховим сазнањима свој посебни садржај и проверу, као што ове налазе у њој и њеним најопштијим законима опште погледе и општу методу и руководство.

А она сама, Марксова „дијалектичка филозофија“, која је по Енгелсу, коначно само „формална логика и дијалектика“ или „материјалистичка дијалектика“ јесте у основи својој по Лењину *„наука о развиту“* уопште, наука чије основне законе односно црте Лењин резимира следећим речима: „Развитак, као понављање већ пређених ступњева, али понављање друкчије, на вишој основици („негација негације“), развитак који се не врши праволинијски, него такорећи у спирали; развитак који се врши у скоковима, скопчан са катастрофама, револуционарни развитак; — „прекиди у постепености“; претварање квантитета у квалитет; — унутрашњи импулси за развитак који се рађају из противречја, из судара различитих сила и тенденција које делају на неко дато тело или у границама неке дате појаве или неког датог друштва; — узајамна зависност и најтешња, нераздвојна повезаност свих страна сваке појаве (при чему историја открива све нове и нове стране), повезаност

⁸ В. И. Лењин, *Карл Маркс*, у предговору „Културиног“ издања К. Маркс, *Капитал*, књ. I, 1947, стр. XVII.

⁹ В. И. Ленин, *Соч.*, изд. 4, Москва 1941, т. I стр. 398.

која пружа јединствен, законит светски процес кретања — то су неке црте дијалектике као науке о развоју".¹⁰

Таква Маркова „дијалектичка филозофија“, таква Маркова „материјалистичка дијалектика“, која је „најсавршенија“ „наука о развоју“ уопште, није само „тачно“ и зато „свемоћно“ најопштије руководство радничке класе и радних људи у њиховом мењању света, друштва и човека, већ је за Лењина и неопходни темељ сваког даљег напретка и самих природних наука и свеколиког сазнања људског. Поткрај свога живота, у једном од првих бројева совјетског филозофског часописа *Под заставом марксизма* Лењин је својим чланком *О значају борбеног материјализма* постављао пред све филозофске и научне раднике и све градитеље социјализма као основни задатак пре свега проучити и научити свуда примењивати оно што је темељ науке социјализма и сваке науке, Марков дијалектички материјализам, без којег нема ослобођења од буржоаских предрасуда и сујеверја, нити има слободног комунистичког, људског напретка. „Ми морамо то схватити, писао је Лењин, да без солидних филозофских темеља нема природних наука, нити материјализма, који би могли издржати борбу против притиска буржоаских идеја и уврежености буржоаских погледа на свет. Да би се ова борба издржала и са потпуним успехом крају привела, природњак мора бити савремени материјалист, свесни припадник оног материјализма чији је Маркс представник, тј. мора бити дијалектички материјалист“.

А како стећи те тако неопходне „солидне филозофске темеље“? Како постићи тај циљ који је отварао Марксу и њему самом, Лењину, тако далековидне хоризонте и тако непогрешиво делотворне перспективе? То је Лењин сарадницима филозофског часописа *Под заставом марксизма*, свим филозофским и научним радницима, градитељима социјализма и борцима за срећну комунистичку будућност човечанства рекао као резултат свога великог искуства, које је донело Октобарску револуцију и први Савез Социјалистичких Република, овим речима: „А да би се овај циљ постигао, сарадници часописа *Под заставом марксизма* морају организовати систематско проучавање Хегелове дијалектике са материјалистичке тачке гледишта, тј. оне дијалектике коју је Маркс примењивао у своме *Капиталу* и у својим историјским и политичким радовима, и примењивао са таквим успехом да данас сваки дан даљег буђења нових класа за живот и борбу на Истоку (Јапан, Индија, Кина), — тј. тих стотина милиона човечанства, који сачињавају већу

¹⁰ В. И. Лењин, *К. Маркс*, оп. cit., стр. XVII.

¹¹ В. И. Ленин, *Соч.*, изд. 4, Москва 1941, т. XXXIII, стр. 207.

половину земаљског становништва и који су својом историјском неактивношћу и својим историјским сном условљавали досад застој и труљење у многим напредним државама Европе, — сваки дан буђења за живот нових народа и нових класа све више и више потврђује марксизам“.¹² А кад погледамо како се ове последње Лењинове речи о народима Истока, изречене још пре толико деценија, 12. марта 1922, у потпуности остваривају у наше дане, мора нам бити очигледна моћна научна далековидост марксизма, неопходност стицања његових „солидних филозофских темеља“, Марксове материјалистичке дијалектике и у томе послушати стваралачко искуство и савет Лењина.

II

МАТЕРИЈАЛИСТИЧКА ДИЈАЛЕКТИКА ЧИЊЕНИЧКИ ОБЈЕКТИВНА

А на путу за Марксом и Лењином, Лењин ће нас непрекидно потсећати да је Марксова материјалистичка дијалектика „свемоћно“ оружје предвиђања и мењања света, друштва и човека зато што је „тачна“, зато што, супротно Хегеловој која полази од идеја и све из њих изводи, напротив, полази и остаје на материјалним чињеницама, утврђује њихове законе, констатује њихову дијалектичност и проверава их у пракси, у самом мењању света, друштва и човека. Нису, дакле, дијалектички закони никаква хегеловска измишљотина коју би марксисти на чињенице споља налепљивали, како су то немоћно набацивали и још увек набацију разни реакционари и ревизионисти, некадашњи и данашњи Диринзи, Бернштајни, Струвеи, Михайловски, Кауцки и њима слични.

Напротив, сва снага предвиђања и мењања света, друштва и човека марксовској материјалистичкој дијалектици и дослази из саме њене чињеничке објективности, са извора самих њених објективно, у чињеницама откривених и утврђених закона. „За Маркса, истицао је насупрот Михайловском и народњацима Лењин још у свом делу *Шта су „пријатељи народа“* 1894, важно је једно, наиме: да нађе закон појава које испитује, и притом је за њега нарочито важан закон промене, развитка тих појава, њихови прелази из једног облика у други“.¹³

А Михайловски беше набацио, као што то беше и Диринг учинио пре њега и као што то чине многи реакционари

¹² loc. cit.

¹³ В. И. Лењин, *Изabrана дела*, књ. I, стр. 110 — 111.

и ревизионисти и данас, како је Маркс тобож споља позитивистички налепио Хегелов принцип негације негације на данашњи развитак капиталистичког друштва те му изгледа да капиталистичко друштво као негација, тј. као израбљивање човека човеком раба само у себи своју сопствену негацију у свом нужном подруштвљивању производње, негацију негације која га води своме самоукидању и прелазу у социјалистичко друштво.

Међутим, Лењин истиче да је већ Енгелс у *Анти-Дирингу* јасно одговорио на оваква „подметања“ и показао како је Маркс дијалектичке законе уопште, па и закон негације негације у самим чињеницама историјског кретања и развитка друштва констатовао, и Лењин овај Енгелсов очигледан и непобитан одговор наводи, па га са Лењином наведимо и ми, јер је он заиста класично, очигледно и непобитно указивање, и то на примеру нужног развојног преласка капиталистичког у социјалистичко друштво, саме битне и пре свега материјалне чињеничности марксовске објективне дијалектике.

„Какву улогу, — питао се Енгелс сузбијајући Дирингову измишљотину, — игра, дакле, код Маркса негација негације? На страни 791 (*Капитала*) и даље он резимира крајње резултате економског и историјског испитивања такозване првобитне акумулације капитала, које је изложио на претходних 50 страна. Пре капиталистичке ере постојала је, бар у Енглеској, ситна производња на бази радникове приватне својине на средства за производњу. Такозвана првобитна акумулација капитала састојала се овде у експропријацији тих непосредних произвођача, тј. у уништењу приватне својине која се базира на властитом раду. То уништење било је могуће зато што је поменута ситна производња спојива само са уским, примитивним оквирима производње и друштва, и отуда на извесном ступњу развитка она сама ствара материјална средства за своје властито уништење. То уништење, претварање индивидуалних и расцепканих средстава за производњу, — чини предисторију капитала. Чим су радници претворени у пролетере, а њихови услови рада у капитал, чим је капиталистички начин производње стао на своје ноге, даље подруштвљење рада и даље претварање земље и осталих средстава за производњу (у капитал), а у вези с тим и даља експропријација приватних власника, добија нов облик.“ „Сад има да се експроприше не више радник који води своје газдинство, него капиталист који експлоатише многе раднике. Та експропријација врши се игром иманентних закона саме капиталистичке производње, услед концентрације капитала. Један капиталист убија многе дру-

ге. Паралелно с том концентрацијом или експропријацијом многих капиталиста од стране неколико њих развија се кооперативни облик процеса рада у све већим размерама, развија се свесна технолошка примена науке, планска заједничка експлоатација земље, претварање средстава за рад у средства која могу да се употребљавају само заједнички и економизирања свих средстава за производњу услед тога што се она употребљавају као заједничка средства за производњу комбинованог, друштвеног рада. Истовремено са сталним смањивањем броја капиталистичких магната, који узурпирају и монополишу све користи тог претварања, расте маса беде, угњетености, поробљености, деградације, експлоатације, али и револт све бројније радничке класе, коју школује, уједињује и организује сâм механизам капиталистичког процеса производње. Капитал се претвара у окове начина производње који је с њим и под њим процветао. Концентрација средстава за производњу и подруштвљење рада долази до тачке на којој више не могу да подносе своју капиталистичку љуску. Она пуца. Куца последњи час капиталистичкој приватној својини. Експропријатори бивају експроприсани“.

И тек кад је овако подробно описао, рашчланио и показао целину овог историјско-економског процеса, Маркс констатује у целини његовог развитка деловање већ у самим описаним друштвено-историјским чињеницама очигледно датог дијалектичког закона негације негације овим речима: „Капиталистички начин производње и присвајања, а према томе и капиталистичка приватна својина, јесте прва негација индивидуалне приватне својине засноване на властитом раду. Негацију капиталистичке производње производи сама та производња, с неумољивошћу природног закона. То је негација негације“.

„Према томе, закључује Енгелс и Лењин то наводи и истиче, кад Маркс тај процес назива негацијом негације, он и не помишља да у томе види доказ историјске нужности тога процеса. Напротив, пошто је историјски доказао да се тај процес фактички делом већ десио, а делом још мора да се деси, он га још осим тога одређује као процес који се врши по одређеном дијалектичком закону. И то је све“.

Тако је Лењин истакао, а Енгелс са очигледношћу показао како Марксова материјалистичка дијалектика из самих објективних чињеница процеса закључује конкретне дијалектичке законе чије деловање карактерише тај процес.

Још је Енгелс овде приметио и Лењин то подвукао да, кад је реч о друштвено-историјским процесима, онда ту

дијалектички закони никако не делују са механичком нужношћу тако да би људи и друштвене класе могле и да скрсте руке. Био би то, заиста, стари, механицистички, објективистички, вулгарни материјализам, а не нови, марксовски, дијалектички.

III

МАТЕРИЈАЛИСТИЧКА ДИЈАЛЕКТИКА — РУКОВОДСТВО ПРЕЛАСКА ИЗ СВЕТА НУЖНОСТИ У СВЕТ СЛОБОДЕ

Дијалектички материјализам се разликује од свих других материјализама и идеализама тиме што не остаје нити само на објекту, нити само на субјекту, нити је жртва вечитог апстрактног филозофског противстављања објекта и субјекта, већ је овај противстав коренито решио и све материјализме и идеализме превазишао тиме што је констатовао непобитну чињеницу да је човек човеком и друштвеним постао радом мењајући услове свога живота, и мењајући свет опет себе непрекидно мењао, нераздвојно узајамно развијао

1. своју шаку, тј. своју праксу,
2. свој мозак, тј. своју мисао, своју теорију.

И нема и не може бити потпуне, конкретне и делотворне истине ни о једном једином предмету, ако у њу не уђе сва пракса људска. Без ње сваки поглед и сваки појам људски би остао апстрактан и једностран, и сви погледи и сви појмови би остали празна једностраност или еклектика без конкретног смисла и садржаја.

То је оно што је Лењин тако речито показао у чувеној дискусији са Бухарином који је еклектички на датој етапи револуције предлагао да се од синдиката свашта начини, а Лењин констатовао да су они тад „школа кроз коју треба да прођу најшире масе и да се у њој васпитају у комунистичком смислу“. Бухарин је био упоран, и Лењин је написао чланак *Још једном о синдикатима* да га разубери и убеди, а марксовској материјалистичкој дијалектици и нама на овој тачки наших разматрања пружи драгоцен следећи класичан текст. „Друг Бухарин, писао је Лењин, говори о „логичким принципима“. Читаво његово умовање показује да се, можда несвесно, служи формалном или схоластичком логиком, а не дијалектичком или марксистичком логиком. Да ово потпуно разјасним, почећу тиме што ћу узети баш пример којим се сâм Бухарин служи. У расправи вођеној 30. децембра, он је рекао: „Другови, на многе од вас наша дискусија оставља отприлике следећи утисак: ето два

човека су дошла и питају један другог шта је ова чаша што се налази овде на столу? Један вели: „Стаклен је ваљак, и нека би проклет био сваки онај ко би то порицао“. А други вели: „Ова чаша је оруђе којим се нешто пије, и нека би проклет био сваки ко би нешто друго тврдио“. Овим примером друг Бухарин је хтео, као што читалац види, да ми на популаран начин објасни опасност од једностраности. Усвајам пример са захвалношћу; и да бих доказао своју захвалност, одговориху популарним објашњењем тога шта је еклектизам према дијалектици. — Чаша је, о томе нема сумње, исто тако стаклени ваљак, као и оруђе за пиће. Али чаша нема само ова два својства, ова два квалитета, већ бескрајан број квалитета и својстава, веза и односа са свим осталим у свету. Чаша је тежак предмет којим се могу послужити да се њиме на некога бацим. Чаша може послужити као притискивач, као суд у који могу затворити лептира што сам га ухватио; чаша може имати вредности као украшен предмет, сасвим независно од чињенице што ми може служити за пиће, што је начињена од стакла и што је ваљкаста облика. — Шта више: ако ми треба сад одмах чаша за пиће, мало ми је стало до тога да знам да ли је њен облик баш правилнога ваљка или да ли је заиста начињена од стакла, али је за мене важно да знам да ли јој дно није напрсло или да ли јој ивица није искрзана тако да могу своје усне искрвавити пијући. Ако, напротив, чаша ми не треба за пиће, већ ради нечега другог, и ако могу у томе случају да се послужим ма каквим стакленим ваљком, онда чаша са напрслим дном или чак и без дна сасвим ће ме задовољити, итд. . . — Формална логика, на коју се ограничава по школама (и треба се на њу ограничити у нижим разредима, осим извесних изузетака) полази од формалних дефиниција, заснива се на најочигледнијим својствима предмета и остаје на томе. Ако се на овоме плану узму у разматрање две или више различитих дефиниција предмета спајајући их на случајан начин (како стаклени ваљак тако и оруђе за пиће), добија се само еклектичка дефиниција која обухвата неколико разноликих карактеристика предмета — и то је све. — Дијалектичка логика захтева да идемо много даље. Да би се истински сазнао предмет, треба проучити све његове карактеристике, све његове односе. У томе нећемо никад успети потпуно, али покушавајући да постигнемо свестраност, сачуваћемо се од заблуда и окаменотина (у погледима). То је прва тачка. Друга је: дијалектичка логика захтева да испитамо предмет у његовом „саморазвоју“ (како је то Хегел формулисао). У односу на чашу ово можда није непосредно схватљиво, али чаша не остаје увек таква каква је, и оно што се мења јесте пре свега њена намена, употреба

која се од ње чини, њени односи са околним светом. Треће: читава људска пракса треба да уђе у потпуну дефиницију предмета, како као критеријум истине тако и као средство за дефинисање односа предмета оним што је човеку потребно. Четврто: дијалектичка логика нас учи да нема апстрактних истина, пошто је истина увек конкретна...¹⁴

А конкретна је истина тиме што је нераздвојно теорија и делатна пракса, што је испуњана и проверена делотворном људском праксом и непрекидно корачање напред у мењању света и развоју друштва и човека. Конкретна истина марксовске материјалистичке дијалектике нам открива да као камен који је у рукама људи леденога доба постајао и нож, и секира, и чекић, тако је и сваки наш појам, како Лењин вели, „упоришна тачка“ за мењање света, или, како Маркс каже, за мењање „ствари за себе“ у „ствари за нас“. Она нам открива да радом, друштвеним радом, развојем материјалне производње, производних средстава и производних снага људско друштво је све дубље продирало у саму суштину следећих нужности природних појава, али и постајући све више свесно те нужности све се више од ње ослобађало. Она нам открива и то хиљадама година, од леденог доба и првобитне заједнице до капитализма, људско друштво, све дубље продирући у нужност природних збивања и све више се од ње ослобађајући, остајало је слепо за саму нужност свога сопственог развоја заснованог на развоју средстава производње, производних снага и борбе класе. Марксова материјалистичка дијалектика свеколике цивилизације и културе човечанства, разоткрила је и ту нужност и отворила перспективу друштвеног, човековог ослобођења и од ње истом оном „револуционарном практичном делатношћу“ којом је човек леденог доба замахивао својим каменим оруђима и оружјима да од ледене природне нужде начини колико толико сношљиву слободу за себе, — истом оном „револуционарном практичном делатношћу“ која је стихички и нужно кретала досадашњу историју напред, да у радничкој класи данашњице, наоружану тако моћном индустријом и науком, наоружану самом марксовском материјалистичком дијалектиком као руководством за акцију, у диктатури пролетаријата и самоуправљању, социјалистичкој демократији и изградњи социјализма постане „схваћена нужност“, тј. „слобода“ самоуправне планске изградње друштва слободних људи, без класа, без господара и робова, — друштва комуне и планске производње, све већег благостања и среће.

О тој марксовској материјалистичкој дијалектици испуњеној људском праксом као руководством мењања света и „ствари за себе“ у „ствари за нас“, па и друштва за себе у

¹⁴ В. И. Ленин, Соч., изд. 4, Москва 1951, т. XXXII, стр. 71 — 74.

друштво за нас, — као руководству човековог „преласка из царства нужности у царство слободe“ Лењин је сажето и дубоко рекао следеће: „Нарочито треба истаћи Марксово схватање о односу слободe и неопходности. „Слобода“ је „увиђање нужности. Нужност је слепa само уколико није схваћена“. (Енгелс у *Анти-Дирингу*). То значи: признање објективне законитости природе и дијалектичко претварање нужности у слободу (у исто време са претварањем „ствари за себе“, несазнате али која се може сазнати, у „ствари за нас“, „суштине ствари“ у „појаве“).¹⁵ Тако највиши и најдубљи домет марксовске материјалистичке дијалектике је у томе што она одражава „објективну законитост природе“ и руководство је „дијалектичког претварања нужности у слободу“. И зато она и јесте филозофија, јесте наука нашег доба које од капитализма прелази у комунизам, прелази у слободу.

Да овај руководно-делатни карактер дијалектичког материјализма још оштрије подвуче, Лењин, попут Маркса и Енгелса, истиче битне недостатке „старог“ и „вулгарног“ материјализма: „1) што је тај материјализам био претежно механицистички...; 2) што је... био неисторичан, недијалектичан; 3) што су они (ови материјалисти) „суштину човека“ схватили апстрактно, а не као „збир“ (одређених конкретно-историјских) „свих друштвених односа“ и зато су само „објашњавали“ свет, док је ствар у томе да њега треба „изменити“, то јест нису схватили значај „револуционарне практичне делатности“.¹⁶

Највиши домет историјског развитка филозофије, марксовска и лењинска филозофија „материјалистичке дијалектике“ пре свега, дакле, зна оно што ми сви дубоко осећамо: „да је ствар у томе да њега, свет, треба *изменити*“, материјалистички она зна тачно и све дубље одразити „објективну законитост природе“, дијалектички она зна да буде руководство „дијалектичког претварања нужности у слободу“, и зато и јесте мисао која спаја сву теорију и праксу, вољу и акцију свега трудбеничког и напредног света, и темељан је компас и путоказ нашег хода у поноситу и срећну будућност комунизма.

Др Душан Недељковић

¹⁵ В. И. Лењин, *К. Маркс*, op. cit., стр. XVI.

¹⁶ loc. cit.

НИКОЛАЈ РИЉЕНКОВ

* * *

Вид сликара, слух врсна музичара,
Дух извиђача — како ћеш без тог
Кад стихом ваља све да се дочара:
Дарови птица, цвећа и честара,
Тишине благо и громава лог ...

Отргнути се лишћу стих твој неће,
Дуга му неће да обасја пој —
Нема ли искре бескрајно светлеће
Што све у души изнова покреће
За смисао свег, особен и свој.

МЕРА

Обожавах Рембоа,
И дивих се Аполинеру,
Али Блок и Сергеј
Беху са мношвом у години бола.

Отад знам у поезији
Једну јединствену меру:
Звук што сетом прожима,
Попут одјека роднога дола.

ВЛАДИМИР ЛУГОВСКОЈ

ОЛҮЈА

У налету олује,
тама ти однела тело
И зачас га вратила —
као пламичак
сред буре.
А змијасте муње су небо
упалиле цело.
Учини се:
крилати коњи
над липама јуре.
Над нама је ветар
уносио чупаве шапе.
Из гнезда откинутих
свуда су испале птице.
С обронка се олуја баци
у вале што зјапе,
Да граби са реком
даљине,
кроз блесак и тмице.
Та ивањска ноћ
баше за нас
кô реч неумитна
Сва брда су чамила,
нага и лишена кише.
Тек ретко,
у хитњи,
на образ би пала кап ситна ...
Дах трулога лишћа —
воњ јазбине кô да се њише ...
Уз космати ветар
приљубљени читавим бићем,
Ми гледасмо
немо
у светла и тмине олује.

И тад се учинило:
 ноћ нам је дошла с открићем;
 Дом вољени чека,
 дом родни и велики —
 ту је.

Прохујаше
 године многе
 од олујне ноћи,
 Но још су
 преда мном
 и тама и одблесак пламни.
 У олуји
 слутим сву природу,
 исконске моћи.
 Кроз олују
 појмим
 твог погледа бол непојамни.

ПОЗДРАВ ИЗ ДАЛЕКА

Заручиле су
 летње олује
 нас.
 Приљуби се Петру
 уз плећа
 белокрила ноћ Лењинграда ...
 Шта ли си била —
 девојче,
 одсјај неба,
 моја судба, мој час?
 Ти што промаче, лака,
 крај статуа
 Летњега сада ...
 Волим те,
 волим!
 Кроз хиљаде хиљаде лета
 Потомци ће твоји
 чути
 уморан,
 назван глас.
 Ја сам то,
 мила, —
 мој поздрав из далеког света,
 Нежности пун,
 као твоја бронзана влас.

РОБЕРТ РОЖДЕСТВЕНСКИ

ИЗ ЦИКЛУСА РАДАР СРЦА

••

Лекар мој стиже, врапцу врло сличан.
И комично скакуће крај постеље.
И куцка малим кљуном по грудима.
И крилцима, забринут, маше, маше ...
— Па како је?

— цвркуће, по навици.

У реду нешто није? ...

Одгогварам:

— О, много шта.

Настављам:

— Ето, никад

скок с падобраном нисам извршио.

И никад нисам

коња појахао,

нит ходао по жици у циркусу ...

А он се мршти:

— Маните!

Којешта! ...

Озбиљно питам ...

— Озбиљно вам кажем.

Мој велелепни докторе,

слушајте ...

На домак реке велике,

у Омску,

живот је некад текао дечаку

којега рат намучи.

Колико је

дечак тада маштао о небу

плавом! Да, плавом ...

И о падобрану

што се лелуја

у топлој тишини,

а сав је, чујте,

немогуће бео ...

Маштао је
 о потери
 на коњу,
 кроз ноћ...
 О чудном осећању трке,
 кад се до гуше
 зачас попне срце,
 кад за узенгије
 прирасту ноге! ...
 Циркус је много волео.
 Не кловна,
 не акробате,
 не лавове тужне,
 већ девојчицу
 што хода лагано
 ваздухом
 који се у нит претворио ...
 Крај представе,
 а мали се заклиње:
 — Научићу
 и кренути за њоме!
 Знам, казаћете:
 „Све је то наивно ...“
 Без сумње,
 тачно.
 Наивно сасвим.
 Ми, одрасли,
 другачије маштамо.
 О другоме сањаримо ...
 Маштање
 стиже нам
 наухватаљиво,
 нејасно.
 Невидљиво.
 А нема ни имена —
 кô да је неки потомак далеки.
 Но машта с нама је
 да испуњења.
 Или до смрти.
 Свеједно је то.
 Без маште незамисливи смо.
 Јадни.
 Оствари ли се маштање, —
 већ друго,
 за њоме,
 јарким блеском нас засени! ...
 Јер само се почетак испунио.

Испунише се љубав,
крик детета,
дружења твоја,
 путеви,
 даљине.

(Али не све:
то нису сва дружења,
сви путеви...
Разумем!...)
Ипак, негде
маштање живи,
 наивно и смешно, —
од њега баш почесмо да маштамо.
А сање те у леђа нам гледају,
Гледају дуго, —
нећемо ли, можда,
окренути се, добацити „хвала“,
поздравити их руком:
 — Све најбоље! ...

Нисмо вам били верни — опростите.
Хитамо ...
Збиља: јесмо ли неверни! ...

Лекар у торбу склања прибор свој,
без речи.
Птичји осмех на уснама.
Полази.
Па са прага,
тихим гласом:
— И ја сам, знате,
некада маштао
да лепог пса
 одгајим,
 овчарског, —
граничној караули да поклоним ...
А не учиних то.
Заиста, смешно ...

НИКОЛАЈ ЗАБОЛОЦКИ

СВЕ МИ ОДЕ ИЗ ДУШЕ

Све ми оде из душе, удаљи се путањом тамном.
И на трави сам лежао — туге, чамотиње плен.
Тело краснога цвета се узнело, витко, нада мною.
Ту је цврчак на стражи одредио себи домен.

Своју гломазну књигу расклопих, а цртеж, баш први,
Биљка беше, и около све ме упита: да л' знаш —
Шта то, црно и мртво, из књиге кроз природу врви?
Можда истина цвета? Ил' њему поверена лаж?

И учини се тад: према одразу своме окренут,
Туђу мудрост је хтео да појми запањени цвет.
И листићи, уздрхтав од мисли, доживеше тренут
Кад је створила воља са мишљу неслућени сплет.

Цврчак трубу подиже. И цела се природа трже.
Чак ојаћени створ пева разуму свој славопој.
А насликана биљка трепери све јаче, све брже,
И у сусретном трептају срце полази ка њој.

РИМА КАЗАКОВА

ПЕСМИЦА О ЈЕДРУ

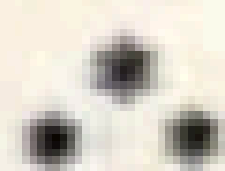
На јарболу се вије ведро
застава мала, огњелика.
Већ тоне једро,
већ тоне једро,
иза далекога видика.

Светлости плешу кô делфини.
Сијасет боја морем шета.
И то се чини,
и то се чини
негдашњом, красном бајком света.

Гле, ево мору гнева луда;
ћуд таква за сва мора важи.
Хеј, једро! Куда?
Реци ми, куда?
Овамо брже, спас потражи! ...

Но рујно једро неће стати —
без одговора ишчежава ...
... Како ћу знати,
како ћу знати
да л' је то варка или јава?

САМУИЛ МАРШАК



Ветру се ваља свиђа календар.
Седмицу ову он дотаче крилом.
Погледа јун, дохвати јануар,
А затим позабави се априлом.

Прелиста дане . . . Само два ил' три
Била су мени као нека срећа . . .
Но не пронађе дан кад срце спи
И на губитак болни не подсећа.

ПОСЛЕДЊИ СОНЕТ

Приличи надахнућу јака спрега
С одважношћу што никад не сустаје.
Мајсторству самом залуд је сва нега:
Кô мртви папир такав стих остаје.

Осети, види, покрај бојна стега,
Песништво право, које слабо хаје
За плашт и мач, но хтело би, пре свега,
У знаку шâла и лепезе да је.

Бит песништва — зар није смела сила
Што се с добротом једноставном слила,
А она, попут сунца, сја за свет . . .

Сусрете ове доживи у срећи,
Да би доброты милој, одлазећи,
Наменио свој последњи сонет.

Превео с руског Лав Захаров

КАКО ЈЕ НАПИСАН ГОГОЉЕВ „ШИЊЕЛ”

I

Композиција новеле у многome зависи од тога какву улогу у њеном грађењу има лични тон аутора, тј. од тога да ли тај тон представља принцип организовања којим се мање или више ствара илузија сказа, или само служи као формална веза међу збивањима и зато заузима споредно место. Примитивна новела, као и авантуристички роман, не зна за сказ и не осећа потребу за њим јер се сав њен интерес и сва њена кретања одређују брзом и разнообразном оменом догађаја и ситуација. Принцип организовања примитивне новеле јесте баш сплет мотива и њихових мотивација. То је тачно и у погледу хумористичке новеле — у основу се поставља анегдота која, сама по себи, ван сказа, обилује комичним ситуацијама.

Композиција постаје потпуно друкчија ако сиже сам по себи, као сплет мотива уз помоћ својих мотивација, престаје да има улогу организовања, тј. ако приповедач на овај или онај начин истиче себе у први план, користећи се само привидно сижеом за преплитање посебних стилистичких поступака. Од сижеа (који се овде своди на најмању меру) тежиште се преноси на методе сказа, главна комична улога даје се каламбурима, који су час само проста игра речи, час се развијају у мале анегдоте. Комични се ефекти постижу маниром сказа. Због тога за проучавање композиције такве врсте постају важне баш те „ситнице“ којима је прожето излагање — ако би се оне уклониле, структура новеле би се распала. При том се могу разликовати две врсте комичног сказа: наративни и интерпретативни. Први се своди на шале, каламбуре по смислу, и друго; други уводи поступак мимике речи и геста, проналази посебне комичне артикулације, гласовне каламбуре, каприциозне синтаксичке ситуације, итд. Први ствара утисак равномерног говора; иза другог често као да се скрива глумац, тако да сказ добија карактер игре, а композиција се одређује не простим повезивањем шала већ некаквим системом разнообразних мико-артикулационих ознака.

Многе Гогољеве новеле представљају занимљив материјал за анализу сказа те врсте. Композиција се у Гогоља не одређује сижеом — сиже је увек сиромашан, пре — нема никаквог сижеа, а узета је само некаква комична (понекад чак сама по себи сасвим не комична) ситуација, која као да служи само као подстрек или повод за разрађивање комичних метода. Тако се „Нос“ развија из једног анегдотског догађаја; „Женидба“ и „Ревизор“ такође израстају из одређене статичке ситуације; „Мртве душе“ настају простим низањем појединих сцена које се повезују само путовањима Чичикова. Познато је да је Гогоља спутавала неопходност да се увек има нешто налик на сиже. П. В. Ањенков саопштава о њему: „Говорио је да је за успех приповетке и уопште приче довољно ако аутор опише познату му собу или улицу.“ У писму Пушкину из 1835. г. Гогољ пише: „Молим Вас, дајте ми некакав сиже, б и л о к а к а в с м е ш а н и л и н е, али чисто руски виц... Молим Вас, дајте ми сиже; биће то по садржају комедија у пет чинова и, кунем се, до Ђавола смешна!“ Анегдоте он често тражи; тако у писму Прокоповичу (1837. г.): „Жила (тј. Ањенкова) нарочито замоли да ми пише. У канцеларији се сигурно догодило нешто смешно.“

С друге стране, како сведоче многи савременици, Гогољ се истицао посебним даром да чита своја дела. При том се у његовом читању могу разликовати два главна манира: патетична, мелодична декламација или посебан начин представљања, мимички сказ, који није, како примећује И. С. Тургенев, истовремено прелазио у обично театрално читање рола. Позната је прича И. И. Панајева о томе како је Гогољ изненадио све присутне прешавши непосредно из разговора у игру, тако да је у почетку његово подригивање уз одговарајуће фразе било схваћено као стварно. Кнез Д. А. Оболенски се сећа: „Гогољ је мајсторски читао: он је сваку реч не само разговетно изговарао, него је често мењајући интонацију чинио говор разноликим и слушаоца приморавао да ухвати најтананије нијансе мисли. Сећам се како је почео муклим и некако гробним гласом: „Зашто да се описује сиромаштво и само сиромаштво... И, ето, опет смо доспели у забачено место, опет смо набасали на споредну улицу.“ После тих речи Гогољ је подигао главу, растресао косу и продужио већ гласно и свечано: „Али какво забачено место и каква споредна улица!“ Затим је отпочео диван опис села Тентетњикова који је, у Гогољевом читању, изгледао као да је п и с а н у о д р е ђ е н о м м е т р у... Мене је у највећој мери задивила необична хармонија речи. Ту сам видео како је Гогољ дивно употребио оне локалне називе трава и цветова које је тако брижљиво прикупљао. П о н е-

кад би он, очигледно, уметао неку звучну реч једино ради хармоничног ефекта.“ И. И. Панајев овако одређује Гогољево читање: „Гогољ је читао неподражљиво. Међу савременим књижевницима за најбоље читаче својих дела сматрају се Островски и Писемски: Островски чита без икаквих драмских ефеката, с највећом једноставношћу, дајући при том потребну нијансу сваком лицу; Писемски чита као глумац — он, тако рећи, читањем изводи свој комад... Гогољево читање представљало је нешто средње између та два начина читања. Он је читао драмскије од Островског и са далеко више једноставности него Писемски. Чак се и диктирање у Гогоља преобраћало у декламацију нарочите врсте. О томе прича П. В. Ањенков: „Николај Васиљевич отворивши свеску пред собом потпуно се у њу удубљивао и почињао да диктира одмерено, свечано, с таквим осећањем и пуноћом изражаја да су главе првог тома „Мртвих душа“ у мом сећању добиле нарочит колорит. То је личило на мирну, правилно разливену инспирацију каква обично настаје дубоком контемплацијом предмета. Николај Васиљевич је стрпљиво чекао моју последњу реч и нови период настављао је истим гласом, прожетим усредсређеним осећањем и мишљу. Још никада у Гогоља, сећам се, патос диктирања није, чувајући сву уметничку природност, досезао до такве висине као на том месту (опис Пљушкиновог дворишта). Гогољ је чак устао из наслоњаче... и пратио је диктирање поноситим, некако заповедничким гестом’.“

Све то заједно указује на то да је основа Гогољевог текста — сказ, да се његов текст гради од живих говорних представа и говорних емоција. Више од тога: тај сказ има тенденцију не да једноставно приповеда, једноставно да говори, него да мимиком и артикулацијом интерпретира речи, а реченице се одабирају и повезују не само по принципу логичког говора, већ пре по принципу изражајног говора, у коме нарочиту улогу имају артикулација, мимика, гласовне ознаке, итд. Отуда у његовом језику појава гласовне семантике: гласовни облик речи, његова акустичка карактеристика у Гогољевом језику добија значење независно од логичког или материјалног значења. У први план избијају артикулација и њен акустички ефекат као средство изражајности. Зато он воли називе, презимена, имена и друго, — ту се указује простор за артикулациону игру те врсте. Сем тога његов је говор често праћен гестовима (вид. горе) и прелази у интерпретацију, што је приметно и у његовој писменој форми. Сведочанства савременика указују и на те особености. Д. А. Оболенски се сећа: „На станици сам нашао књигу жалбе и у њој прочитао доста смешну жалбу

неког господина. Саслушавши је, Гогољ ме упита: „Шта мислите, ко је тај господин? Каквих је особина и карактера тај човек?“ — „Заиста, не знам“, одговорих ја, — „А ја ћу вам, ево, испричати“. — И ту је отпочео на најсмешнији и најоригиналнији начин да ми описује најпре спољашност тога господина, затим ми је испричао о читавој његовој службеној каријери, изводећи чак по лицима неке епизоде из његова живота. Сећам се да сам се кикотао као луд, а он је све то изводио сасвим озбиљно. Потом ми је причао како су једном становали заједно он и Н. М. Јазиков (песник) и како су се увече, спремајући се на спавање, забављали описивањем разних карактера, затим су измишљали за сваког одговарајуће презиме.“ О презименима у Гогоља говори и О. Н. Смирнова: „Посвећивао је неоубичајено много пажње именима својих лица; трагао је свуда за њима; она су постала типична; налазио их је на огласима (презиме јунака Чичикова у првом тому нађено је на кући — раније није било бројева, него је стајало само презиме власника), на фирмама; почињући други том „Мртвих душа“, нашао је презиме генерала Бетришчева у књизи на поштанској станици и једном је пријатељу причао да је пред њега искрснуо генералов лик и његови седи брци.“ Посебан Гогољев однос према именима и презименима и његова инвентивност у тој области већ су забележени у литератури — на пример у књизи професора И. Манделштама¹: „Времену када Гогољ још самог себе забавља, припада најпре састављање имена, очигледно смишљаних не ради „смеха кроз сузе“... Попуз, Голопуз, Довгочхун, Голопупенко, Свербигуз, Кизјаколупенко, Переперчиха, Крутотришченко, Печерица, Закрутигуба, и томе слично. Тај начин смишљања подругљивих имена задржао се, уосталом, у Гогоља и касније: и Јаичница („Женидба“) и Неуважај корито, и Белобрјушкова и Башмачкин („Шињел“), при том последње име даје повод за игру речи. Понекад он с предумишљајем одабира постојећа имена: Акакије Акакијевич, Трифилије, Дула, Варахасије, Павсикахије, Вахтисије, итд... У понеким случајевима користи се именом ради каламбуре (поменути поступак користе од давнина сви писци хумористи. Молијер своје слушаоце забавља именима типа Pourceaugnac, Diafoiras, Purgon, Macroton, Desfonandres, Vilebrequin; Рабле се још неизмерно више користи невероватним гласовним спојевима који представљају материјал за смех већ тим, што имају бар далеку сличност с речима као што су Solmigonbinoys, Trinquamelie, Trouillogan и слично).“

¹ „О карактеру Гогољевог стила“. Глава из историје руског књижевног језика. Хелсингфорс. 1902. Страна 252—253. Интересантна по запажањима, али методолошки несрећена књига.

Полазећи од тих општих ставова о композицији и ослањајући се на наведени материјал о Гогољу, покушаћемо да разјаснимо основни композициони слој „Шињела“. Та приповетка нарочито је интересантна за ту врсту анализе јер је у њој чист комични сказ, са свим Гогољу својственим поступцима језичке игре, спојен с патетичном декламацијом која као да образује други слој. Тај други слој наши критичари су сматрали за основу и читав сложен „лабиринт повезивања“ (израз Лава Толстоја) сведен је на некакву идеју која се по традицији досад понавља чак и у „истраживањима“ о Гогољу. Таквим би критичарима и научницима Гогољ могао да одговори исто онако како је Лав Толстој одговорио критичарима „Ане Каренине“: „ја им честитам и лако их могу уверити *qu'ils en savent plus long que moi.*”

II

Размотримо најпре основне методе сказа у „Шињелу“, затим испитајмо систем њиховог повезивања.

Значајну улогу, нарочито у почетку, имају каламбурни разних видова. Они су начињени или на основу гласовне сличности, етимолошке игре речи, или на основу скривеног апсурда. У првој реченици концепта приповетке налазио се гласовни каламбур: „В департаменте податей и с б о р о в, — который впрочем иногда называют департаментом подлостей и вздоров“.² У другом концепту уз тај каламбур иде додатак који означаје наставак игре: „Да не подумают впрочем читатели, чтобы это название основано было в самом деле на какой-нибудь истине — ничуть. Здесь все дело только в этимологическом подобии слов. Вследствие того департамент горных и соленых дел называется департаментом горьких и соленых дел. Много приходит на ум иногда чиновникам во время оставшееся между службой и вистом“.³ Тај каламбур у коначну редакцију није ушао. Гогољ нарочито воли каламбуре етимолошког карактера — он често ради њих смишља нарочита презимена. Тако је првобитно презиме Акакија Акакијевича било Тишкевич — тиме се није стварао повод за каламбур; Гогољ се

² „У министарству пореза и прихода, — који уосталом понекад називају министарством подлости и глупости“.

³ „Да читаоци, уосталом, не помисле да је тај назив стварно заснован на некој истини — никако. Овде се ради само о етимолошкој сличности речи. Услед тога се министарство рударства и соли назива министарством горких и сланих послова. Много штошта пада чиновницима на ум у време између службе и виста“. (Прим. прев.)

затим колеба између два облика — Башмакевич (упореди Собакевич) и Башмаков, на крају се зауставља на облику — Башмачкин. До прелаза од Тишкевича ка Башмакевичу дошло је, наравно, услед жеље да се створи повод за каламбур, избор облика Башмачкин може се, пак, објаснити како наклоношћу према деминутивним суфиксима, карактеристичним за Гоголев стил, тако и већом артикулационом изражајношћу (снагом мимике и изговора) тог облика који ствара својеврсни гласовни гест. Каламбур начињен помоћу тог презимена допуњен је комичним елементима који му дају изглед пуне озбиљности: „Већ се по самом имену види да је оно настало од башмак; али се ништа не зна када, у какво време, и на који је начин оно настало од башмак. И отац, и дед, ч а к и ш у р а к (каламбур је не приметно доведен до апсурда — то је често Гогољево средство), и потпуно сви Башмачкини носили су чизме, само три пута годишње мењајући ђонове“. Као да је каламбур уништен коментаром те врсте — тим пре што се успут уносе детаљи који са њим немају никакве везе (о ђоновима); у ствари добија се сложен, као двоструки каламбур. Код Гогоља се често среће поступак довођења до апсурда или нелогичног повезивања речи, при том је он често маскиран строго логичком синтаксом и зато не ствара утисак произвољности; тако је кад говори о Петровичу, који се „иако ћорав и рошав доста успешно бавио поправком чиновничких и свих других панталона и фракера“: Ту је логички апсурд скривен обиљем појединости које одвлаче пажњу у страну; каламбур није извучен на површину него обрнуто — по сваку цену скривен, и зато се његова комична страна повећава. На чист етимолошки каламбур наилази се не још једанпут: „невоља расутих по животном путу не само титуларних него чак и тајних, правих, дворских и разних других саветника, чак и оних који никоме не дају савете, нити их од других сами примају.“

Такви су главни типови Гоголевих каламбура у „Шинелу“. Спојмо с тим други поступак — гласовно дејство. О Гогољевој љубави према називима и именима без „смисла“ већ се говорило — „бесмислене“ речи тог типа откривају простор за својеобразну гласовну семантику.⁴ А к а к и је А к а к и ј е в и ч — то је одређен гласовни избор; не иде узалуд уз то име цела анегдота, а у концепту Гогољ ставља нарочиту примедбу: „Наравно, било је могуће на неки начин избећи често зближавање слова к, али су околности биле такве да се то никако није могло учинити. Гласовна семантика тог имена припремљена је још читавим низом

⁴ Упореди Пуљпутик и Моњмуња у „Кочији“.

других имена, која такође имају нарочиту гласовну изражајност и зато су управо и одабрана, „смишљена“. У концепту је тај избор био унеколико друкчији:

1. Евул, Мокије, Евлогије;
2. Варахасије, Дула, Трефилије;
(Варадат, Фармуфије)⁵
3. Павсикахије, Фрументије.

У коначном виду:

1. Мокије, Сосије, Хоздазат;
2. Трифилије, Дула, Варахасије;
(Варадат, Варух)
3. Павсикахије, Вахтисије и Акакије.

При поређењу та два списка, други одаје утисак веће артикулационе одабраности — својеобразног гласовног система. Гласовна комичност тих имена није просто у неубичајености (неубичајеност сама по себи не може да буде комична) него у избору којим се припрема смешно изненадном једноличношћу имена Акакије, па још — Акакијевич, које у том облику већ звучи као надимак који у себи скрива гласовну семантику. Комичност се повећава још и тим што имена којима породиља даје предност нимало не одступају од општег система. У целини се добија својеврсна артикулациона мимика — гласовни гест.⁶ У том погледу у „Шињелу“ је интересантно још једно место, оно где се даје опис спољашности Акакија Акакијевича: „Дакле, у једном је министарству служио један чиновник, могло би се рећи не баш наочит, ниска раста, помало рошав, помало риђ, чак на изглед нешто кратковид, с малом ћелом изнад чела, набораних образа и такозване хемороидне боје лица“. Последња реч је тако постављена да њен гласовни облик добија посебну емоционално-изражајну снагу и схвата се, независно од смисла, као комичан гласовни гест. Она је припремљена, с једне стране, поступком убрзавања ритма, с друге, складним завршецима неколиких речи које припремају слух за пријем гласовних утисака (р я б о в а т — рыжеват — подслеповат⁷) и зато она звучи грандиозно, фантастично, ван сваке везе за смислом. Интересантно је да је у концепту та реченица била много једноставнија: „дакле, у том министарству служио је човек не много

⁵ Имена којима породиља даје предност.

⁶ Тај Гогољев поступак понавља се и код његових подражавалаца; тако је у раној приповеци П. И. Мељникова-Печерског „О томе ко је био Елпифидор Перфиљевич“ (1840. г.). Види чланак А. Зморовича у „Руск. Фил. Вестн.“ 1916, № 1—2, стр. 178. и даље.

⁷ Рошав — риђ — кратковид. (Прим. прев.)

упадљив — онизак, ћелав, рошав, црвен, чак на изглед нешто кратковид.“ У коначном облику та реченица не представља толико опис спољашности, колико њену мимичко-артикулациону интерпретацију: речи су одабране и у одређен редослед постављене не по принципу означавања карактеристичних црта него по принципу гласовне семантике. Унутрашњи аспект остаје нетакнут (нема, мислим, ништа теже од приказивања Гогољевих јунака) — од читаве реченице остаје у сећању пре свега утисак некаквог низа тонова који се завршава грохотном и логички скоро обесмишљеном, али зато својом артикулационом изражајношћу необично снажном речју — „хеморoidном“. Овде се сасвим може применити опажање Д. А. Оболенског — да Гогољ понекад „умеће некакву звучну реч само ради хармоничног ефекта“. Читава реченица има изглед довршене целине — некаквог система гласовних ознака ради чијег су остваривања речи одабране. Зато се те речи скоро и не осећају као логичке јединице, као ознаке појмова — оне су размештене и поново скупљене по принципу звучоречи. То је један од изванредних ефеката Гогољевог језика. Понеке његове фразе делују као гласовни натписи — толико се у први план истичу артикулација и акустика. Најобичнију реч он понекад даје тако да њено логичко или материјално значење бледи — зато се открива гласовна семантика и обичан назив добија вид надимка: „натолкнулся на будочника, который, поставя около себя свою а л е б а р д у, натряхивал из рожка на мозолистый кулак табак“.⁸ Или: „Можно будет даже так, как пошла мода, воротник будет застегиваться на серебряные лапки под а п л и к е“.⁹ Последњи случај је изразита игра артикулације (понављање л п к — п л к).

Код Гогоља нема просечног језика — простих психолошких или материјалних појмова спојених у обичне реченице. Артикулационо-мимичка звучореч прелази у напрегнуту интонацију која образује периоде. На тој су смени често изграђена његова дела. У „Шињелу“ постоји изразит пример таквог интонационог дејства, декламационо-патетичког периода: „Чак и у часове кад петроградско сиво небо потпуно губи сјај и кад је сав чиновнички свет ручао и најео се како је ко могао у складу са својом платом и сопственим апетитом, кад су се већ сви одморили од шкрипе пера у министарствима, од трке, од својих и туђих неопходних послова и од свега онога што од себе добровољно, чак више но што треба,

⁸ Налетео је на стражара који је, спутивши пред себе своју х а л е б а р д у, истресао из рожића дуван у жуљевиту шаку.“ (Прим. прев.)

⁹ „Могло би чак и тако, како је ушло у моду, да се оковратник закопчава а п л и ц и р а н и м сребрним ша п и ц а м а“. (Прим. прев.)

захтева неуморни човек . . .“, итд. Огроман период, који при крају интонацију доводи до огромне напрегнутости, разрешава се неочекивано једноставно: „речју, чак и тада кад све жели да се разоноди, Акакије Акакијевич се није предавао никаквој разоноди“. Добија се утисак комичног несклада између напрегнутости синтаксичке ситуације, која је започињала мукло и тајанствено, и њеног смисаоног разрешења. Тај се утисак још појачава склопом речи, који као да намерно противуречи синтаксичком карактеру периода: шеширић, лепушкастој девојци, уз јефтин двопек срчући из чаша чај; на крају — успут уметнута анегдота о Фалконеовом споменику. Та противречност или несклад тако делује на саме речи да оне постају ч у д н е, загонетне, необично звуче, изненађују слух — као да су растављене на делове или као да их је Гогољ први измислио. Постоји у „Шињелу“ и друкчија декламација, сентиментално — мелодрамска, која се неочекивано уплиће у општи каламбур¹⁰ стил; то је познато „хумано“ место које је у руској критици имало толико успеха да је од споредног уметничког поступка постало „идеја“ читаве приповетке: „Пустите ме! Зашто ме вређате? И било је нешто чудно у речима и гласу којим су оне изговорене. У њему се осећа нешто што је позивало на сажаљење, тако да је један младић . . . И д у г о п о с л е т о г а, усред највеселијих тренутака, привиђао му се ониски чиновник с малом ћелом изнад чела . . . И у тим продорним речима звучале су друге речи . . . И з а к л а њ а о с е р у к о м . . .“, итд. У скицама тога места нема — оно је унесено касније, и, несумњиво, припада другом слоју који чисто анегдотски стил првобитних скица допуњује елементима патетичне декламације.¹⁰

Својим лицима у „Шињелу“ Гогољ не допушта да говоре много, и као увек код њега, њихов се говор образује на нарочит начин, тако да он никада, без обзира на индивидуалне особености, не ствара утисак о б и ч н о г говора као, на пример, Островски (није без разлога Гогољ друкчије и читао) — он је увек стилизован. Говор Акакија Акакијевича

¹⁰ О том месту говори и В. Розанов — тумачећи га као „тугу уметника због закона свог стваралаштва, његов плач над дивном сликом коју он друкчије не уме да наслика . . . и насликавши је тако, иако у њој ужива, презире је и мрзи је“. (Чланак „Како је настао тип Акакија Акакијевича“ у књизи „Легенда о великом инквизитору“, Петроград, 1906. стр. 278—9). И још: „И, ето, као прекидајући ту бујицу поруга, ударајући незадрживо руку која их слика, у некој забелешци са стране, која је касније лепком налепљена, стоји: „али ни једном речју Акакије Акакијевич није одговарао . . .“, итд. Остављајући по страни питање о филозофском и психолошком смислу тога места, посматрамо га у датом случају само као уметнички поступак и оцењујемо га из аспекта композиције, као уношење декламационог стила у систем комичног сказа.

улази у општи систем Гогољеве звучоречи и мимичке артикулације — он је нарочито грађен и пропраћен коментаром: Треба знати да се Акакије Акакијевич углавном изражава предлозима, прилозима и, најзад, таквим речцама које заиста немају никаквог значења“. Петровичев језик је, насупрот неповезаној артикулацији Акакија Акакијевича, сажет, строг, тврд и делује као контраст; у њему нема свакидашњих нијанси — обична интонација се с њим не слаже, он је исто тако „измишљен“ и исто тако услован као језик Акакија Акакијевича. Као увек у Гогоља (упореди у „Старосветским спахијама“, у „Приповеци о томе како су се посвађали Иван Иванович и Иван Никифорович“, у „Мртвим душама“ и у комадима), те реченице стоје ван времена, ван тренутка — статичне и једном заувек дате: језик којим би могле говорити марионете. Исто тако је измишљен и прави Гогољев језик — његов сказ. Тај сказ је у „Шињелу“ стилизован као нарочито немарно, наивно ћаскање. Као да нехотице искрсавају „непотребни“ детаљи: „с десне стране стајао је кум, Иван Иванович Јерошкин, диван човек, који ради у сенату као столоначелник; и кума, Арина Семјоновна Белобрјушкова, супруга полицијског официра, жена ретких врлина“. Или његов сказ добија карактер фамилијарне благоглагољивости: „О том кројачу, наравно, не би требало много говорити, али како је већ уобичајено да у приповеци карактер сваког јунака буде потпуно одређен, шта се може, дајте нам овамо и Петровича.“ Комичан поступак у овом случају огледа се у томе што се после такве изјаве „карактеристика“ Петровича исцрпљује податком да Петрович пије о сваком без разлике празнику. То се исто понавља и у односу према жени: „Пошто смо већ узгред споменули жену, биће потребно и о њој реч-две рећи; али на жалост о њој се мало знало, можда само то да је Петровичева жена, да носи чак капицу, а не мараму; али се лепотом, изгледа, није могла похвалити; само су јој гардисти при сусрету с њом, мрднувши брком и пустивши некакав нарочит глас, загледали под капицу.“ Овај стил сказа нарочито је изразито дат у једној реченици: „Где је заправо живео чиновник који је позвао у госте, не можемо, на жалост, рећи: сећање почиње нагло да издаје, и све што год је у Петрограду, све улице и куће тако су се слиле и смешале у глави да је сасвим тешко о т у д а и з в у ћ и било шта у пристојном стању“. Ако се уз ту реченицу ставе сви многобројни „неки“, „на жалост“, „мало је познато“, „ништа није познато“, „не сећам се“, итд., онда ће се добити представа о поступку сказа, који даје читавој приповеци илузију стварног догађаја, који је интерпретиран као чињеница, али која приповедачу није позната у свим појединостима. Он се радо

склања у страну од главне анегдоте и у размацима умеће — „кажу да“; тако је у почетку о молби једног капетана, начелника полиције („не сећам се баш у ком граду“), тако је и о прецима Башмачкина, о коњском репу, на Фалконеовом споменику, о титуларном саветнику од кога су начинили управника, после чега је он за себе издвојио засебну собу и назвао је „уредом“, итд. Познато је да је сама приповетка постала од „канцеларијског вица“ о бедном чиновнику који је изгубио пушку за коју је дуго скупљао новац: виц је био прва мисао о његовој дивној приповеци „Шињел“ — саопштава П. В. Ањенков. Њен првобитни наслов био је „Приповетка о чиновнику који краде шињел“, и општи карактер сказа у скицама се разликује још већом стилизацијом у правцу немарног ћаскања и фамилијарности: „Богами, не сећам се његовог презимена“, „У суштини то је била веома добра животиња“, итд. У коначном тексту Гогољ је нешто ублажио такве методе, искитио приповетку каламбурима и анегдотама, али је зато унео декламацију, употпунивши тако првобитни слој. Добила се гротеска у којој мимика смеха прелази у мимику туге — а и једно и друго има изглед условног редоследа гестова и интонације.

III

Проанализирајмо сада управо тај прелаз да бисмо схватили сам тип повезивања посебних поступака. У основи везе или композиције лежи сказ чије су карактеристике већ одређене. Испоставило се да тај сказ није наративан него мимичко-декламациони: иза штампаног текста „Шињела“ не скрива се приповедач него извођач, скоро комедијант. Какав је, дакле, „сценарио“ те улоге, каква је њена схема?

Сам почетак представља судар, прекид — оштру промену тона. Озбиљан увод („У министарству“) нагло се прекида и епска интонација казивача, која се могла очекивати, смењује се другим тоном, тоном преувеличаног узбуђења и сарказма. Добија се утисак импровизације — првобитна композиција одмах уступа место некаквим дигресијама. Још ништа није речено а анегдота је већ ту, немарно и на брзину испричана („не сећам се у ком граду“, „у неком романтичном делу“). Али се, очигледно, одмах затим враћа тон у почетку назначен: „Дакле, у једном министарству служио је један чиновник“. Ипак се тај прилаз епском сказу одмах замењује реченицом о којој се горе говорило, толико смишљаној, толико по својој природи акустичној да од озбиљног сказа не остаје ништа. Гогољ улази у своју улогу — и завршивши тај ћудљиви, запањујући из-

бор речи грандиозно звучном и скоро обесмишљеном речју („хеморонидном“) он закључује то кретање мимичким гестом: „Шта се може, крива је петроградска клима“. Лични тон, са свим елементима Гогољевог сказа, продире на одређен начин у приповетку и добија карактер гротескног пренемагања или гримасе. Већ тим је припремљен прелаз ка каламбурју с презименом и ка анегдоти о рођењу и крштењу Акакија Акакијевича. Озбиљне реченице којима се завршава та анегдота („Таким образом и произошёл Акакий Акакиевич... И так, вот каким образом произошло все это)¹¹, стварају утисак игре приповедачком формом — није узалуд у њима скривен лак каламбур, који им даје изглед незграпног понављања. Тече бујица „исмевања“ — и тако се сказ продужава све до реченице „ни једном речју није одговорио...“, где се комични сказ изненада прекида сентиментално-мелодрамском дигресијом с карактеристичним елементима осећајног стила. Таквим поступком постигнут је прелаз „Шињела“ из обичне анегдоте у гротеску. Сентименталан и смишљено примитиван (тима се гротеска приближава мелодрами) сиже тог одломка дат је уз помоћ напрегнуто-узлазне интонације која има свечан, патетичан карактер (почетно „и“ и нарочит ред речи: „И нешто је чудно било... И дуго му се затим привиђао... И у тим продорним речима... И заклањајући се рукама... и много би пута задрхтао...“). Добија се нешто као поступак „сценске илузије“, где глумац као да одједном излази из своје улоге и почиње да говори као човек (упореди у „Ревизору“ — „Ко ме се смејете? Себи се смејете!“ или оно чувено „Досадно је, господо, на овом свету!“ у „Приповеци о томе како су се посвађали Иван Иванович и Иван Никифорович“). Код нас је уобичајено да се то место буквално схвата — уметнички поступак којим се комична новела преобраћа у гротеску и којим се припрема „фантастични завршетак“ схвата се као искрена интервенција „душе“. Ако је таква обмана „тријумф уметности“, по Карамзиновим речима, ако је наивност гледаоца симпатична, за науку таква наивност никако није тријумф, јер показује њену беспомоћност. Таквим тумачењем руши се читава структура „Шињела“, читава његова уметничка замисао. Полазећи од основног става да ни једна реченица уметничког дела не може сама по себи бити прост „одраз“ ауторових личних осећања, него је увек конструкција и игра, ми не можемо и немамо никаквих права да у таквом одломку видимо било шта друго до одређени уметнички поступак. Уобича-

¹¹ „На тај начин је настао Акакије Акакијевич... Дакле, ето тако се све то догодило“. (Прим. прев.)

јени манир поистовећивања неког посебног мишљења са психолошким садржајем ауторове душе за науку је лажан пут. У том смислу душа уметника као човека који *д о ж и в љ у* је оваква или онаква расположења увек остаје и треба да остане ван граница његова стваралаштва. Уметничко дело је увек нешто створено, обликовано, смишљено, оно је не само вешто него и вештачко у добром смислу речи и зато у њему нема и не може бити места за одраз емпирије душе. Вештина и вештачко Гогољевог поступка у овом одломку нарочито се испољава грађењем изразито мелодрамске каденце — у виду примитивно-сентименталне сентенције коју је Гогољ употребио ради утврђивања гротеске: „И јадни би се младић заклањао руком, и често би потом у свом животу задрхтао видевши колико је нечовештва у човеку, колико је много свирепе глупости скривено у префињеној и ученој светскости, и боже! чак и у оном човеку кога свет признаје за племенита и часна...”

Мелодрамска епизода употребљена је као контраст комичном сказу. Уколико су вештији били каламбурџије, утолико је, наравно, требало да буде патетичнији и у правцу сентименталног примитивизма стилизованији поступак којим се нарушава комична игра. Облик озбиљног размишљања не би дао контраст и не би био способан да одмах читавој композицији прида гротескни карактер. И зато није чудно што се Гогољ одмах после те епизоде враћа ранијем — час усиљено озбиљном, час шаљивом и немарном тону с каламбурџијама попут: „тада би тек примећивао да се не налази насред реда него пре насред улице“. Испричавши како Акакије Акакијевич једе и како прекида с јелом кад стомак почиње да му се „надима“, Гогољ опет прибегава декламацији, али унеколико друкчијој: „Чак и у то време када...“, итд. Ради те исте гротеске ту је употребљена „потмула“, загонетно-озбиљна интонација која се лагано развија у виду колосалног периода и неочекивано се просто разрешава — равнотежа мисаоне енергије међу продуженим успоном („када... , када... , када“) и каденцом, која се очекује, није остварена, на шта упозорава већ сам одбир речи и израза. Као поступак гротеске опет је употребљена неподударност свечано-озбиљне интонације, саме по себи, и мисаоне садржине. Као смена овој новој „обмани“ комедијанта јавља се природно нови каламбур о саветницима, којим се завршава први чин „Шињела“: „Тако је протицао миран живот човека...” итд.

Тај, у првом делу назначен план, у коме се чисти анегдотски сказ преплиће с мелодрамском и свечаном декламацијом, одређује читаву композицију „Шињела“ као гротеску. Стил гротеске тражи, прво, да ситуација или догађај

који се описује буде ограничен у до фантастичности мали свет извештачених доживљавања (тако је и у „Старосветским спахијама“ и у „Приповеци о томе како су се посвађали Иван Иванович и Иван Никифорович“) који је потпуно издвојен од праве реалности, од праве пуноће духовног живота¹², и друго, да се то не чини с дидактичким или сатиричким циљем него с циљем да се отвори простор за игру с реалношћу, за размештање и слободно распоређивање њених елемената, тако да се у том поново саграђеном свету обични односи и везе (психолошке и логичке) испољавају као нестварне и свака ситница може да израсте до колосалних размера. Само на позадини таквог стила најмања искра правог осећања добија вид нечег потресног. Гогољу је у анегдоти о чиновнику био важан управо тај спој мисли, осећања и жеља у чијим је уским границама уметник слободан да преувеличава детаље и да нарушава уобичајене пропорције света. На тој је основи и начињен план „Шињела“. Ту се нимало не ради о „бездначајности“ Акакија Акакијевича и о проповеди „хуманости“ према малом брату, него о томе да Гогољ може, издвојивши читаву сферу приповетке од праве реалности, да спаја неспојиво, да преувеличава мало, да умањује велико¹³ — једном речју, може да се игра са свим нормама и законима духовног живота. Он тако и поступа. Духовни свет Акакија Акакијевича (ако је такав израз уопште могућ) није ништаван (то сматрају наши наивни и сентиментални историчари књижевности које је Бјељински захипнотисао) него фантастично-осамљен, свој: „Тамо у том преписивању привиђао му се некакав свој разнообразни и пријатни свет... Ван тог преписивања, изгледа, за њега није ништа постојало“.¹⁴ Тај свет има своје законе, своје пропорције. Испоставља се да је по законима тог света нови шињел грандиозан догађај — и Гогољ даје гротескну формулу: „он се духовно хранио носећи у својим мислима вечну идеју будућег шињела“.¹⁵ И још: „Као да он није био сам

¹² „Ја понекад волим да се за тренутак спустим у сферу тог необично усамљеног живота, где ни једна жеља не прелеће ограду која окружује малу башту...“ (Старосветске спахије). Већ у Шпоњки Гогољ назначује поступке своје гротеске. Миргород је фантастични гротескни град, потпуно изолован од читавог света.

¹³ „Али по чудном реду ствари увек су ништавни узроци рађали велике догађаје, и насупрот, велики су се подухватили завршавали ништавним последицама“ („Старосветске спахије“).

¹⁴ „Живот њихових скромних власника тако је тих, тако тих да се за тренутак заборављаш и мислиш да оне страсти, жеље и немирни плодови духа који потресају свет уопште не постоје, и да си их ти видео у сјајном искрицавом сну.“ (Исто.)

¹⁵ У концепту који још није био развијен до гротеске било је друкчије: „непрестано у својим мислима носећи будући шињел“.

него се нека пријатна другарица живота сложила да заједно с њим прође животни пут, и та другарица није била нико други до тај исти шињел постављен дебелом ватом и са чврстом поставом.“ Мали детаљи излазе у први план попут Петровичевог нокта „дебелог и чврстог као корњачин оклоп“, или његове табакере „с портретом некаквог генерала, не зна се баш каквог, јер је место где се налазило лице пробијено прстом и затим залепљено четвороугаоним комадићем хартије“.¹⁶ Та се гротескна хиперболизација развија као и раније на позадини комичног сказа — с каламбурима, смешним речима и изразима, анегдотама итд.: „Куну нису купили јер је баш била скупа, уместо ње одабрали су најбољу мачку која се у радњи могла наћи, мачку која се издалека увек могла сматрати за куну“. Или: „Каква је управо била и у чему се састојала дужност утицајне личности остало је до сада непознато. Треба знати да је једна утицајна личност недавно заиста постала утицајна, а до тада је била неутрицајна личност“. Или још: „Кажу чак да је неки титуларни саветник када су га поставили за управника неког малог одељења, одмах за себе издвојио засебну канцеларију и назвао је „уредом“, и поставио је крај врата некакве разводнике с црвеним оковратницима, с ширитима, који су придржавали и отварали врата сваком ко би долазио, иако је у „уред“ једва могао да стане обичан писаћи сто“. Поред тога стоје реченице „од аутора“ у од почетка утврђеном немарном тону иза ког као да се скрива подсмех: „А можда о томе чак није ни помислио, та не може се, ваљда, човеку у души увући (овде је својеврстан каламбур ако се има у виду општи третман лика Акакија Акакијевича) и да се сазна све о чему он мисли“ (игра с анегдотом — као да је реч о стварности). Смрт Акакија Акакијевича испричана је исто тако гротескно као и његово рођење — са сменом комичних и трагичних детаља, с изненадним — „на крају јадни Акакије Акакијевич испусти душу“¹⁷, с непосредним прелазом на свакакве ситнице (набрајање наследства: свежањ гушчијих пера, рис беле званичне хартије, три пара чарапа, два-три дугмета, откинута с панталона и, читаоцу већ познати, домаћи капут)

¹⁶ Наивни људи ће рећи да је то „реализам“, „свакидашњица“ и слично. С њима је бескорисно препирати се, али нека они помисле о томе да је о нокту и о табакери речено много а о самом Петровичу — само то да је о свим празницима пио, и о његовој жени — да је она била и да је чак капицу носила. Јасан је поступак гротескне композиције — да се у преувеличаним појединостима истакну детаљи, а да се оно што би, чини се, заслуживало већу пажњу помери на задњи план.

¹⁷ У општем контексту чак и тај обичан израз звучи необично, чудно, има скоро изглед каламбура — што је стална појава у Гогољевом језику.

и на крају, са завршетком у уобичајеном стилу: „Бог зна коме је све то припало, за то се, признајем, чак ни приповедач ове приче није интересовао“. И после свега тога нова мелодрамска декламација која нас враћа на „хумано“ место, како то после приказивања толико тужне сцене и приличи: „И Петроград је остао без Акакија Акакијевича као да га у њему никада није ни било. Нестало је и скрilo се лице које нико није штитио, које никоме није било драго, за кога се нико није интересовао, које на себе није обратило пажњу чак ни природословца који не пропушта да на чиоду не набоде ни обичну муву и да је под микроскопом не разгледа...“, итд.

Крај „Шињела“ је ефектна апотеоза гротеске, нешто попут неме сцене у „Ревизору“. Наивни научници, који су у „хуманом“ месту угледали сву со приповетке, у недоумици застају пред тим неочекиваним и неразумљивим уплитањем „романтизма“ у „реализам“. Навео их је сам Гогољ: „Ко би могао да замисли да ово још није све о Акакију Акакијевичу, да му је суђено да после своје смрти бурно проживи неколико дана као награду за ни од кога не примећен живот. Али тако се догодило и наша јадна прича неочекивано добија фантастичан крај“. У ствари тај крај није нимало фантастичнији и „романтичнији“ од читаве приповетке. Насупрот, тамо је била права гротескна фантастика дата као игра с реалношћу; овде приповетка улази у свет обичнијих представа и факата, али се све третира у стилу игре с фантастиком. То је нова „обмана“, поступак обрнуте гротеске: „привићење се одједном окренуло и зауставивши се запитало: „шта хоћеш?“ и показало такву песницу какву ни у живих нећеш видети. Стражар је рекао: „Ништа“ и одмах се окренуо назад. Привићење је, ипак, било много више растом, имало је огромне бркове и, упутивши се према Обуховом мосту, потпуно се изгубило у тами.“

Развијена у финалу анегдота одводи у страну од „јадне приче“ с њеним мелодрамским епизодама. Враћа се почетни чисто комични сказ са свим својим елементима. Заједно с бркатим привићењем у мрак одлази и читава гротеска разрешавајући се смехом. Тако у „Ревизору“ нестаје Хлестаков — и нема сцена враћа гледаоца почетку комада.

Борис Ејхенбаум

(С руског превела *Мира Бошков*)

ГОРКИ

Горки се појавио у руској књижевности у изузетном тренутку њеног развитка: класична књижевност XIX века била је у дефинитивном засвођавању и дограђивању кроз мрачне драме Лава Толстоја и лирску трагику Чеховљевоу. Руски симболизам и други модерни поетски правци већ су отпочели залазити у зачарани круг артизма. Будило се у руском друштву крајем прошлог века и почетком нашег нешто ново, будио се један нови свет са сасвим друкчијим поимањима основних животних вредности, с потпуно различитим схватањем објективног света и његовог развитка. Кретао је у походе руској књижевности један свет који у дубинама свога бића више осећа неку необјашњиву ствараљачку снагу, него што је свестан да она у њему постоји.

„Народ“ као доста нејасан и логички недовољно прецизан појам био је опсесија свих струја и праваца у руској књижевности када се појавио Горки. Свака од ових струја осећала је да се у историјским дубинама руског народа одиграва један тихи процес који својом снагом сугерира песницима језу. Велики део песника осећао је да се приближавају значајни догађаји, да је Русија непосредно пред збивањима која ће изменити физиономију „старе матушке“ и психологију њене деце. Они најталентованији, као рецимо Александар Блок, осећали су дубље својим изузетно култивисаним поетским бићем трусове који ће потрести свет. Осетио је то и Чехов. Осетио је и стари Толстој. За Блока, који је можда најпрецизније изразио трагични положај руске интелигенције пред оним што ће се збити и што се неумитно приближава, постоје само два упоришта човекове егзистенције: бог и „ја“. Народ као феномен за њега постоји објективно, изван његовог бића, више као визија, као страх, више као предосећање и немир, или као медијум неке песничке апокалипсе, мање као песникова могућност да се слије с њим. Као упориште народ за њега не постоји.

За већи део руске интелигенције, па и руских песника тога доба остали су као упоришта само бог и „ја“. Једни су се ухватили за бога као могућност спасења и отишли у мистику. У кошмарном страху пред орканом који долази они у богу гледају једини спас. Читава она бескрајна динамика

кретања, сав онај хаотичан и у суштини закономеран процес мењања физиономије древне старице Русије за њих је проклетство. Други су се ухватили за своје „ја“ као за једину могућност спасења и прокламовали да Русија, њена књижевност и њена уметност немају историје, немају прошлости, да све почиње од њих, да су они једини творци њене будућности и да су они утемељачи њене историје. За њима треба да крене народ, кога се они исто онако плаше као и они који у богу виде једини спас. Трећи, они по много чему најзанимљивији, који су у руској уметности оставили највише трага и обележили значајну етапу њеног развитака, нису се хватали ни за једно ни за друго. Они су својим талентом и великим могућностима продирања у светове прошле и будуће најпрецизније формулисали своју трагедију мишљу Александра Блока: сувише сам паметан да бих веровао у бога, а сувише слаб да бих веровао у себе.

Овим је скоро до самог дна откривен судбински трагичан положај оних песника и интелектуалаца који су имали развијено осећање да је народ огроман колос бескрајних димензија, стравичан и разорно стваралачки, који су осећали да ће тај колос на свом путу срушити све што му се супротстави, па и њих саме. Бог и „ја“ су немоћни да помогну, и они почињу трагати за стазама које би их могле довести до народа. У њега верују, боје га се, хтели би да сачувају своју индивидуалност, да даље негују оно што се дуготрајним процесом у њима изграђивало и што се као вековно наслеђе у њих уградило. У Блоку као песнику и интелектуалцу нашао је свој потпуни израз трагични положај јаким индивидуалности, обдарених и довољно снажних да осете и виде како животни процеси иду својим токовима независно од њихове свести.

„Народ“, тај колос који је у то доба у Русији узнемиравао све, родио је Горког као песника и човека. Дошао је Горки из самог срца те огромне масе која се гиба, која својим недовољно свесним покретима већ кида историјске узе које су га везивале. Долази на историјску сцену неки моћни колектив, разнородан, разноврстан, противречан, нејасан, али сасвим одређено устремљен ка ослобођењу од свега онога што му је дотле сметало да се развије, чак и од самога себе као инерције мировања. И као што то бива у великим историјским прекретницама, опет јаким индивидуалности, талентовани појединци, израњају из тог океана и саопштавају, формулишу, уобличавају, систематишу хаос кретања масе ка идеалу. Тај процес, величанствен и узбудљив по својој суштини, носи у себи поетске немире и стваралачка врења. Горки је једна од многих стваралачких индивидуалности

која је изронила из мрака анонимности, из дубина креатора те рушилачке снаге, народа, и уметнички уобличио снове, хтења, идеале, сумње, колебања тога творца историје, књижевно формулисао његове противречности. Веома обдарен као човек и уметник, Горки је и сам био противречан, као и она историјска снага чији је уметнички израз био. Тако се Горки као уметник и човек нашао међу горостасима као што су Толстој, Чехов, Блок, и сам је постао горостас по ономе што је имао да каже, које је за будућност исто тако значајно као и оно што су други великани пре њега рекли.

Горки је у књижевности и у друштву уопште изазвао свестрану пажњу од самог тренутка своје појаве. Данас, када су многе старе дилеме превазиђене и створиле се могућности за појаву нових и сложенијих, када су многи снови остварени, многе илузије пале, многе сумње отпале, многе наде остварене или обмануте, Горки исто тако изазива и заслужује пуну пажњу, не само као књижевноисторијска и културна вредност. У нашем историјском тренутку, када већина интелигенције широм света поставља иста онаква питања каква је постављала у време појаве Горког, сада наравно на знатно вишем нивоу, и скоро на исти начин формулише свој трагични положај, као што је то Блок некад чинио, актуелност Горкијеве уметности добија у своме садржају.

Какав је основни смер ангажовања код Горког? Да ли је његово ангажовање, и у ком степену, историјски ограничено? Који су то идеали које он афирмише својом уметношћу? Које су заблуде присутне у његовом делу? Ова питања су у вишој мери актуелна данас, можда највише данас, када се у књижевној и културној атмосфери са пуним емоционалним и интелектуалним ангажовањем открива од како је света и века присутна истина да је човек комплексан, да је добар и рђав у исто време, да је противречан, да је племенит и суров истовремено.

Основни смисао читавог овог доказивања давно познатих истина треба схватити као потребу да свака генерација самој себи докаже оно што је другима било познато, као залагање за потребу стварања максимално објективне уметности која би у исто време била у стању да покаже човека у свој његовој сложености, и мрачне стране његове личности као и оне светле. А уметност ипак има за циљ да се бори за хуманије односе међу људима, за афирмисање људских вредности најразличитијим средствима уметничког израза. Без обзира на то у ком степену уметник види једну или другу основну карактеристику човековог бића, ако је истински уметник, он ће увек, чак и кад то не жели, понекад онда

и са већим успехом, бити ангажован за истинске људске вредности.

Не једанпут се истицало да је стваралаштво Горког по својој унутрашњој развојној линији противречно. Почео је као песник, романтичар, са екстремно емоционалним одређењима према свету и поезији, наставио као реалиста новог типа, оног типа који је настао пред револуцију, а завршио проповедањем социјалистичког реализма и писањем романа и драма класичне реалистичке структуре. У горњим тврђењима има доста истине. Али, различите развојне фазе у стваралаштву Горког, ма колико на први поглед изгледале међу собом противречно, откривају битну црту његовог целокупног опуса: оно је по својим основним квалитетима јединствено, по свом унутрашњем развојном процесу логично. Истина, Горки је у свом развоју комбиновао методе обликовања тематике, али основни смер његових дела, назначен у првим приповеткама и песмама у прози, остаје нетакнут у својој суштини. Он се само мења у форми, али се суштина кроз њу само даље развија и одређује.

На самом почетку свог стваралаштва Горки је наговестио да ће се борити за истинског човека и његове вредности, назначио је да у току борбе стварни људски квалитети морају доћи до изражаја. Он је у себи носио осећање да се рађа нова епоха у којој ће борба за човека и његову суштину — слободу — бити тешка и сурова, да ће она тражити многе жртве и поразе. На самом почетку он ће назначити и циљ свога живота и смисао своје уметничке природе. Данково упаљено срце из приповетке „Старица Изергиљ“, ма колико патетично, помало наивно, изгледало човеку нашег времена и модерне осећајности, остаје успламтело, остаје као позив на вечиту битку. И још нешто: велике ствари се не остварују без жртава, сваку од њих треба изборити, често и од самога себе. Данково срце које гори пред људима у мрачној мочвари није ништа друго до осветљени идеал коме човечанство тежи. Уколико се то упаљено срце схвати као трајни поетски симбол, а не као привременост и ограниченост, онда оно и има знатно већу песничку вредност. Ако се сматра да се у човековом животу и развоју друштва доспело до циља који је Горки Данковим срцем осветлио, симболика престаје, престаје све. И уметност престаје. Међутим, онако успламтело, оно је вечити позив на превазилажење самога себе, позив на нова трагања, на освајање нових хоризоната, на борбу за откривање нових човекових стваралачких могућности. Остварујући неке од својих идеала, чак и оне најзначајније у извесној епоси, човек се даље развија: у току остварења тих идеала у човековој свести се рађа представа о новом, вишем идеалу. Горки спада

међу оне уметнике који су осећали да човековој борби никад краја нема и који је, сагласно томе, пронашао упечатљиве поетске симболе да би своје осећање света изразио.

Није Горки једном у својим делима рекао да за подвиге увек има у животу места, и они који га не налазе или су просто ленштине, или кукавице, или не схватају живот. Кад би га схватили, онда би зажелели да у њему оставе траг. То што за правог човека увек има места за подвиге значајно је као Горкијева порука млађим генерацијама да се никад не може и не сме стати на путу трагања и стваралаштва. На самом почетку свог књижевног рада Горки је назначио крајности које ће се увек, док је човека, борити међу собом. Соко и Смук, тежња за што вишим узлетима у небо и плавет, чак до сунца, и спокојно гмизање по влажној ували, трајни су симболи вечне борбе. Они су на свој начин увек животно актуелни и у свакој од етапа човековог развитка носе конкретне животне садржаје. Између влажних увала и сунца Горки налази огромно пространство за људску акцију. Кретање између тих крајности, и човекови покушаји да досегне сунце имају трајни уметнички смисао. Ликови које је Горки створио имају широк унутрашњи дијапазон, и у њима се у маломе налази овај распон, у њима је смештен мали космос, разастрт између влажних увала и сунца.

Да ли Горки ма којим својим делом изневерава ово назначено кретање ка сунцу? Иако у његовом стваралаштву није у сваком тренутку било великих резултата, Горки никад није изневерио свој велики почетак. Није сваки покушај да се узлети до неба био успешан, али је његова тежња била увек усмерена према њему.

Често се мисли да се сликањем позитивног у животу и стварањем позитивних ликова афирмишу људска снага и лепота. Често се губи из вида да се негирањем негативног, сликањем ружног у животу и стварањем негативних ликова, постижу значајни резултати у афирмисању хуманог. То је у историји људског рода веома богат вид човековог ангажовања за лепоту. Шта више, сликање само позитивних јунака и описивањем само онога што је добро може да нанесе велике штете, јер не изражава комплекс живота, не указује на чворишта животних проблема, већ заваљава, а самим тим и изневерава човека. Чернишевски је у своје време рекао да не може да поднесе аскете, не толико због њих самих, већ због десетина лицемера који се за њима одмах појављују. Он је овим открио једну од значајних психолошких и социолошких димензија идеалног јунака. Јунаци Горког нису никад само позитивни, нити само негативни, већ увек у себи носе мање или веће просторе, од влажних увала до звезда, у појединим делима они садрже више или мање од Сокола,

више или мање од Смука. Колико је само јунака са изузетним људским вредностима Горки пронашао међу босјацима, лоповима и проституткама, међу онима од којих дижу руке сви они који знају за правила друштвене пристојности.

Горки је до краја остао веран своме идеалу — борби за човекову слободу, борби за лепше односе међу људима. Треба само упоредити неколико ликова из његових дела, па видети с каквим напорима они савладавају сами себе у својим настојањима да досегну модрине. Од Макара Чудре до Клима Самгина и Достигајевих Горки чини огроман напор да афирмише основни вид људске егзистенције и човекове вредности — непрестану борбу, непрекидно кретање. А у просторима једног истог дела, у једној те истој приповеци или роману, јунаци Горког узлећу са самог дна живота до највиших висина сопствених вредности. У почетку их видимо свирепе, сурове и бесомучне, гоњене нагонима, да бисмо их на крају видели како узлећу у самима себи до највиших људских висина, до љубави, самопожртвовања, до свести о томе да треба отпочети нову битку против самога себе и кренути другим путевима у животу. У таквим делима, а њих је код Горког много, он је најмање судија који пресуђује и осуђује, он је пре свега саучесник. Уствари, Горки кроз своје јунаке открива све богатство свог духовног живота. У основу сваког лика уграђен је принцип да треба у свему ићи до краја: ако се успиње уз планину, треба се успињати до врха, ако се пада, треба падати до дна. Средине не треба да буде у вихору борбе. Он од почетка свог стваралаштва испољава уверење да се у животу може борити само духовно и физички снажан човек, да треба увек бити у средишту битака, јер се једино тада постаје снажан.

Љубав је за Горког једно од најљудскијих осећања које човеку даје снагу, али не сентиментална, плачљива љубав, већ она исконски јака, она оплемењена, која чува човека од опасности да постане звер, оно осећање које човеку даје лепоту. Код њега су заљубљени увек лепи, а лепи увек смели и талентовани. Код Горког жена је увек чиста, савршено чиста, она је оличење суптилности, тананости, неке више људске лепоте. У суровом животу она је као таква згажена, оскрнављена, а с њом су згажени и оскрнављени и њена чистота и вечна песничка лепота коју она собом носи. То моћно осећање, које када се у човеку роди, претвара га у племенитост, то осећање је плавет у човеку, сунце у њему.

Саосећање човека чини човеком, даје му снагу и моћ исто онако као и љубав. У делима Горког има много несрећних људи, знатно више него што би се то могло очекивати. Они нису присутни у његовим делима само због тога да би одразили стварни свет и изразили песников суд о њему, већ

нешто знатно више: несрећа је ту као вид човекове егзистенције, као једна од човекових могућности да се ухвати у коштац са самим собом, као један од повода да човек испољи своју вредност. Несрећа руши или оплемењава не само онога кога је сустигла или онога који је у себи носи, већ и онога који је према њој равнодушан. Горки не измишља несрећу као неку трансцеденталну филозофско-песничку замку да би проверио вредност својих јунака. Као верни присталица теорије о блиској вези између живота и уметности, Горки гради своју уметност на опсервацији и доживљају онога што запази. Он нема потребе да трага за несрећом као темом: она је свугде око њега, у њему, она је пратилачка манифестација живота, неодвојива од њега. Због тога Горки узима сасвим реалне животне ситуације у којима се налазио у току свога живота, али их чисти од свега случајног, открива њихову унутрашњу димензију, њихову везу са трајним токовима живота и на тај начин им улива уметничку вредност. Човекову спремност да своме брату човеку помогне у тешкоћи, саосећање, Горки је сматрао за једну од највећих људских вредности. Сажаљење је Горки сматрао понижењем за човека, како за онога који сажаљева, тако и за онога кога сажаљевају. Сажаљење издиже онога који сажаљева изнад онога кога сажаљевају: тиме је повређено осећање људске једнакости и блискости. Саосећање оплемењава и уздиже човека високо изнад влажних увала према сунцу и њему самом.

Највиша тачка саосећања, по Горкоме, јесте жртва, спремност да се учини све могуће да би се људско спасло. Горки све своје јунаке води према тој највишој тачки саосећања, која и једино може бити крајњи циљ у борби за човека. Тако је Горки допунио своје схватање о човековој племенитости једном од најзначајнијих њених компонената. Треба само погледати његова дела, па видети колико жртва за другог има свој смисао као извориште снаге, као вредност која оплемењује и онога који жртву подноси као и онога због кога се жртва чини.

За Горког је један од извора људске снаге и љубав према раду, не раду само као извору материјалне егзистенције, већ раду као стваралаштву, као средству обликовања човекове личности, као кретању које помаже човеку да себе види у односу на друге, у односу на друштво. Рад је за Горког можда најизразитији доказ да све пролази, да се све креће, да се никад вратити неће оно што је било. Тај и такав рад, извор и основни вид кретања и развика, добија код Горког вредност поетског симбола. Иво Андрић је приметио да код Горког има много руку које непрекидно нешто раде, које за нечим непрекидно трагају, руку у покрету, које

или окрећу точкове, или пишу, или плету, или грчевито јуре према грлу непријатеља, хрле у злочин. Андрић је сасвим добро уочио да су прсти тих руку основа на којима почива уметност Максима Горког, неуморног неимара. Те руке у покрету које умеју да узвисе исто онако као што умеју да понизе човека, за Андрића постају симбол мењања света. Горки схвата рад као трајну спољну и унутрашњу динамику, без кога живот не би имао никакав смисао.

Од рада и кретања, од љубави и саосећања, пожртвовања и самоодрицања и још неких људских вредности Горки иде као свом основном идеалу: сви човекови квалитети могу се испољити само у друштву, само у заједници људи као једино могућем облику постојања човекове индивидуалности. Његови јунаци су по својим основним квалитетима пре свега изразите индивидуалности, али оне нису у стању да се остваре у неком свом унутрашњем простору, ма колики и какав тај простор био. Извори људске снаге су исто толико у друштву колико и у личним квалитетима јунака Горког. Отцепљеност од друштва, отпадништво од људи највећа је несрећа за Горког, као што је то некад и за Љермонтова било. Вечити усамљеници, Демон и Лара, дубоко су несрећни јер су сами. Горки, међутим, сматра да друштво не може постојати без јаких индивидуалности, и оно је утолико јаче уколико је већи број јаких личности. Горки је тако сагледао своје јунаке у неколико основних димензија, сагледао их као изразито индивидуалне, али и друштвеноисторијске појаве. Индивидуалишући своје ликове класичним методом конкретизације, он је у њима дао и несумњиво нове и значајне поетске садржаје.

Има једна изразита особина Горкијевих јунака, која се не би код њих могла очекивати. Скоро све његове личности, и оне које изражавају његова интимна виђења света и оне које то не чине, — све су оне на свој начин склоне медитацијама, склоне су самоанализама, трагањима за сопственим вредностима у самима себи. У том погледу Толстој је могао дати и на известан начин припремити ову појаву код Горког. Међутим, код Горког понекад медитативност уме да оде у крајност, која његове јунаке претвара у резонере, и самим тим их чини не ретко уметнички неубудљивим. Резонерство и склоност ка проповедништву и исповедништву код великог броја јунака Горког изражава његову тежњу да, како он то у једном писму каже, изрази што пре све оно што зна о животу. Ова врста падова долазила је до изражаја у тренуцима када је писац био сувише близу текућих дневних догађаја и када је настојао да на њих непосредно делује својом уметношћу. Можда је Горког подстицало на овакав уметнички поступак његово поистовећивање естетич-

ког и етичког. Тако је на тренутке публицистика доминирала некима од његових дела.

Посебан вид склоности Горкијевих јунака ка медитирању испољава се уједном људски разумљивом и уметнички оправданом виду: они често размишљају о смрти и богу, и то не само у „боготражитељској“ етапи пишчевог развоја, на коју би ипак требало погледати као на један вид трагања, као на покушај да се комплекс постојања и човекове егзистенције сагледају не само са рационално-логичког становишта, већ и са једног другог, који у књижевности није остао без резултата. На први поглед може изгледати чудно што неки јунаци Максима Горког, онако снажни, размишљају о смрти, чак је носе у себи као трајно присуство, а на другој страни читавим својим бићем окренути су животу и мењају га својом активношћу. Ова противречност је привидна и то само у случају када се живот супротставља смрти и само онда када се живот одваја од смрти. Јунаци Горког осећају смрт, скоро њено физичко присуство, управо због тога што у себи носе живот у свој његовој сложености. Они понекад осећају смрт или као могућност изласка из зачараног круга животних противречности, или као извор импулса који подстичу унутрашње пламсаје живота. За њих је смрт загонетка коју треба решавати исто онако као и све друге загонетке живота.

Постоји битна разлика у односу према смрти код Горког и код Толстоја. Док је код Толстоја она постојала као вечно присуство, у значајним етапама његовог развоја као тоталност, и готово увек се јављала у неким важним тренуцима као испит људске вредности, за Горког она није вечити немир, она није страх ни тоталност, већ само једна од значајних компоненти живота. Код Горког је мало страха, јер за њега је увек више истине тамо где је мање страха, а истина је циљ његове уметности. Смрт је за Горког и једна од могућности да се живот, његове светлости, његове сенке и његов рељеф истакну што јаче.

Уз присуство смрти сасвим је схватљиво и присуство бога: о њему се размишља у тешким тренуцима, када се излаз из животног безизлаза не може наћи, мада нас Горки непрекидно уверава да је бог створен од сувишка човекове снаге. У богу, као производу људског духа, као компензацији за недостатке реалног света, или сопствене недостатаке, у њему као визији немогућег и пројекцији људске слабости, или снаге, и безразложне наде, Горки није оваплоћивао ништа друго до свој немир пред повременим осећањима опасности да се може нестати заувек. За Толстоја бог је био замишљена могућност разрешења вечне тајне о смислу човековог постојања. У тим и таквим виђењима Толстојев

бог је био више сумња него вера, више га није било него што је постојао, за њега је бог био вечита драма човекова. За Горког бог је поезија и поетска фиксација слабости или снаге људске. И више од тога, бог је за њега био речју уобличено обоје истовремено. У исто време он је имао релативно малу, у психолошком смислу малу улогу у човековом животу. Један од његових јунака одговара свом млађем да бог постоји само због тога да би се могло лакше умрети, а како ће се живети то је човекова ствар. Јунаци Горког истичу да за живот треба имати снаге, а за смрт треба имати вере.

Горки је афирмисао неколико битних компонената стварне уметности. То што их је у неким тренуцима подвргавао практичним политичким циљевима није умањивало њихову вредност. Огромна маса руског народа била је сиромашна, тлачена, лишена права да живи с пуним људским достојанством. Та маса која је тек имала да одигра историјску улогу била је у непрекидном врењу и трагању за нечим много вишим него што јој је реални живот пружао. Она је тражила право да живи слободно, да се развија, да самостално иде ка остварењу својих идеала. Она је пред крај прошлог века у мраку историје тражила онај пламичак на линији хоризонта, или иза ње, који је Чеховљев Астров тражио и није успео да нађе. Астров је рекао да би му сва мучења, сав бол који му задају ударци шибља кроз које пролази у свом тумарању кроз мрак били лакши када би угледао тај пламичак. Руски народ је тражио свој пламичак и нашао га не тако далеко на будућим поприштима историје, нашао је револуцију као свој идеал, као почетак хуманијих односа међу људима. А за револуцију је требало много снаге и много енергије.

У сиромаштву, у одсуству свега онога што се људским сматра, Горки и његови јунаци и свет чији су они поетски израз, морали су потражити гаранцију опстанка и будућности у људским вредностима. Уместо материјалног богатства Горком и његовим јунацима остали су идеали, остала је човечност, човекова гордост и његова спремност да се потпуно ангажује у мењању света и превазилажењу старих вредности. То је и било енергетско језгро из кога је ваљало црпсти снагу за живот. Испуњени идеалима као стварном снагом, јунаци Горког изражавају комплексан живот. Они потврђују стару истину да вера у људске вредности и идеале може човека да спасе пропасти.

Било би излишно говорити о животу овог уметника као доказу колико је он један од оних ретких уметника који су не само видели наказности живота, већ и имали снаге да им

пруже отпор, да отпочну борбу против њих и да их, најзад, савладају. Горки је стварао ликове Данка, Челкаша, Старице Изергиљ, Пелагеје Ниловне, Павла Власова и читаву галерију правих хероја управо због тога што је био сувише свестан противречности и сложености живота, што је добро знао и осећао да је човек добар и зао, племенит и свиреп у исто време. Горки је својим ликовима показао да ове људске особине нису привремено својство човеково. Због тога је он и афирмисао велике револуционарне идеале, јер је давао отпор злу и свирепости у друштву и у човеку и сневао о томе да оно најплеменитије победи. Он је један од оних који су видели све ужасе живота и путем књижевности поново отпочели стару борбу за хуманизовање људских односа.

Ма колико по неким својим битним цртама биле негативно расположене према много чему што је у руској књижевности раније постојало, нове тенденције, чији је израз Горки био, имале су довољно виталности и снаге да осете традицију, да виде праву вредност наслеђа, да се послуже оним што је као књижевно искуство постојало у руском народу. Шта више, ове тенденције су носиле у себи сазнање о значају искуства које и књижевност света нуди новој генерацији. То је новим тенденцијама у руској књижевности било могуће јер су извирале из саме сржи магистралног тока развоја Русије. И управо ово Горког и правац руске књижевности који он заснива и који, у књижевноисторијском смислу персонификује, битно разликује од свих других каприциозних негација прошлости и искуства руске и светске књижевности, од, рецимо футуризма, који је био занимљива авантура значајних руских уметника. Горки и писци који су кренули за њим нису могли допустити да им господаре каприци и тренутна хтења. То им није дозвољавала ни њихова унутрашња природа, нити природа оних појава у животу и уметности које су имали да негирају или да афирмишу. Они су имали довољно снаге за стваралачку негацију традиције.

Горки је песник рудиментарне снаге живота, кретања, вечитог немира, усмереног ка осветљавању суштине човековог постојања на земљи. Огромно и узбудљиво искуство руске књижевности стечено само за неколико деценија деветнаестог века, од Грибоједова и Пушкина до Чехова, послужило је Горком као основа за нове стваралачке подухвате. И тако већ у његовим првим делима имамо појаву романтике, оне којом су почели Пушкин и Љермонтов, романтике искључивог усмеравања ка далеким идеалима и њиховог свеобухватног сагледавања, романтике пренебрегавања реалних тешкоћа и снаге која ни од чега не преза. Без об-

зира на то што је његова романтика рођена у сасвим другим историјским условима и што је она одређена основним цртама једне сасвим друге стваралачке индивидуалности, она је имала много заједничког са руском романтиком њених најизразитијих представника. Алеко и Земфира из Пушкинових „Цигана“ својеврсни су претходници Лојка Зобара и Раде из „Старице Изергиљ“.

Ово је само једна од битних компонената везе Максима Горког са традицијом. Друга изразита компонента јесте живо осећање кретања живота, осећање динамике и одсуство пасивизма. Руска књижевност до Горког сва је ангажована за победу новог и кроз цео деветнаести век била скоро искључиво поприште најбурнијих догађаја у развоју Русије. Најизразитији руски писци прошлог века хватали су кретање живота у две основне његове манифестације: хватали су га као унутрашњу, психолошку појаву човековог живота, са свим суптилностима и преливима које живот изазива у изразито обдареним људским природама; хватали су га истовремено и као манифестацију просторну, друштвену и историјску. Друга компонента, иначе често наглашавана као примарна, чини руску књижевност ангажованом у вишем смислу. Историјско мењање руског друштва, његово кретање ка ослобођењу огромне масе, његове унутрашње противречности били су увек у центру пажње свих руских писаца, без обзира на то какви су им погледи на свет и каквих се естетских принципа придржавају.

Горки је својом уметношћу сјединио стваралачки ова основна кретања у јединствено виђење живота. И још нешто, он је имао снаге да на свој начин ухвати хиљаде најтананијих нити које везују изразите индивидуалности са друштвом као целином, оне нити којима се живот друштва невидљиво преноси до личности, као што се њима преносе и сва стваралачка богатства личности до друштва. Горки је умео да осети и прикаже узајамно дејство ових двају видова кретања и њиховог међусобног деловања.

Стекле су се у уметности Горког многе компоненте давно започетог похода руске књижевности у освајање за уметност богатог искуства руског народа. Због тога Горки и представља резултанту многих кретања. Има у њему нечег од кристалне чистоте Пушкиновог израза, демонског немира Љермонтовљевог, од унутрашње разапетости Толстојеве и танане поетске суптилности Чеховљеве. Има у његовој уметности много онога што носи наговештаје даљих могућности развита руске књижевности.

Поклапајући се временски и суштински са епохом радничког покрета и револуција, уметност Максима Горког је у исто време и отворила нову епоху. У периоду декаденције

и у тренуцима када је класична реалистичка песма била дефинитивно допевана, Горки је представљао наставак највитаљнијих традиција руске књижевности, насупрот потпуној дезинтегрисаности и дезоријентацији писаца као што је дивни и трагични Леонид Андрејев. Горки је од почетка века до револуције, ослањајући се на свој изузетан песнички дар, на виталност поетског света који је са собом понео, долазећи из саме сржи народа и традиције, умео да сачува континуитете и да буде спона између две епохе руске књижевности раздвојене револуцијом. Поколење писаца које ће доћи на смену Максиму Горком, оно поколење које је револуција родила, успоставило је контакт са руском поезијом деветнаестог века преко Горког, ослонило се на Горког и на његово богато искуство. Ако су на томе путу постојали и мучни тренуци криза, то само говори о томе колико унутрашње противречности убрзаног развоја, скраћивања историјских путева, скривају велике могућности, али и велике опасности, о томе колико је стваралачки посао тежак и компликован. Не треба, међутим, сметнути с ума да је Горки на свом стваралачком путу осећао опасности, како спољашње тако и психолошке, као изворишта нових могућности. И тиме је скренуо пажњу својих следбеника на то да је највећа уметност у томе ако се противречности спољњег света и унутрашњи немири не изглађују и смирују по цену истине. За Горког уметност мора увек имати циљ у истини, стварној, дубокој истини, која се често или чешће разликује од појавне, визуелне истине. Отуда за стварном животном и уметничком истином треба трагати, неуморно, мученички, без предаха, без застоја и без сажаљења према самоме себи. Сасвим разумљиво, нису трагања увек давала исте резултате. У њима је било и падова, заблуда, имало је у њима и замора и илузија. И тиме је Горки заслужио пажњу млађих генерација. Као да каже: послужите се мојим искуством, немојте чинити оне грешке које сам ја чинио, немојте увек ићи мојим стазама, умео сам и ја да погрешим, јер сам био човек.

Горки је био и побуњеник у руској књижевности истовремено кад и чувар и настављач њених традиција. Видели смо да он није схватио чување традиција као њихово конзервирање, већ као ново проверавање старих искустава, њихово непрекидно стављање на пробу и њихово непрекидно обнављање. Он је добро уочавао немогућност даљег развоја реалистичког приступа животу и неспособност класичног реализма да се ухвати у коштац с новим, знатно сложенијим садржајима. Он се радовао кад је Чехов својом лирском прозом модерне фактуре показао неодрживост класичног реалистичког поступка и трагао за могућностима новог из-

раза. И Горки сам је чинио значајне напоре у том правцу и, наравно, постигао крупне резултате.

Уметност Горког је настала на потпуној свести о томе да у животу постоје и добро и зло, али не као дуалистичко виђење живота, већ да постоје као екстремни бескрајне скале његових манифестација, на свести о томе да су живот и човек противречни и да су управо те противречности гаранција даљег непрекидног кретања и развитка. Његова уметност је усмерена према убрзавању процеса мењања живота и човека у смислу истински добром. Књижевно дело Максима Горког је изразит пример како уметност не одражава живот, већ га преображава.

Ангажујући се на овој основи, Горки је своју уметност учинио активистичком у највишем смислу те речи: она поставља под знак питања појавни свет, негира га, насупрот конформизму који се појавном прилагођава или га се клони. Поистовећивањем естетичког са етичким Горки је створио сопствену концепцију ангажованости књижевности у животу. Због овог ангажовања за велике људске вредности уметност Горког добија трајну вредност. У нашем времену та вредност има посебни значај. Човеку су увек недостајали идеали, ма колико их имао, и свако буђење вере у идеале и човека у временима великих друштвених криза добија у вредности.

Неке компоненте његове уметности имају сасвим ефемеран карактер. Сувише изражена заостреност неких идеја, понекад пренаглашено настојање да буде ангажован могу у нашем историјском тренутку да засметају, али оне су обавезан данак времену који сваки писац и сваки уметник мора да плати. Остаје ван сваке сумње да су основни резултати Горкијеве уметности од вредности која ће дуго трајати. И не само због тога што је он наговестио револуцију и све оно што ће она собом донети, не само због тога што је био истински весник буре, већ и због тога што је своје осећање света, своје огромно животно искуство и своју веру у револуцију умео да уобличи у уметничке слике трајне вредности. Његова уметност ће трајати колико и човеково настојање да буде племенит и снажан.

Витомир Вулетић

ЗА ЦРНОМ ДЕВОЈКОМ

III

Прошле су затим пуне три године, пре него што сам поново доспео у Сенту. То су биле године мог најцрњег пада. Стајао сам опет на почетку почетака, без звања, без плате, али сад са закашњењем од скоро пет година и са теретом промашеног покушаја. Постао сам поново очево дете, али у кући која је за време рата осиромашила, у којој се већ старило, боловало.

Реших да стварно студирам; не више да бих некуд умакао, већ само да бих постепено стекао какво-такво звање. Међутим, на факултет, у Београд, одох само једном, на упис. Она врева бруцоша, тек изашлих из гимназијских клупа, разметљивих, одушевљивих, испунила ме је страхом и омразом. Нисам могао замислити да станем с њима напоредо, да од њих молим скрипта и обавештења о роковима испита. Ништа не спремих, ништа не полагах. Тако прође неколико месеци, у нераду и кајању. Најзад се морадох приклонити позиву једног конкурса у локалним новинама — заиста, колико друкчијег од оног који ме је недавно позивао у свет! — и запослити се у Новом Саду као чиновник почетник. Али, сада је ваљало помирити се са подређеним положајем, а још више са нагађањима са стране: зашто сам се од новинара у престоничком листу, и набеђеног студента, срзоа мал те не у писара опскурног провинцијског предузећа? Била је то нова казна, усто својеволјно призвана, са свим горчинама и потајним сластима које таква казна у себи носи. Капајући од седам до два над умрљаним писаћим столом међу самим отупелим надничарима оловке и индига, питао сам се куд сам то доспео и како је то мој полазак у живот, наизглед тако високо устремљен, очас потонуо у блато бесмисла и ништавности. Но, онда бих сам себи одговарао питањем, пакосно и осветнички: зар нисам баш ја, у име истине, у име своје стварне вредности — стварне безвредности — изабрао то блато, то утапање међу прегажене људе, у неодговорност међу неодговорнима!

Да у таквом стању посетим Сенту, на то нисам ни помишљао. Сента је у мојој свести остала уврежена као појам

накнаде за успешан рад, или бар као одмена сред сумњи рада, у сваком случају као неки врхунац настојања. Сада сам пак био лишен било каквог настојања и плашио се сваког новог подсећања на то. Уместо настојања, мојим животом управљала је нужда: она је учинила и то да у лето 1949. ипак поново видим Сенту.

Тога лета, наине, умрла је на селу моја бака с материне стране, па како је живела сама, морали смо ми из Новог Сада да обавимо неизбежне жалосне формалности. Ја на сахрану нисам путовао: тога замора су ме родитељи и сестра једнодушно ослободили, под изговором да неко мора остати код куће; али кад нас је ускоро потом један сусед покојне баке обавестио да су њени бивши закупци, не питајући никог, срушили летњу кухињу и развукли материјал, пао је на мене избор да ту ствар извидим. Узео сам једнодневно одсуство и отпутовао, преко Суботице, у бакино село.

Био је то врео, спаран јулски дан; иако сам кренуо само у панталонама и кошуљи кратких рукава, а без икаквог пргљага, чинило ми се у возу да носим на себи лепљиви терет целог вагона који ме је, полупразан, љуљао преко равнице. Дремао сам и жмиркао кроз прозор у осушена поља и у несносно блештаво небо, без мисли, без подстрека сећања, као да нисам толико пута прошао овом пругом за друкчијим послом.

У Суботици се искрцах из воза, и пошто сазнадох да морам скоро читав сат чекати на везу, прођох кроз станицу пуну ознојених људи и обретох се на улици. Преда мном, у благом удубљењу, лежао је станични парк; спустих се у њега с олакшањем, и уронив у хлад дрвета, прошетих стазама. Тако стигох до краја парка и угледах, на нешто вишем нивоу, право преда мном, главну улицу, и на њеном крају, китњасту, као свадбена торта од камена, суботичку градску кућу. Устукнух и стадох. Ништа ме одређено, у призору те зграде, није подсећало на послове које сам онде толико пута обављао; чинило ми се да више не памтим ни канцеларије ни лица у њима; па ипак, нисам желео да јој се приближујем, чак ни за љубав хладних лимунада које су се могле купити у посластичарницама дуж главне улице. Вратих се у дубину парка и седох на клупу. У том часу раног преподнева по стазама је било мало света, али мени су сада сметали и ретки пролазници. Схватих да се плашим да би могао наићи неко познат из старих суботичких дана, па ме салетети питањима о времену које је од тада протекло... а ја нисам желео да говорим о том времену, ни другима ни себи. Једва дочеках час преласка и одахнух попевши се у смешно минијатурни вицинални воз за бакино село.

Стварно, чим се покренусмо и удалисмо од Суботице, путовање као да поста сношљивије. Врућина је сада још жешће палила, но ја се досетих и кратку преосталу раздаљину престајам на отвореној платформи између вагона, хладећи се на промаји и сишући краткодахе цигарете. Поред мене су се тетурајући и мумлајући провлачили сељаци и сељанке с корпама; њихов отегнут говор био ми је близак, био је то говор мога детињства, чији сам велик део, све до поласка у школу, проводио код покојне баке. Међутим, како јој доцније нисам навраћао, нико од тих сељака није ме могао препознати; најмање је ико могао слутити моје некадашње лепе изгледе, и брз пораз, па ми је блискост са њима била пријатна.

Помислих на посао који ме у селу чека и закључих да ме ни његов исход много не забрињава, а да је тај исход, срећом, и објективно неважан. Закупнина бакине куће била је ништавна, а продати се кућа није могла, — као што су мој отац и мати ојађено понављали —, зато што је била неусељива, што ју је заузимало житарско предузеће под управом општине. Моја мисија сводила се, по свему судећи, само на формалност.

Тако је и било. Село ме је дочекало у тишини, као напуштено: сви су наравно радили у пољу. По улицама је лежала дебела, утабана прашина, багремови пред кућама немо су опуштали посивеле листиће, као старо потамнело ордење. Радње су биле затворене: нигде ни продаваца ни купаца. Крај раскршћа, пред општином, где сам некад возио укруг свој први дечји бицикл, херила се сада зелена дашчара, продавница дувана и новина, иза чијег ме је прозорчића посматрало непознато лице мршаваог старца.

Бакину кућу једва сам препознао: била је друкчије окречена него кад сам у њу долазио. Уђох у двориште. И у њему као да је све било измењено. Висока дрвена ограда која је некад делила цветну башту од повртњака била је ишчезла, и стари, огромни лешници који су некад упирали у њу своје стрме гране са којих сам ја сатима вирио у суседство сада су сувишно и збркано стршили у небо. На врата бакиног бившег стана неко је заковао тешку гвоздену шипку, са катанцем: знао сам од родитеља да су све њене ствари после сахране на брзину распродате и да је некадашње собе житарско предузеће претворило у магацин. Летња кухиња? Није се више ни видело где је некад стајала, нити сам тога могао да се сетим у измењеном распореду дворишта; само сам осећао да у том простору заиста лебди нека празнина, као свугде после срушених и однетих ствари. Али, тај утисак је у бакином случају деловао скоро утешно: кад је већ

она отишла, било је можда боље, чистије, да се преиначи позорница на којој се за живота кретала.

Насупрот првобитној намери, не уђох у зграду да потражим неког од купаца. Помислих: они који су срушили летњу кухињу нису то ни онако учинили с намером да своју кривицу признају и исправе. Напустих бакину кућу и пређох у општину.

И она је стајала ћутљива, опустела. Врата на канцеларијама закључана, а само једна — са натписом „Катастар“ — као случајно одшкринута и хладовину грбавог, мемљивог ходника. Куцнух, уђох: унутра у полутами столовао је блед, испијен човек с наочарима у танком сребрном оквиру, обучен у овештало али чисто бело одело. Представих му се и он са збуњеном учтивошћу устаде да се рукује; рече да је одлично познавао покојну баку и да се и мене сећа као детета. У истом часу познадох и ја њега, мање по лику него по породичном предању, које се, у мојој свести, удаљено, расплињавало скоро у легенду: „о нашем геометру“ који је, некад давно, као момак, био несрећно заљубљен у моју тетку, старију кћер покојне баке. Осетих према њему пријатну, мало тронуту присност, и лако му испричах шта ме је довело у село. Он тужно заклима главом: „Таква су сад времена“, и сложи се са мном да не вреди разговарати са закупцем; боље је можда написати представку општини, која и иначе управља предузећем а позвана је да штити законитост. — Мада... рашири он руке, дајући ми хартију и перо, па се онда поново спусти за сто, над свој посао, да обрће велику катастарску књигу пожутелих листова и да у њу с времена на време упише неке цифре. Ја сам, без много наде у успех, писао своју представку, а он је, чинило се са сличним предубеђењем, писао своје бројке; али кад бих га повремено замолио за помоћ у неком изразу или податку, спремно је устајао и нагињао ми се преко рамена, запахујући ме устајалим мирисом дуго чуваног и много праног руха, какав је некад струјао и из бакиног старог шифонера.

Из општине одох на гробље, како бејаш мајци обећао. Видех у пролазу бару у којој смо се лети и поред забране купали, а зими се на њој тоциљали. Видех ретку и прашњаву шумицу у коју је деда, болестан од астме још из „оног“ рата, одлазио с корпицом хране и флашом воде „да се надише чистог ваздуха“; угледах чак, пред самим гробљем, у једном дворишту пуном корова, рашчупаног човека у белом рубљу за кога се још у мом детињству говорило да је луд. Зађох затим у гробље, потонуло у траву, нађох бакин гроб, на коме су се још сушила два венца с тракама избледелих натписа. Потражих и деду, па прадеду и прабабу, и то је био крај. Седох под једну жалосну врбу, која је простирала соч-

ну сенку изнад нечијег каменог гроба, и запалих цигарету. Земља уоколо замирала је од врућине, ништа се није кретало, ништа чуло. Тада нешто заклопара, писну, и видех како по равном дну неба клизи гусеница воза с перјаницом густог дима на челу. Сетих се да је то мој предподневни воз за Суботицу, који стиже из правца Сенте, и, сасвим необјашњиво, мени тек у том трену паде на памет да се кући могу вратити и преко Сенте, уз незнатно дужу вожњу. Скочих; у глави ми као светлосни сигнал блесну много пута слушано бакино упозорење: „Пази да не замениш воз!“ од кога би се моја мати, сред журбе паковања, престрављено усправљала. — Укрштање! Истрчах из гробља и, сналазећи се одједном чудесно сигурно у топографији бакиног села, пројурих границом њива право до станице. Суботички и сенћански воз стајаху на суседним трачницама један наспрам другог, као два устукнула јарца на брвну. Следећи нехотице оно давно упозорење, осврнух се, и кад угледах испршеног отправника са црвеном капом и заставицом, упитах вичући који је воз за Сенту. Он мрдну заставом улево, и ја скочих у композицију која се управо задрмала и почела да клизи напред.

Тако се већ око подне нађох у Сенти. Прођох дугом станичном улицом, под разгневљеним сунцем у зениту, које је сенке кућа сатерало уз саме зидове. С времена на време калдрмом би протандркала кола; једна девојчица дуго је ишла преда мном, ситнећи корак под теретом боце сода-воде коју је, не застајући, премештала из руке у руку; у супротном правцу две Циганке с лулама међу зубима носиле су са пијаце, на повијеним леђима, дењкове отпадака. Сиромашан промет малог града, занемелог на граници летњег подневног часа, но који је на мене сада деловао узбудљиво, јер ми се наједном чинило да понирем у смисао сваког покрета, да на пример јасно видим како ће отац оне девојчице, пошто руча, содом коју му је она донела разблажити хладно вино у пенушав шприцер, и како ће Циганке плен свог сакупљања — једне исконске, првобитне радње — однети у „Отпад“ на продају и дуго се запомажући препирати око цене. Први пут после дугог времена осећао сам да ствари могу имати сврхе, циља, можда зато што сам и ја после неколико година први пут имао пред собом одређен, остварљив циљ. Журећи, ознојен, стигох на домак трга и завих у Каћин сокачић. Гурнух капију: била је откључана. Уђох у ходник, у двориште, и с лупањем срца упутих поглед ка веранди. Врата на њој стајаху отворена, и видех како се унутра у њиховом хладу, на избледелом ћилимчету игра једна плавокоса девојчица.

Претрнух и стадох. За цело време у возу и у проласку кроз град нисам ни једном помислио да се у Каћином жи-

воту могло нешто и изменити, да се она можда удала, па више није слободна, чак ни да са мном разговара. А ипак, од нашег последњег сусрета прошле су пуне три године! Помислих на њеног проседог лекара и на Каћину изјаву да он намерава да се њоме ожени... Међутим, са лекарем Каћа извесно не би живела у овом скученом стану, а није ни могла имати дете које се већ игра. Продужих неодлучно ка веранди.

Девојчица ме је била опазила и, притиснувши на груди лутку од каучука, којој се једна рука клатила на концу, гледаше у мене уплашеним великим очима. Насмеших јој се, али она оста забезекнута, па јој не рекох ништа него кучнух у довратак. Чух оштар, висок глас: „Јеси ли ти, Секо?“, али девојчица се још увек не помаче, те се ја накашљах. По плочицама веранде запраскаше ситни брзи кораци и једна млада жена, пегава у лицу и косе скупљене на за-тиљку, промоли се, изнад девојчице, на двориште.

„Извините“, рекох с олакшањем. „Изгледа да сам погрешно. Тражим једну ранију станарку. Једну девојку. Звала се Каћа.“

Жена ме гледаше сумњичаво, готово љутито, те брзо додадох: „Ја нисам одавде. Нисам био у Сенти три године. Зато не знам.“

Али њен израз се не ублажи. Посматрала ме је оштро, као да тражи неки скривен разлог моме доласку, а онда затресе главу.

„Нема ту никакве девојке!“

Увређено се насмејах. „Па видим да нема. Али је била, и ја вас за њу питам.“

„Није ни била.“

Слегнух раменима и окренух се неодлучно. Видех да је наш пргав, доста гласан разговор изазвао на двориште и друге станаре: једног чичу из шупе у углу дворишта и крупну рашчупану жену на врата прекопута. Сада се овој испод пазуха провуче жгољав дечкић: сетих се како сам га последњи пут посматрао, још сасвим малог, где се на дворишту игра песком.

„Вас познајем!“ викнух радосно и прибох жени. „А и ви се мене можда још сећате. Тражим Каћу. Катицу.“

„Катицу?“ Женино крупно лице се замишљено набра, али после неколико тренутака опет се опусти. „А, Катицу од прекопута? Па она се већ давно одселила.“

„Куда?“

„Не знам. Кажу... Знате ли где је Вељковића крупара?“

„Не знам. Ја нисам одавде.“

„Аха. Онда не можете наћи.“

„Само ми ви реците. Наћи ћу ја.“

„Али ни ја баш нисам сигурна. И мени су само други рекли. Не знам тачно ни ко ми је рекао.“

Прекинух је нестрпљиво: „Вељковића крупара. А где је то?“

„То вам је према станици. Пођите према станици, па кад стигнете до крста, смотајте лево. Тамо ћете већ видети. Пише на ћошку великим словима.“

„Хвала.“

Окренух се, спазих да млада жена још увек вири на вратима некадашње Каћине веранде и довикнух јој јетко: „Ето видите да нисам слагао. Знам ја шта говорим!“ Па климнух главом старијој жени и изађох.

Лако пронађох крст од сивог камена — био сам га, и не знајући, давно уочио — а у попречној улици, још издалека, прочитах натпис на кући чији је угао био широко засечен: „Крупара Вељковић“. Испод натписа су била врата, али ослепљена лименим капцима; обиђох кућу и уђох у њу кроз климаву малу капију. Нађох се у дворишту чији је средишњи круг заузимао стари, лиснат дуд. Зграда се око тог природног средишта ломила у лакат, са по једним улазом у сваком крилу. Испред ближег улаза, једна млада жена, или девојка, коврцаве косе и прђаста носа, четкала је ципеле. Она заста у покрету и радознало ме погледа.

„Станује ли овде Катица... Каћа?“

„Плава Каћа?“

„Да!“

Она се напола окрете и викну преко рамена дубоким гласом: „Каћа, тражи те неки човек.“

Каћа се појави на вратима. Управо, појави се жена за коју сам знао да је Каћа чим сам је угледао. Била је то иста белолика, плавокоса, плавоока појава, само што је деловала нешто мање упадљиво, мање сјајно, као да је преко ње пала нека танка сива копрена, иако је онде, пред вратима где је застала, блештало сунце. Сунце јој је својом сенком цртало две танке, скоро црне боре од корена носа до крајева усана, и те прве боре, као и испрана љубичаста хаљина коју је на себи имала, даваху јој неки потуљен, забринут израз. Са страхом помислих: да сам је срео у неком другом граду, неприпремљен, можда бих прошао поред ње не опазивши да је то Каћа.

Истовремено схватих да ни она не препознаје мене. Набрала је уснице, стиснула очи, и на лицу јој за тренутак изби онај исти сумњичав, љутит израз којим ме је малочас озлоједила млада жена у Каћином бившем стану.

„Каћа!“ викнух, и приђох за корак.

Нато, ваља по гласу, или по гесту, одмах се досети. Лице јој омекша, усне јој се развукоше, и ја са болом опазих да јој високо, на левој страни, ружна мала празнина нарушава ред зуба. „Па то си тиини!“ запеvuши стари њен присни поздрав. „О боже! Толико те дуго није било! Нисам ни мислила да ћу те икад видети!“ Прибе ми брзо и пружи обе руке. „Гледам те и видим да си ти, а чисто не могу очима да верујем. — Надо!“ окрете се младој жени. „Ово је један мој добар, добар друг из старих времена.“ Па опет мени, хватајући ме за рамена: „Улази унутра, брзо! Скуваћу ти кафу.“

Уђосмо у собу, која је деловала мрачно, највише ваља због неисправних жалузина на прозору, нахерених дијагонално преко окана. Међу намештајем препознадох неке комаде из Кафиног ранијег стана: округли сто, столице, уски кревет; али у углу под прозором стајао је и штедњак покривен сућем у неред, а неки црн гладак орман, шири од пређашњег, испречавао се пред вратима нечије туђе, суседне собе.

„Тражио сам те прво у старом стану, па ми је она дебела жена прекопута рекла где си. Зар ти је овде боље?“

„Врага боље!“ Лице јој се подругљиво згрчи. „Али шта сам могла? Газдарица ме је једноставно најурила!“

„Па зар се то може? Зар оно није био твој стан?“

„Био је док је био.“ Трже нестрпљиво раменом. „Седи ако имаш где. Сад ћу скувати кафу.“

Оде до штедњака и, сабивши устрану тањире и шерпе, извуче на видело мали округао решо — мени се учини, исти онај некадашњи — па га укључи и стави на њ цезву. Убе прђаста девојка носећи ципеле; сагну се и гурну под кревет четку, затим се усправи и с два трзаја збаци с ногу папуче и назу ципеле. Посматрајући је, закључих сетно да је, мада не лепша, али примамљивија, у сваком случају много млађа од Каће.

„Нада не станује овде“, рече Каћа осврнувши се, као да ми погађа мисао. „Дошла је по мене да идемо заједно на посао.“

„А зар ти радиш?“

„Него? Већ другу годину.“

„Где?“

„У посластичарници преко пута градске куће. Данас имамо поподневну смену, од два до осам.“

„Онда немаш много времена.“

„Ништа ти не брини. Ако закаснимо који минут, није важно.“

Али Нада наједном упаде набусито, крупним гласом: „Врага није. Знаш да нас и онако стално критикују.“

Каћа се нервозно насмеја. „Па нека критикују, ако немају паметнија посла. Овако дивно место можемо увек наћи.“ Окрене се мени. „А ти, јеси ли још увек новинар?“

„Нисам.“ Осетих како црвеним, иако сам на то питање већ био навикао. „Сад радим у једном грађевинском предузећу у Новом Саду.“

„Штета!“

Али то је било све. Моју збуњеност као да није приметила; поново се окренула штедњаку, да укува кафу у цезви. Затим крену с њом према столу. „Надо, молим те шоље. Ено их на прозору.“

Нада полако, очигледно нерадо, оде до прозора, па поче извлачити беле шољице између неких ваза и саксија без цвећа. „Нису опране“, потужи се она.

„Имаш воде у бокалу, неће ти пасти круна с главе ако их једном ти опереш.“

Седосмо. Понудих Каћи цигарету, а она је узе и одмах припали упаљачем који извуче из цепа кућне хаљине. Повуче жудно дим, испусти га кроз уздрхтале ноздрве, пребаци ногу преко ноге, хаљина јој се горе раствори, откривајући жлеб између малих, пркосних груди, и за часак ми се учини иста као некад. Приђе Нада, носећи опрезно шоље, које су звецкале; тек сад видех колико је трапава, незграпна у поређењу са Каћом.

„Па причај!“ рече Каћа сипајући кафу. „Како си? Јеси се оженио?“

Насмејох се, не питању, већ Каћиној неуништивој једноставности. „Нисам“, одмахнух главом. „А ја тебе и не питам. Мада признајем да сам у једном моменту, кад сам видео да те нема у старом стану, помислио . . . Збиља, шта је било са оним твојим лекарем?“

„А шта ће бити? Било па прошло!“ Лицем јој прелете нестрпљив трзај који нисам у ње раније никад видео. Засмеја се крто. „Већ сам заборавила и да постоји.“

„А кога сад имаш?“

Овог пута смех јој се просу слободно, широко, као некад. „Па, увек се неко нађе. Знаш и сам како је.“

„За Каћу се мушкарци лепе као муве“, објави озбиљно прђаста девојка и седе Каћи прекопута.

У мени се јави питање које сам све време хтео да поставим, које је блеснуло у истом тренутку кад и мисао да из бакиног села отпутујем преко Сенте.

„А црна девојка? А Марија? Да ли је се још сећаш?“

Зачудо, сад је се Каћа одмах сети. Увуче дим, живо заклима главом. „Како да не! Како да не! То је она што си се с њом забављао када си овде био први пут?“

Потврдих. „Па, је ли навраћала опет у Сенту?“

Каћа се замисли.

„После тебе? Да, мислим да јесте. Једанпут или двапут. Онда сам чула да се удала.“

„Удала? А за кога?“

„За неког румунског авијатичара.“

„Румунског авијатичара? Откуд овде румунски авијатичар?“

Каћа слегну раменима. „А шта ја знам? Однекуд је дошао, ваљда у пропутавању. После су заједно отишли.“

„И она се баш удала за њега? Венчала се, прописно?“

„А откуд ја знам! Нисам им држала свећу. Само знам да су отишли заједно.“

„Куда?“

„Е, то не знам. Ваљда у Румунију.“

Ућутах, погледах кришом на сат.

„Колико је?“ примети Каћа мој покрет. „Је ли близу два?“

„Још петнаест минута. Биће најбоље да идем.“

„Па... стварно.“ Оклевала је, с напетим изразом. „Могao би причекати док се нас две спремимо, па да кренемо заједно... Али ми ћемо и онако трчати. Него ако хоћеш да се нађемо довече?“

Слегох раменима. „Не знам.“ Нисам имао намеру да останем до довече; заправо, нисам створио никакав план када сам полетео у Сенту; али сада ми се чинило исто толико безнадно отпутовати као и остати.

„Докле остајеш?“

„Баш о томе размишљам. Немам никакав план.“

„Па онда остани!“ Она живну, као некад. Скочи, узврте се по соби. „Ићи ћемо у Ројал, важи? Јеси ли већ био у новој летњој башти? Ах, шта ја то говорим, па тек си допутовао! Фино је, видећеш: има нова музика! Онда довече, је ли? Дођи по мене пред посластичарницу. Знаш која је: она што гледа на парк. Радим до осам, таман ће бити време за вечеру.“

Пристадох, дигох се.

„Дај ми још једну цигарету!“ затражи Каћа, а онда ме потапша по рамену и испрати до врата. Њена пријатељица ишла је полако за нама, мргодна у лицу, ваљда што се растањак толико одужује. Са капије се осврнух: Каћа је стајала лако ослоњена руком на довратак, и пратила ме срданим, скоро тронутим погледом. Сада ми махну. „Значи у осам. Пред посластичарницом!“

Изађох. На улици, ошинут врелим сунцем, осврнух се око себе неодлучно: како да проведем цело празно поподне?

Међутим, глад, коју сам осећао већ одавно, а само је заваарао Каћином кафом, даде ми савет за први мах. Кренух да ручам, у Ројал.

Било је то необично суочење: наћи се опет на тргу са парком, лицем окренут Ројалу, очију упртих у његове прозоре на спрату, међу којима је један припадао соби у којој сам провео ноћ са црном девојком! Сад када сам знао да црна девојка не само што није у Сенти, већ се у њу по свој прилици неће никад вратити, — овај декор прошлости деловао је пусто, сувишно, као бакино двориште пре подне; само што овде у празнини није било утешне чистоте, јер је сред ње још увек стајао један несмирен, непревазишао, жељан учесник, то јест ја. Никад у животу нисам тако јасно осетио значење промашености као у том врелом подневном минућу на главном тргу Сенте, док сам стајао непомично и зуррио у простор својих некадашњих амбициозних кретања. Са торња једне невидљиве цркве управо је почело да откуцава два сата, и за звонким одјецима, као за златницима који се просипају по плочнику, поврвело је из градске куће и из оближњих надлештава, предњачећи међу осталима, младо чиновништво: румене девојке у шареним летњим хаљинама и мишићави младићи у кошуљама кратких рукава. Журили су на ручак: журили, из мемљивих стега посла, у топло пространство летње доколице; договарали су се гласно и гуркали, збијали се и распршавали на стрмим степеницама градске куће и по широким стазама парка, довикивали једни другима шаљиве и заједљиве поздраве, опомене, а онда се, у групама и појединачно, разилазили, у мензе, у ресторане, или кућама, или неки можда право на купање. Једини сам ја стајао непомичан на припеци, окружен њиховим кретањем, запљускиван гласовима, ту и тамо окрзнут неким још незгрејаним сувим младим телом које би ме мимоишло не обративши на мене никакву пажњу. Сетих се како сам некад и ја овако олакшано и журно напуштао градску кућу на крају радног времена, с бележницом испуњеном податцима, не додуше у друштву, али у очекивању друштва, неке привлачне младе девојке, као накнаде за невољени рад. У очекивању, заправо, црне девојке, јер сам помишљајући на поподневни састављачки посао и на вече у Ројалу мислио увек на то да ће се можда, однекуд, ипак појавити црна девојка, са својим крупним, косим, мирним очима, са својим уравнотеженим нечујним ходом, да ће ми прићи и ставити на мене своју меку руку, да ће ме загрлити и повући још једном, и опет, и опет, у биљурно море оне своје неупоредиве присности. Њој сам се надао и док сам тражио друге девојке; или сам се надао да ће се доживљај с њом и код других поновити? Али сад, када сам знао да се црна

девојка више неће вратити, знао сам истовремено да је и оно друго немогућно, да се не може поновити онако лепа ноћ и да се у ствари не може поновити ништа: јер ја више никад нећу ићи с посла онако олакшан и неспутан бојазни-ма, никад онако напет, радознао и снажан, јер је цео један део мог живота, оно маштаво и очекујуће у њему, оно про-пето и жељно, што се остварило само једном, у додиру с њом, сад већ замагљено несигурношћу, страхом, заувек из-губљено.

Око мене се трг празнио, наилазили су спори и безвољ-ни престарели чиновници, у избледелим оделима и изгњече-ним сламним шеширима, искашљавајући се на врућини. По-бох у Ројал. Ту је било хладовито, дубоки простор дворане под високом таваницом разређивао је буку и светлост; ми-рисало је пресно на салату и пиво. Спустих се за први сто и поручих ручак. Морао сам међутим подуже чекати да ме послуже, јер су сва три келнера трчкала око састављених столова у дну дворане, где се гостило велико друштво. Нисам на њ обраћао пажњу — беху сами мушкарци — све док ми нечији течан, продоран говор, надјачавши остале гласове, не побуди сећање. Свратих поглед у правцу тога говора и позна-дох, на челу састављених столова, у једном плавом руменом човеку, нешто дебљег но што је био раније, с нешто мање ланено светле косе распршене по глави, некадашњег секре-тара сенћанске општине.

У први мах готово му се порадовах. Био је у неку руку моја творевина: ја сам о њему писао, можда сам, објављу-јући у новинама његове речи и његову слику, ја први открио јавности једну физиономију, једну нарав и мисао, која је ево још и данас живела, деловала, седела недалеко од мене у истој просторији. Умало не кренух да му се јавим; али, наравно, у мени ипак преовлада разум: везивало нас је, на крају крајева, само једно, и то кратко и пословно виђење. Пребох погледом по целом скупу. Било је ту и других позна-ника: један порески референт с издуженим лицем провин-цијског професора, затим један широк, до белог оковратни-ка густом рибом косом обрастао потиљак на који сам по сећању лако доградио меснато, пунокрвно лице директора циглане — све сами месни функционери. Онда ми поглед срете још нечије познато лице и ја се наједном презнојих при помисли колику сам nelaгодност избегао савладавши ону прву побуду за приближавањем. На зачељу изнаставља-них столова, окренут мени профилем тестено белог лица, с наочарима спалим низ спљоштени нос, седео је Лацковић.

Не знам зашто ме је баш његова појава постидела: мож-да што је био новинар као ја некад, можда што је о мени знао више од осталих, или што сам три године раније у јед-

ном тренутку — сигурно посве неоправдано — повезао Лацковића са ширењем гласина о мојим женскарским походи-ма у Сенту и с премештајем по казни! Ови и други могући разлози били су, и остали, мутни у мени, међу собом измешани у осећање сујетне зловоље. Померих столицу тако да постанем што мање приметан, али, и кад добих ручак, радозналост не могах обуздати: пратио сам и даље шта друштво ради.

Оно је очигледно нешто прослављало — неку годишњицу, награду? —, јер сви беху обучени свечано, у тамна, од неношења још крута одела, с краватама везаним чврсто око оковратника белих кошуља, — тим грађанским реквизитима који су још пре три године били презриво одбацивани, а сада, предоследно прихваћени, падали у очи неприкладношћу врелини летњег поднева. Али, њима та кушња неудобности као да није сметала: одолевали су јој пуком физичком снагом као војници униформи, вртили су се на столицама и говорили углас, пружали руке преко наслона суседних столица и забацивали главе у смеху. С јелом су изгледа били разрачунали још пре мог доласка — што такође указиваше на празновање, немарно према канцеларијском времену — и сада су пред њима келнери хитро склањали тањире и точили им пиће. Куцали су се, пили су, палили цигарете. На челу стола устао је мени непознат, бркат црн човек, одгурнуо столицу и кренуо преко дворане. Нешто је у ходу добацио секретару, а овај му је са свог места кроз смех одговорио. Бркати човек се зауставио и, окренут друштву побочке, наставио да добацује; у дијалог су се умешали и други, смех се увишестручио, и тако је човек одлазио, све корак по корак, оклевајући, као да му је жао да пропусти и једну реч. Притом је тема добацивања била сасвим безначајна — колико схватих: чарапа коју је спремачица нашла испод стола једне дактилографкиње —, али ју је цело друштво прихватило халапљиво, отежући је, башкарећи се у њој сјајних лица и од смеха разваљених вилица. Сви су, ето, знали све једни о другима, и желели су да знају, потврђивали то неуморно, као да им је било потребно за доказ да постоје овако заједно, у знању изукрштаном међу собом. Бркати се једва најзад ишчупао из насмејаног круга и нестас у вратима захода. Остали су се утишали: чекали су да се врати. Могао сам га замислити, осамљеног, како се још смеши над последњом досетком и смишља на њу одговор. Ако би се онде у нужнику срушила на њ таваница — помислих —, он то не би право ни схватио, или ако ипак, онда би се својом последњом мишљу још једном спојио са овима у дворани, који остају живи. Сви скупа они су, ваљда и не знајући, остваривали неку врсту бесмртности. А ја, који

сам некад такође припадао њиховом кругу, или сам му бар могао припадати, њиховом или неком сличном, долазио сам сада у поређењу с њима као неки трошан лист стргнут са гране и бачен у ветар, ствар без ослонца и корена, лелујава и случајна на свету.

Доврших на брзину ручак и платих. Кад сам устајао, за столом у дну диже се жагор: онај бркати црни управо се појавио на вратима тоалета и сви га лакомо засуше задиркивањима. Изађох носећи у слуху одјеке њиховог распусног, вином потквашеног, клокотаваог смеха.

Напољу ме поклопи пустињска врућина. Цео трг преданом био је празан, ништа се на њему није кретало, ништа мицало, само је сунце немо пекло побелелу земљу и топило асфалт. Зажмирих према парку: протезао се, обамро, сив од прашине, са својим дрветима смежураних грана које под окомитим сунцем нису точиле хлада, препуштајући проређене леје и испуцале поцрнеле клупе сажижућем пламену. Иза титраве копрене јаре коју је земља издисала, куће на спрат са друге стране трга показиваху редове прозора застртих избледелим завесама, као покровима, као да су скривале саме мртваце, после неке опште пошасте. Ипак, тамо негде била је и посластичарница, где се служило, разговарало, као и у Ројалу који сам управо напустио; али проћи размекшаним тротоаром око пола трга или загазити у спржени парк изгледаше ми неизводљиво. Сем тога, чему? када би виђење с Каћом учинило бесмисленим наш излазак заказан за вече? Окренух се и пођох напоље из града, према Тиси.

Река... Ја сам одрастао на Дунаву и сва моја сећања на распуст, на лето, истоветна су са сликом широке траке отичуће воде, која већ издалека маше, позивајући угрејано тело у загрљај свежине и чистоте. Тиса је истина нешто ужа од Дунава, и нуди погледу, место плавичастог металног сјаја, неко мрко-зелено мутно светлуцање. Али ветар над реком је исти, пространство које она отвара у пејзажу исто, иста је тишина нечујног отицања воде коју кљуцају и чине још потпунијом дозиви купача, пљускање њихових тела у крестима пене. Мени посебно Тиса је тога дана изгледала привлачнија од присно знаног Дунава, јер ме је из спарине града, из сударања с људима, из шкрипца сећања и стрепња извела на најдевичанскију од свих обала. Дунав код Новог Сада већ давно није за мене био исто што у детињству: за време рата, баш са купалишта, у њега су бацана тела убијаних, и те сцене као да су заувек затамниле пређашњу идилу породичних излазака на реку, за по цео дан, с ручковима зарана скуваним и изношеним у лименим порцијама на спрат, које би се у подне подгревале на огромним зиданим

штедњацима на песку плаже између редова белих кабина. После рата су се развили други, журајивији обичаји, купалиштем су овладале друге, очуваније породице, друге групе, међу којима сам се ја, по свом неславном повратку из Суботице, осећао несигурно, оптерећен поређењима и сумњичав према свима који би могли мене да упоређују. Овде ме пак нико није познавао, ни река ни људи који су се у њој брчкали.

Упутих се дуж обале насипом, на чијем су благом, травном пристранку купачи и купачице лешкарили, крај гомилица збачене шарене одеће, излажући разголићена прса и удове сунцу и ветрићу, или су утрчавали у воду, смејући се, као пошкакљани хладним додиром, нестајали у њој до бедара, па до појаса, до грла, да би им се на крају виделе само на таласе положене главе с бичевима мокре косе, и руке што су прскајући тапшале воду, одгуркујући их све даље и даље низ матицу. Пожелех да се и сам окупам и, пошто нисам имао са собом костим, убрзах кораке да што пре избијем ван домашаја туђих очију. Насип се отезао далеко, до места где је река чинила окуку и нестајала иза приобалног шумарка; али купача је, што даље, бивало све мање, а под шумарком су се само вијала нека распуштена деца. Кад допрех тамо, вирнух међу дрвеће да ме ко не посматра, а онда скинух кошуљу, панталоне, сандале, па само у гаћицама, сјурих се низ травну падину и пустих се у воду.

Осетих, као потрес струје, ледени судар с њом; осетих како ме је целог бистро обужмила и како је у исти мах, у трену, као неки тег кад се на њему пресече конопац, спао са мене умор, зној, тежина, све оно лепљиво и трудно што се на мене и у мени таложило током овог напорног, врелог дана. Био сам сада ослобођен свих терета, лебдео сам слободно у реци, као неки испран, лак предмет, невидљив, нечујан, неосетан, неоптерећен светом, мишљу, постојећи само у том телесном додиру с водом, који ме је с њом изједначавао. Тек кад осетих да ми недостаје ваздуха, изроних. Али чим удахнух, зароних поново. Затим се бацих на леђа, и пијући ваздух из небеског вимена, пустих се низ воду, склопљених очију, слеп и глув, предан љуљушкању те бестежинске, хладне, питке постеље. После сам мало пливао, па се опет гњурао, па опет лежао на леђима, све док ме не прену људска вика. Издигох главу и видех да ме је матица занела међу купаче. Запливах према обали, а кад осетих под табанима баршунасто пешчано дно, закорачах, косећи тешку, млаку воду, узводно према своме самотном месту. Обиђох децу и изађох на обалу, па се бацих наузнак у траву. Склопих опет очи. Удишући жудно ваздух, осећао сам сваком пором како се вода са мене слива, чилим, шкакљућим

поточићима све кап по кап, низ моју кожу на стрме травке које су ме боцкале, на земљу, у земљу, и како ме истовремено из висине осваја други један благ, голицав додир, топлота сунца. Сушио сам се, а кад врелина поче да ме пецка, седох и запалих цигарету. У мојој близини сада није било никога — деца се бежу некуд изгубила, за својим ћудљивим, разиграним занимањем. Тамо даље низводно орили су се повици, смех; видела су се, смешно смањена даљином, бела вретенаста тела како хитају тамо-амо и бацакају се по води. Докле год је око допирало, слика је била иста, као да се цео свет предавао купачком уживању у овом топлом, ведром летњем дану. Помислих на град, на друштво у Ројалу, на густе, знојни сплет односа који тамо чучи, вреба, и све то ми се учини смешно безвредно. Учини ми се да је прави живот само ово: споро и лено отицање часова, стопљеност са елементом, и да би можда требало увек живети овако: окренути леђа оном и обратити се сав овоме овде, просто пустити да време тече како тече, а примати из њега само оно што по себи, као поклон, нуди, као што овај летњи дан на реци нуди свежину купања.

Купао сам се и сунчао на Тиси цело то поподне, све док се сунце није скрilo иза шумарка, смакавши с неба свој врели поклопац, под кажипрстом руменог предвечерја. Тада устадох, протегох се, обукох се натенане, и кренух насипом у град. Био сам изгледа један од последњих купача: обала се пружала скоро напуштена; само су на трави понегде, већ полуодевени, седели или лешкарили, налакћени, млади парови. Ветрић се благо појачао. Коса ми је још била мокра, осећао сам се свеж, олакшан, испијен, тако да су ми чак годиле, на уласку у град, заостале пеге сунца што су као изгубљене лептирице лутале међу крошњама дрвећа и кроз лишће падале на млаки асфалт. Упутих се на главни трг. Пред Ројалом затекох групице младих људи и зачух из ходника познати цилик звонцета. Погледах у изложима фотографије: давао се неки каубојски филм. Зажелех да га погледам. Притом се одмах опоменух обавезе према Каћи — било је већ пола седам —, али ипак рекох себи да овакви филмови акције често не трају ни сат и по, а да се уосталом из биоскопа може увек изаћи.

Продужих у ходник, пронађох прозорче благајне, купих карту и, следећи групе, обрех се први пут у дворишту Ројала. Оно је градило широк правоугаоник, оперважен жбуњем, а на крају, испод два крошњата кестена, шаренело се десетак застртих столова, око којих је управо пословала млада келнерица. Летња башта, о којој је говорила Каћа! Звонце се нервозно огласи, те откинух поглед с те опомене на вече и кренух за осталима, између жбуња, бочном делу

зграде. Раскриљена врата уведоше нас у полумрачну дворану с редовима столица, око којих се под угибао и одисао на уље као некад у мојој старој гимназији. Почех тражити своје место, али видех да је то сувишно: било нас је у дворани свега тридесетак, и групе се размештаху слободно, по двоје по троје, као да су ту код куће или позвани нечијој кући на забаву, јер су се сви међу собом познавали. Само сам ја ту био туђин, али туђин коме је добро, коме годи што су сви обузети једни другима па сам може да се издвоји и преда се умирујућој полутами и хладовини међу дебелим зидовима, очекујући лено разоноду коју је куповином улазнице већ обезбедио.

По платну прхнуше невешто цртане рекламе неколиких сенћанских трговина, а онда поче филм. Био је од оних уобичајених са Дивљег Запада: о самотном јахачу који пиштољем и песницом успоставља правду у градићу угроженом разбојницима. Све је ту било унапред знано: и окрутност вође разбојника, и немоћ шерифа и лепота његове кћери. Али мени је тог дана годио баш такав филм, баш његов шаблонски, скоро безлични заплет, јер сам био сит истинских, личних заплета и тегоба. Могао сам да гледам у платно неузбуђен, са радозналошћу која држи растојање, заваљен на својој столици, у мраку који је дочаравао ширину и самоћу. С времена на време искосио бих сат према титровој светлости пројектора и прорачунавао колико је још преостало до расплета. Када је било пет до осам, већ се припремала одсудна туча противника, и ја помислих да је могу сачекати, пошто се Каћина посластичарница у осам тек затвара, а потребно је извесно време док се девојка пресвуче и можда доведе у ред просторију или неком преда новац и кључеве. Затим је било осам, па осам и три; јунак филма гонио је на коњу вођу разбојника, док је за њим, лепршајући дугом светлом косом, јахала шерифова кћи, — све је било јасно, нису се могла десити никаква изненађења, али ја сам ипак остајао, као опчињен, као да морам видети како ће јунак збацити са коња и разоружати разбојника а затим чедно, мушки пољубити девојку. Када се светло упалило, било је осам и дванаест: пробих се напоље први. Двориште је лежало у потмулој полутами, само су с његовог краја трепереле сијалице, окачене на гране кестенова. Пожурих онамо: за столовима је већ било гостију, али се једним погледом уверих да Каћа није међу њима. Изађох на улицу, у скоковима прошисах парком и избих право пред посластичарницу. Била је неосветљена, иза великих излога чучао је мрак, на вратима је роло био спуштен. Залупах, причеках, затим потражих капију и уђох у двориште, да бих се уве-

рио како посластичарница нема другог излаза. Бејах за-
каснио. Каћа је отишла, а ја нисам знао камо.

Сада ми је било криво што сам изневерио наш договор: покварио и Каћи и себи вече. Пожурих ка њеном стану, избрав не станичну, већ једну ближу, са њом паралелну улицу, али она после стотинак метара скреташе улево, те увидех да сам залутао. Морадох заискати обавештења, врати се, и то ме још више онерасположи. А кад најзад за-
околишно избих на крупару, пробох као и са посластичар-
ницом: све беше у тами и глуво за моју лупњаву.

Неколико минута стајао сам пред том опустелом кућом, оклевајући. Било је већ дубоко вече, фењер на раскршћу цртао је око мене само мало острво светлости; иначе се свуд ширио мрак, мук; људи овог забаченог краја сигурно су већ одлазили на починак, а Ројал са својим светиљкама, вревом, био је далеко, а ја сам се осећао уморан, од раног јутра на ногама. Разум ми је говорио да би сад најпааметније било поћи право на станицу — која мора да је близу, јер сам у један мах разабрао писак локомотиве —, па ухватити први воз за Нови Сад, пресећи овај чвор неспоразума, кад сам га већ створио. Било ми је јасно да Каћу ни онако не бих лако поново нашао, а и ако ипак, питање је било да ли бих могао код ње исправити што сам покварио, и да ли би се то исплатило, да ли би ми Каћа могла пружити задовољство које сам од Сенте, долазећи, очекивао. Морао сам себи признати да се Каћа изменила, да је отврднута, огрубела; уосталом, није ме данас ни познала, јер сам се и ја изменио: нисам више био некадашњи блистав младић, био сам младић с првим траговима година, као и она, уз то, као и она, с не баш сјајним изгледима у будућности, што се на обома нама такође видело. Оно што сам пожелео, приставши да са њом проведем вече, није била Каћа каква је данас, већ сећање на Каћу каква је била некад, заправо не она сама, већ неко усијање око ње, боје раскоши упркос шкртим животним оквирима, раскоши њеног личног амбијента, деловања: шуштаве нове хаљине и непромишљене, уживањима предане младе девојке. Младе девојке каква је била црна; мада је и то била само полуистина, јер црној девојци ни једна није наљичила, јер су се чак и оне некадашње шуштаве ноћи у тражењу замене за црну девојку, када смо Каћа и ја додавали кључеве њеног стана као штафету, завршавале само мамурлуком и разочарењем.

Наједном, док сам стајао тамо на углу испод фењера, сва моја чула завапила су за црном девојком, тако осетљиво као да сам се јуче од ње растао. Сећао сам се опет јасно њеног осмеха, њеног кротког али слободног додира, сећао сам се целе оне ноћи која је, исто као ова, лежала преда мном

прострta све до далеког јутра, али с њом поред мене. Сада ње није било, а и да јесте, ко зна да ли би ме оваквог још могла волети, када сам пао, кад више нисам имао, у шакама и у вољи, снагу уверења да се у мом животу још може десити нешто велико и необично? Оваквог, мене је можда још могла волети једино Каћа, која је остала у овој низији, у овој мишоловци, као и ја, изгубила као и ја свој пут, и веру; но да ли је мени достојанство дозвољавало да пођем за тим уступком, после оног што сам долазећи у Сенту потајно очекивао, што сам некад у Сенти доживео?

Пошао сам, наравно, ипак за тим уступком, јер сам се осећао и сувише усамљен, сувише ослабљен да бих отпутовао вукући на плећима сазнање о промашеном вечеру; јер је наједном, од слутње промашаја, са мене отпао сав мир, све оно ведро зарицање на реци, самозадовољство извојености. Сад више нисам био горд на самоћу, већ због ње очајан, изгубљен, и једино за чим сам жудео било је да се ишчупам из тог очаја, да се уз неког привијем, потврдим, да докажем да нисам сасвим отупео, мртав, да још могу да дајем и да примам срећу, да се о том осведочим макар још само једном, последњи пут, и макар са огрубелом, нарушеном Каћом.

Упутио сам се назад у Ројал. Ушао сам у двориште, у сусрет светиљкама окаченим на гране кестенова као на јелке о Божићу. На подијуму под кестеновима свирао је оркестар, на простору између столова окретали су се парови, већином сасвим млади људи, млађи од мене, са оном виткошћу у телу и покретима и освајачкој вољи коју сам сад већ и ја разазнавао, јер сам је губио; и сасвим младе девојке које су вероватно у тим младићима уз које су се припијале налазиле оно опојство на прагу неодређене, нестрпљиве жеље која је некад исте такве девојке доводила и мени у загрљај. Гледао сам их и нисам био сигуран да бих умео са њима разговарати присно као некад, ја бивши матадор брзог успеха, коме су у међувремену неуспеси затрли сјај. А Каће ни сада није било међу њима.

Кренух напоље. Хтедох обићи и остале локале у граду, од којих сам неке знао израније и видео у пролазу тога дана; али се још на време опоменух дворане Ројала. Измакавши се пред осветљеним ходником, видех да и излози гостионице шаљу кроз плетиво завеса устаљено сијање, те прибох и гурнух врата. Изненади ме, после вечерње свежине на улици, запара која је унутра међу зидовима притискивала: као да су дворана и улица после мог одласка поподне размениле ваздух. За столовима је било мало гостију и седели су раштркани, као да се грозе близине туђих ознојених тела; ћутке и некако огорчено испијали су своја пива, која им је раз-

носио млад, ћосав, буљоок келнер. Али за столом поред зида, иза иронично присутне пећи, бучало је прописно, збијено друштвање. Између два сељака у прознојеним белим кошуљама и са шеширима затуреним на потиљке седела је Каћа.

Одмах сам видео да је пијана и да је она двојица опијалу. Седела је међу њима налакћена на сто, у црвеној бобичастој хаљини која јој се над грудима била растворила, косе неуредно опуштене, погледа управљена тупо мимо њих; а они су се били нагнули, скоро наднели над њу, и својим великим препланулим рукама сипали су јој у чашу пиће, не пиво, већ нешто беличасто и бистро, ракију или коњак. Каћа је пиће прихватала, и испијала га на махове, са неким изразом помиреног гађења на зарумењеном лицу, као да јој оно не прија али као да мора да га улије у себе. Зашто? Како је овамо уопште доспела? Јесу ли је они домамили? Или је била пошла у башту — док сам ја још гледао филм —, па видевши да ме тамо нема, прешла у дворану, у наше старо састајалиште, и ту им пала шака? Или је побегла из баште, где се вртела сама занесена младеж, са којом можда ни она више није умела да се споразумева? Или је то урадила из ината, према мени или себи, што сам је изневерио?

Хтедох јој прићи, да је питам, одобровољим; али ме њен изглед обесхрабри. Видех да се једва држи на столици, видех како чашом, коју покушава склонити, не може да погоди раван стола, већ се трапаво судара са сељацима, који јој се све више примичу и гурају јој руке у крило, чему се она смеје, али неким мени непознатим промуклим и равним гласом, гласом без прелива и прелаза, као да штуча или кашље или стење, а притом јој лице остаје безизразно, плаве очи замагљене. Мене није препознавала, иако сам читаве минуте стајао згранут на можда осам корака од њеног стола и мада јој је поглед из заљуљане главе неизбежно и преко мене прелазио. Нису ме опазили ни сељаци: беху и сувише заузети својим заводничким послом. Могао сам неопажено отићи. Спољасе чула музика, тамо негде у башти се плесало, удварало; улицом је струјала свежина летње вечери, мамећи у ширину, у покрет; а овде у дворани било је несносно топло, квасила ме је лепљива пара сопственог тела, ретки гости нестрпљиво су празнили чаше и скоро бежећи одлазили, а само су они остајали: два сељака и њихов плен, Каћа.

И ја сам остао, јер нисам могао да је њима препустим у таквом стању, за које сам се осећао и крив. Или ми се није ишло напоље, у башту, на улицу, у онај безазлени промет младих тела, од кога сам, загледавши га, зазебао? Или је у мени деловала, држала ме, она последња нит, нада да ћу још једном, ма и са Каћом, посведочити способност за

срећу? Јесте, са Каћом, јер ма колико да је била пијана, тупа, ма како да јој је лице било нездраво потамнело, плаве очи се замутиле, — то је још и сад била Каћа, вижљаста, врлудава, надмоћна лепотица Сенте, коју сам потајно на неки несигуран начин од почетка желео, на којој сам завидео средовечном лекару и другим њеним, ње увек недостојним, љубавницима. А тек ови! колико су је били недостојни: прости, облапорни, — па зар сам онда могао да им је препустим, њиховим скореним сељачким рукама, ону њену још и сад танану пут, она прпошно скројена мала уста, ону ружичасту дољу међу њеним шиљатим малим грудима? Десио се то да је управо пред призором њеног пропадања у мени наједном сукнула тамна, сујетна жеља да ја, а не неко други, поберем преостатке цвасти које је Каћино тело још носило и показивало.

Сео сам за оближњи сто и поручио пиво. Пратио сам напетост шта она двојица чине са Каћом: како јој се све тешње примичу, нуткају је ракијом, како све дубље, оштрије пониру под сто, у њено крило. Рачунао сам: када дође до крајњег, да је поведу, моћи ћу да се умешам и приволим је да пође са мном, а не са њима. Међутим, гледајући Каћу, почех се плашити да ће то бити немогућно, да она неће имати, или већ ни сада нема, самосталну вољу. Пиће је и даље прихватала, а од сваког гутљаја све је видније малаксавала, лице јој је, губећи пређашњу изразиту боју, постајало бледо, црте на њему су се опустиле, оне две танке боре с крајева усана бежу јој се срозале у плачљиве кесице око обле, мале, глатке браде. Склапала је уморно очи, више се није смејала, сад се с њених немоћно обешених усана разабирало само мукло стењање. После једног дугог гутљаја, чаша јој паде из руке и распрсну се на поду; она то, међутим, као да и не примети, већ поче своју празну згрчену шаку полагати на сто, два, три, четири пута, намештајући с механичком упорношћу нешто чега нема, клатећи заморно цео труп ради тог малог бескорисног покрета, све док јој рука не склизну, пропаде у крило, а она за њом лупи образом о сто. Тако остаде. Ја се, као од тог ударца, пренух, скочих, прибох њеном столу и обибох га. Ставих Каћи руке под пазухе и покушах да је подигнем, али постигох само то да она још дубље клизну над сто.

Окретох се сељацима и рекох прекорно: „Видите шта сте урадили? Па она је сасвим болесна!“

Њих двојица гледаху у мене закрвављеним очима, не схватајући одакле сам се створио; један, крупнији и старији, улепљених црних бркова, покуша да устане, али обори чашу; а други, избријан, кошчат, бесмислено се томе насмеја. Увидех да су и они трештени пијани.

Искрсну келнер истежући забринуто врат, а и два госта, привучена сценом, дигоше се с разних страна иза својих столова и почеше нам се приближавати.

„Ови људи су опили ту младу жену“, рекох келнеру. „Помозите ми да је подигнем. Одвешћу је кући.“

Келнер несигурно коракну, па махну салветом као да растерује муве.

„Шта чекате?“ запретих му. „Хоћете да зовем милицију?“

Та реч као да у свију растера обамрлост. Келнер ми прискочи; крупни сељак се напреже и устаде, клатећи се и вукући шаком столњак; његов друг завесла рукама и ухвати чашу која му се измицала.

Узех са наслона столице Каћину црну лаковану торбу, па уз помоћ келнера подигох девојку на ноге. Обилазећи надалеко сто, поведосмо је полако кроз дворану. Она је послушно корачала, мада је главу и даље држала опуштену, као да ходајући спава. Пред излазом келнер јој пусти руку и хитро нас обиђе.

„Ваше пиво . . .“

Маших се у цеп и дадох му новаца, а у исти мах погледах преко рамена. Крупнији сељак још увек је стајао, ослоњен песницом на сто, док су му два госта нешто објашњавала и подметала му столицу; његов друг био се окренуо на столици и, скоро пресамићен, гледао у нас испод задигнутог шешира. Схватих да сам се Каће домогао без сукоба.

Изађосмо у ноћ загрљени, као пар жељних љубавника, за што су нас мање оштрооки пролазници сигурно и сматрали. Минусмо дуж трга и зађосмо у станичну улицу, где у то позно доба више није било никога. Каћа поред мене стављала је ногу пред ногу равномерно, али јој се глава, још увек опуштена, при сваком кораку љуљала тамо и амо, као звоно, час на мојим час на њеним прсима, а уста су јој опет нешто мрмљала, нешто неодредљиво, између плача и псовке, што се могло односити или на мене или још на сељаке, јер нисам био сигуран да је свесна ко је води. Стигосмо тако до крста; стадох и прислоних се леђима на млаки камен, држећи Каћу око паса, да се одморим, и кад она мало подиже главу, покушах да је пољубим. Међутим, додиром усана нисам на њеном образу изазвао ни трзаја, као да јој је лице било мртво, без држања; само ме је запахнуо из близине Каћин дах, дах ускислог алкохола и дувана.

Поведох је даље, према крупари. Зграда је срећом и сада мировала нерасветљена, можда у њој сем Каће није нико ни становао. Обиђох кућу до капије, притиснух кваку, била је незакључана. Прогурах Каћу у двориште, пазећи да се не спотакнемо. Утабано тле светлело се као по дану, све до

средине дворишта, где се оштро оцртавала сенка лиснатог дуда, вијугава и тамна као поруб од црне чипке. Дигох главу да потражим извор тог бојења, и угледах, сасвим ниско, скоро уз крошњу, огроман округло сребрн месец, као неки диван тас, који као да је искочио иза кулисе, да нам даде свој знак пун дубоког и страшног значења. Гледао сам га, држећи уза се приљубљено Кафино тело, и помислио уздрхтавши: да је можда ово предзнак моје највеће, неслућене среће. Ослободих једну руку и покушах да окренем Кафино лице себи, под месечину. „То сам ја“ шапнух. „То сам ја!“ Она нешто простења и учини ми се да јој између очних капака клизну неки трептај, као да ме је препознала.

Дрхтавом руком узех њену торбу, отворих је, и међу расутиим цигаретама и згужваним цедуљицама напилах кључ. Поведох Каћу вратима, углавих кључ у браву; обртао се тешко, а и ја сам био невешт, нестрпљив, но коначно ми пође за руком да отворим. Уђосмо, затворих врата и осврнух се по соби: била је видна мал те не као двориште, јер је улични фењер упирао у окна под неисправним жалузинама. Одлучих да не палим електрику.

Одведох Каћу до кревета и ту је полако посадох. Она одмах клону, опусти се целим телом, као да заспа, те морадох да је силом усправим у седећи положај. Но, рушила се поново, а кад бих је подигао, глава јој удараше у зид као откинута. Најзад успех да је поставим да напола седи а напола лежи преко кревета, наслоњена на зид. Ципеле јој бежу саме спале, и ја их просто макнух устрану; чарапа није ни имала на себи, требало јој је свући само хаљину. Било је то незамисливо тешко. Као да се Кафино крхко тело, у опуштању, разлило из свога облика, као да се надуло и упило у тканину хаљине. Морао сам просто да љуштим ту свиленкасту тканину навише, сантиметар по сантиметар, да је превлачим посебно преко сваког превоја, сваког испупчења. Кад јој је хаљина коначно била подигнута до изнад груди, никако ми није успевало да из ње извучем Кафине руке. Биле су то сад две тешке, млитаве, полумртве змије које су падале час лево час десно, не пристајући никако да се исправе у пролазе рукава. Реших да прекратим то мучење, макар упропастио хаљину, и повукавши је навише за скуте, почех из ње, као из вреће, истресати Каћу. Но управо тад руке поново оживеше, Каћа заломата њима као дављеник, а из грла јој се пропе страшан један, нељудски глас, глас живинчета које гуше или кољу. Поли ме зној, уплаших се да Каћа испод хаљине не добија довољно ваздуха, но хаљину нисам могао више ни доле да повучем, Кафине побеснеле руке сада су је саме држале разапету више главе, преко лица, те је узех безобзирно кидати. Тканина пуче, повукох последњи

пут, Каћа се свали на кревет разодевена. Брзо јој подигох главу, подметнух јастук, положих јој ноге на кревет и застрех их покривачем. Али сад она више није хтела лежати мирно. Пребаци се на бок, згрчи ноге, опет се преви на леђа, а руке јој једнако кружаху свуд по кревету. Глава јој се затури, поста потпорањ моста у који јој се изви цело тело, а мала уста се ругобно разјапише, истискујући опет и опет, из дубине неког страшног унутрашњег грча, онај безумни, глувонеми, нељудски глас. Покушах да је спутам, легох поред ње и обујмих је очајнички. Понављах јој, шапатам: „То сам ја! То сам ја!“ Но она сад баш као да је и разумевала моје речи и као да су је баш оне дражиле и мучиле, јер се стаде још силовитије бацати тамо и амо, кричећи: „И ти! И ти! И ти!“ или нешто слично, а онда, падајући опет наузнак, стењући, сопћући, да ме је језа подилазила: „Оооанх! Ооооанх!“ Све тако.

Нисам је могао смирити, а камоли приволети на нежност, или бар на подношење моје нежности. Као да је оно зло у њој — отрованост алкохолом или мутно сазнање о понижењу у које је доспела, или обоје одједном — црпело, из љуске њеног ломног тела, неку самосталну снагу: није малаксавала, није престајала да се баца, да се извија, да ваља ознојену главу, и да кроз уста, час гротескно разјапљена, час у грч стиснута, издваја мукле, немүште жалбе рањеног, схватљиве људске артикулације лишеног створа.

„Оооанх! Ооооанх!“

Ноћ је пролазила и ја сам лежао поред ње, покушавао сам да је умирујем, да је тешим, грлим, имао сам је међу рукама, кожу уз кожу, њена мишићава бедра, чврсте мале груди, њено лице у својој шаџи; али то више није било лице, тело жене, већ гумаџа, мртва и у исти мах полүдела твар, која је у мојим чулима побуђивала само страх и згражање. Ако нисам из крупаре побегао одмах, него тек пред зору, то је било само зато што је утисак од Каћине близине био толико страџан, паклен, да је захватио и мене, моје тело, моје органе, преплавио грозом сву моју вољу, паралисао ме. Тај амбис немүште патње повукао је и мене на своје дно, и ја дуго нисам из његове стењуће таме видео излаза ни за себе; једва сам имао поуздања да га уопште може бити; једва веровао да имам куд из те сулүде собе отићи, отпутовати; да ме негде чека и нешто различито, макар мрско, али људско, нормално, нека породица, занимање, схватљиви односи; да имам иког и да има ишта на свету сем тог пакла изобличења и страве у који сам пао.

(Крај у следећем броју)

Александар Тишма

АЛЕКСАНДАР РИСТОВИЋ

ОСТАВИ ДАЛЕКУ ЛАМПУ, УЗМИ ТРЊЕ

*Остави далеку лампу, узми трње
ти која одлазиш и враћаш се затварајући:
дух поља, камичак који хитнух
и руже узвраћене у недоумици.*

*Тако нага као пламен
и крила (чија сенка затвара дрво),
док трчиш дрхтећи кроз љљане
испуњена крицима, с вечери.*

*Моја је младост смртна, изненадна,
летња пустош и светлост у покрету.
И рука која те дотиче и обнажује
гле, у ланцима је као дете и човек.*

ОДУЗМИТЕ РУЖИ СВЕЛОСТ, СВЕЛОСТИ РУЖУ

*Одузмите ружи светлост, светлости ружу,
оно у нечем што би, и двапут опажено,
раздвојите воду штапом, затворите муње
и ваш језик у мојим устима као девичанство и вечност.*

*Толико сам живео, путовао и певао
и моја наслада је као чиста извитопереност нагласка,
ово промукло грло над језером
и инстинкт који ме води кроз росу и мирис.*

*Где заустављен криком исте птице
над залудним пољем које прождирем
бејак бачен у окове опевајући вас
са брестуљцима који се удаљују као зелене лампе.*

КЊИГЕ, ТАНКА ПОВЕЧЕРЈА, ДАХ

*Књиге, танка повечерја, дах,
жестина руже коју осуђујете.
Не дозволивши да вас отрује мирис
од кога црвените по други пут.*

*Изван ове очигледности,
истине, ране и пријатељства,
у један мах скупљајући се и ширећи
као небеса отворена у ништа.*

*Моје је да заборављам
док сам на земљи која се удаљава,
и ослобођен терета, истоветне смрти
да се удвајам чинећи вас, моја љубави.*

И КАДА УБОСТЕ У ВРТ, ПЛОДОВИ...

*И када уђосте у врт, плодови
бејаху већ љубљени од чистих уста,
и сенка мога тела пређе у плачу
преко грмова који се одвојише.*

*Како сам могао да поверујем
у носиљци од следе трске.
Лишће је бежало пред пољупцима
док сте храмали не приметивши ме*

*Будући разуман и схватајући вас
иза заклона у измаглици,
видим: време вам се враћа
са пљуском, летњим огртачем и децом.*

КАО МРТАВ ДА САМ

*Као мртав да сам
под житним крстом.
Из куће у коју улазиш
бејаш отишао.*

*Нагото вечери,
танко плаветнило.
У разбијеној шаџи
држах светиљку.*

*Пружајући доказ
о истоветности
природе, слободе и тела
прободеног клиновима.*

ПОНОВО ГОВОРЕЋИ ПЕСМЕ КОЈЕ СУ СЕ НЕКАД ЧУЛЕ

*Поново говорећи песме које су се некад чуле,
идем кроз жито и лозу, кроз дрвеће и поље.
Мој глас је измамљен треперењем шаке
која обухвата древне инструменте наслађујући се.*

*Пригушиван и ослобађан наизменично
са пламеном, уздасима и ружом која се окреће,
заповеднички и милостив, омамљен од своје лупњаве
као звоно које прогања голубицу над доворотком.*

*Поново говорећи песме које су се некад чуле,
пијем вино под храстовима и смешим се.
А време које је земља и древност успомене
има своје тамнице, чистилишта и погубљења у зору.*

СРПСКЕ УМЕТНИЧКЕ СТАРИНЕ У МАБАРСКОЈ

Нажалост, још увек није написана занимљива и бурна историја српских уметничких старина у иностранству, иако су, баш у последње време, видно увећана наше знања о њима, а читав низ нових открића, или нова тумачења већ познатих споменика, изменила и увећала општу слику културног инвентара наше прошлости. Знамо данас за многе уметничке предмете који су у далеке крајеве Палестине и Синаја, на пример, доспевали као израз побожности наших средњевековних владара, као докази политичких, културних и државних амбиција њихових ктитора и приложника, многи су најтешње повезани за оснивање онаквих знаменитих културних и верских центара као што су били светогорски и метеорски манастири. Познате су нам и оне српске драгоцености којима су пуњене ризнице Ватикана, или великих католичких центара као што су Бари и Сијена, Хуенка у Шпанији, Лан у Француској, или су пак стизале у иностране збирке, нарочито током XIX века, укључене у нагли раст европске славистичке науке.

Међутим, српске уметничке старине у данашњој НР Мађарској имају готово истоветну повест и судбину сличну нашим старинама у НР Румунији, оне су дакле настале у некада целовитим српским етничким групацијама, у селима и градовима у којима се, најснажније током XVIII и XIX века, формирала и наша грађанска класа. Према томе, већ на почетку треба истаћи да је реч о једном посебном миграционом подручју, о једној територији која је од почетка XVIII века, па даље, у више махова доживљавала таласе сеоба, устаљивања и урбанизације, да би, од друге половине XIX века ти процеси ушли у фазу наглог етничког опадања, гашења и поновних сеоба, овога пута у обрнутом правцу. Зависило је то цело пространо угарско подручје, а посебно судбина досељених Срба на њему и од многих ћуди аустријске империјалне политике, од често варљивих исхода ратничке среће њенога оружја, од класних интереса угарске аристократије, од економске моћи нашег грађанства, од њеног успешног укључивања у барокну европску културу, од сложеног процеса раскидања са старим, очуваним балканским наслеђем. Појављују се на тој нашој барокној исто-

ријској позорници и одбегли пећки патријарси и карловачки митрополити са истанчаним осећањем за оживљавање српске средњевековне државне идеје, образовани световњаци са измишљеним деспотским пореклом, али веома јасним политичким плановима, купци и житељи, спахије и официри, који, упркос туђим, најамничким униформама, присуствују народним саборима, књижевници, историчари, путујући уметници, већ сасвим јасно укључени у нагле процесе наше европејизације.

Међутим, историја српских сеоба у Угарску старијег је датума и она се одређеније може довести у везу са раним турским продирањем у Источну Европу.

Турска освајања на Балкану у току XIV и XV века изазвала су постепено пропадање српске средњевековне државе, чији се центар све више повлачи на север ка Сави и Дунаву. По простору који је запремала деспотовина, која се простирала од Дунава до Јадранског мора, није била много мања од државе српских краљева у XIII веку. Али, границе српске деспотовине нису чиниле једну затворену линију, док је у средини између подунавских земаља и Приморја био читав низ туђих поседа. Померањем државног центра са југа, крећу се или гасе, опадају или слабе и стари центри српске средњевековне културе, а замењују их нови. Српски мигранти и страни емигранти, нарочито бугарски и грчки, скупљају се око последњих српских деспота, посебно око Стевана Лазаревића кога славе као новог Птолемеја. За његово време српско сликарство, архитектура и књижевност поново доживљују свој процват и успон. Али, већ период идућег деспота обележен је новим ратовима, новом несигурношћу, чак и привременим губитком државе. Та два последња велика српска средњевековна владара имала су и ван граница своје државе, нарочито у Јужној Угарској огромне поседе на којима су без сумње живели и њихови пресељени српски поданици. На тај начин, појачаване су у Угарској и оне раније српске насеобине о којима нам сведоче историјска документа, нарочито она црквена у којима се сви православни словенског језика у јужним угарским областима означају као *Rasciani scismatici*. Заједничка опасност од Турака приближила је српске и мађарске феудалце, дотле често међу собом закрвљене, па је православље у Угарској све више толерисано. Изгледа да је београдски митрополит сада постао законити духовни старешина свих православних становника у јужним угарским областима, а водио је бригу и за оне у североисточним деловима угарске државе. Међутим, и поред све тежих веза са матичним центрима, покушаји одржавања старих веза никако не слабе. Те везе састојале су се углавном у давању сталне годишње

помоћи да их манастири као ктиторе или патроне своје и за живота и после смрти задрже у својим поменицима. Српски деспоти и поједине властeosке породице у Угарској били су ктитори многих наших манастира, нарочито светогорских. У оно тешко и несигурно време та путовања и кретања калуђера ради милостиње била су прилика за преношење и политичких искустава, а нарочито су важна за одржавање угроженог духовног континуитета. Јер, када се српски народ услед турских освајања у Угарској нашао у дубокој турској позадини и као жив зазидан од озбиљнијих културних и уметничких новина, опет су српски калуђери својим бескрајним путовањима и сеобама пробијали бедеме разних државних граница, изграђујући у многим видовима идеју припадништва свету источног православља, потхрањујући и спомен на средњевековну српску државу. Најзад, и везе Русије са словенским земљама од XVI века па даље, одржаване су посредовањем духовништва чије информације постају важан чинилац у државној политици Руског царства.

Још једна спона везивала је српски духовни живот у граничним областима севера са старим исходиштима на југу — сама црквена организација. Изгледа да је већ 1479. забележен јенопољски епископ Дионисије за кога се претпоставља да је могао бити викарни епископ београдског митрополита. Свакако, један православни епископ — Јосиф — из области под угарском влашћу учествује у раду сабора Охридске архиепископије 1532, којој је српска црква била подређена све до њене обнове 1557. под патријархом Макаријем.

Политичке и војне прилике у Угарској, натерале су мађарске краљеве на попуштање према шизматичима. Већ врло рано угарски владари увиђају све користи које могу да добију од Срба војника и тако, већ за краља Матије Корвина познати су и први замци организације војне крајине, установе коју ће Аустрија касније разрадити у смишљени систем, у чијем ће посебном устројству српски народ у граничним областима севера и запада живети скоро до II половине XIX века, када је ова дуговечна организација коначно развојачена. Краљ Матија је један део своје дунавске флотиле поверио и предао досељеним Србима и сместио их у Буру, Коморану, Будиму, Варадину, а нарочито на Чепељском острву. Од повластица Срби су у Угарској добили 1428. и *ius patronatus regium*. По њој, православни Ковинци добили су право да могу сами бирати и постављати способне и достојне свештене личности за парохе при својој парохиској цркви. Нешто доцније те повластице поново су потврђене, овога пута и за Србе који су се између 1438. и 1440. пред Турцима повукли на острво Чепељ, јужно од Будима и тамо ос-

новали Нови или Мали Ковин (Kis-Keve) који је доцније назван Српским Ковином (Racz Keve). Аутономне црквене повластице дате Србима, прво у банатском (1428), а потом и чепељском Ковину (1453), служиле су као основа стварања и других аутономних српских црквених општина по расејаним српским колонијама у западним и северним угарским градовима као што су: Острогон, Бур, Јегра.

Највероватније је да су прве цркве ових српских досељеника биле дрвене брвнаре, богомоље од преплета, или су Срби добили и ушли у посед напуштених католичких манастира којих је по Угарској, услед непрестаних ратова било много. Обнављањем пустих зиданих манастира и цркава одбеглих католичких монаха, највише цистерцита, бенедиктинаца и доминиканаца, као и зидањем дворских црквица и капелица положене су основе српској монументалној архитектури у Угарској. У том погледу, нарочито је занимљив пример цркве на Чепељском острву. Ковинска црква спада у најстарије од преосталих православних српских храмова у Угарској, а њен први спомен као католичке цркве потиче из 1211, када папа одређује судију у пословима десетка овог манастира епископу веспремском. Вероватно да је манастир у току турских ратова опустео, док га онако напуштеног, највероватније 1440, нису преузели српски досељеници посветивши цркву Успењу Богородице. Током XV и почетком XVI века призидане су уз главну једнобродну готску грађевину са јужне стране и две мање капеле, источна св. Јована, а западна св. Врачева, које подражавају стил велике цркве. Од краја XVII века па до 1777. Успењска црква је имала статус манастира, док није приликом познате рестрикције српских манастира за време царице Марије Терезије претворена у парохиску цркву. Према једном запису, храм је живописан три пута: 1320, 1514. и 1765, док су зидне слике у капелама рађене 1771. Тек 1959, захваљујући др Сретену Петковићу, добио је овај занимљиви и важни српски споменик и своју прву научну монографију, а његовим истраживањем решене су и многе научне заблуде око овога храма. И др Петковић је потврдио раније претпоставке о старијем живописном слоју из 1514, о којем је још путописац Стефан Герлах 1573. писао са похвалама: „Raitzen haben eine schöne gemalte Kirchen darinnen ringsherum.“ За ову прилику могуће је само истаћи да се испод данашњег живописа из XVIII века сигурно налази и стари живопис који, према томе, припада најстаријим српским фрескама насталим у крајевима преко Саве и Дунава, као што су оне недавно откривене фреске у манастиру Крушедолу, или фрагменти у манастиру Бездину. Оно што је у два маха рађено у XVIII веку, представља посао који се везује за једну иконописачку дружину

коју је предводио молер Теодор Грунтович из Мосхопоља. Њихов живопис изведен је у традиционалном, зографском стилу, са наглашеном монументалношћу и са веома спретном применом старих зографских образаца које је ваљало прилагодити малим, слоободним површинама зидова какве омогућује готска архитектонска разуђеност. У живопису преовлађују интензивне боје, црвено, јарко зелено, жути окери, циноер. Посебна је пажња обрађена инкарнату лица. Осветљавање је постигнуто светлим окером и кречно белом бојом, док је на истакнутим деловима лица примењен и кармин. За осенчавање сликари се служе светло и тамно мрком и црном бојом, што исто тако сведочи о њиховим напорима да пажљиво моделују.

Међутим, за нас је од несумњиве важности да су Срби, у годинама победоносног хода барокне уметности у нашој средини, свакако намерно, поручили један велики ансамбл у традиционалном стилу. И није он био и једини на територији Угарске. Скоро у истим годинама, одмах после 1771, у оваквом је стилу изведен и живопис у српској цркви св. Јована Претече у Секешфехервару/Стоном Београду. Најзад, око 1740. радио је у Шиклушу и наш познати Илирико-расијански общи зограф Христофор Жефаровић своје зидне слике, али су оне у пожару цркве уништене још у XVIII веку. Зографски радови могу се наћи у Мађарској на читавом низу иконостаса у српским, или некадашњим српско-грчким црквама. Приликом својих теренских истраживања у Мађарској наилазио сам на зографске радове у Помазу, Острогону, Дунапентелеу, Печују (иконостас пренет из села Избега), Сент Андреји (Пожаревачка црква), Веспрему, Мађарбоји, Херцегсанту (иконостас пренесен из Сент Андреје из цркве св. Петра и Павла), Чипу, Великом Будмиру, Ходмезевашархељу. Појављују се дакле такви радови наредо и у градској и у сеоској средини. Ако се има у виду да се и на другим периферним тачкама српских миграционих кретања, у Лици, Северној Далмацији, Старој Славонији, Боки Которској, такође налазе иконе стилски везане за поствизантијске уметничке форме, могуће је извести и закључак о узроцима оваквих појава. Биле су те периферне тачке српског народа, одмах по досељењу, изложене јаком притиску уније, што је, сасвим разумљиво, довело и до све интензивнијег одржавања најразноврснијих традиционалних спона са светом источноправославне уметности. Уосталом и у крајевима ближим самом духовном центру Срба у XVIII веку, Карловачкој митрополији, могуће је запазити доста дугу и интензивну делатност наших зографа. Тек много касније, када су се уметничке прилике већ знатно више усталиле, када се на подручју Карловачке митрополије већ

запажају све интензивнија уметничка струјања, — а то ће рећи тек у четрдесетим годинама XVIII века, — појавиће се 1743. циркуларно писмо патријарха Арсенија IV Шакабенте, у којем се на неубичајено оштар начин обрачунавао са „неискусним богомазима“.

Откривање овог зографског сликарства у нашој земљи а и у Мађарској дозвољава и неке нове закључке о српским уметничким приликама у XVIII веку. Тај материјал, пре свега, сведочи о много поступнијем прелазу у нове форме, о великој уметничкој активности која је у првом реду била намењена српском селу. Лаички мајстори традиционалисти не разликујући се много од сликара монаха, скоро до средине XVIII века, задовољавају потребе наших сеоских црквених општина на подручју Карловачке митрополије. На тај начин, поред грађанске варијанте наше уметности, могуће је констатовати и постојање хронолошки раније снажне сеоске, толико снажне да се она појављује чак и у изразитим урбанизованим српским срединама, и то у време када су у нашој средини већ увелико присутни мајстори образовани у духу западњачке уметности. Уосталом, у сликарству, процес наше прве барокизације и није толико зависио од оних непосредних додира са Западом, колико су те нове форме пристизале у српску средину и биле у њој прихватање и нешто заобилазним путевима, у првом реду захваљујући утицају барокизованог јужноруског уметничког подручја. Као типичан пример оваквих нових схватања у монументалном српском живопису могуће је навести крушедолски живопис који потиче из 1750, 1751. и 1756. године. И у Мађарској оваква убедљива раскидања са старим зографским стилем присутна су у изванредној целини какву представља монументални живопис у манастиру Грабовцу, посвећеном св. Арханђелима Михаилу и Гаврилу, а сликаном према једном старијем испитивачу — Владимиру Красићу, — 1785. Бојажљиво изведени илузионизам у Крушедолу, овде у Грабовцу већ подсећа на изразите западњачке илузионистичке декоратере. У прозорима певница насликани су анђели који, стојећи на великим конзолама, разгрћу зелену драперију са кићанком. Њихов пластични карактер подвучен је техником гризаја. Слично се понавља и у кубету испод слике Силаска св. Духа, где је барокни, пластични оквир добијен сликањем, а илузионистички су и бројни архитектонски детаљи у цркви, оквири прозора, медаљони, док су велики црквени оци у олтару обрађени као типични, барокни, парадни портрети, са стафажном архитектуром у позадини, са развијеним пејзажом и фантастичним, скоро маниристичким ведутама.

У време када је живописан, Српски Ковин је био манастир. У манастиру Грабовцу заступљене су нове идеје у српској уметности XVIII века, прихваћене исто тако од једног манастирског братства, нешто више од десетак година касније. На тај начин и ова два наведена примера, одражавају, разуме се само у детаљу, прећене путеве српске уметности XVIII века.

Примери сликарства у којем је већ дошло до опраштања са традиционализмом наше зографске уметности, могу се у Мађарској, у српским црквама видети на више места. Тако, у цркви Рођења св. Јована Претече у Стоном Београду, сусрећемо нашег плодног сликара Јована Четиревића Грабована, чије је дело тек недавно осветљено у узорној студији Миодрага Јовановића. Радио је овај сликар — луталица свој иконостас 1776, заједно са својим учеником Григоријем Поповићем, и, што је од посебног значаја, баш овде на иконостасу у Стоном Београду, примењен је и највећи број иконографских позајмица из знамените аугзбуршке, илустроване библије Ектипе, гравера и издавача Кристофа Вајгла, чија употреба као сликарског предлошка у српској уметности XVIII века, открива и један од снажнијих продора западњачке стилске оријентације, помажући и приликом решавања многих еклектичких, ренесансних, и маниристичких загонетки у српском сликарству тога доба. У овакву групу српских мајстора који су већ увелико одмакли у процесу преузимања барокних поука западњачког порекла, спада и новосадски сликар Васа Остојић који у периоду од 1777—81. слика у Успењској (саборној) цркви у Сент Андреји. Штедрим залагањем економски моћних Сент Андрејаца створена је у овом некада најважнијем и највећем српском центру у Угарској, уметничка целина каквих има мало у нашој култури XVIII века. Посебну вредност представља и изванредна пилтаорска конструкција самог иконостаса, изведена у колосалним размерама. Нигде у нашем XVIII веку не сусрећемо онакве циновске барокне стубове као у сентандрејској Успењској цркви. Без примера је и огромни дрворезбарски балдахин над часном трапезом, у чијем своду је смештен циклус Христових мука. Дрворезбарска дела сличних квалитета могу се у српским црквама у Мађарској наћи само још на два места: у Јегри (Eger) и Мишколцу. Срећом, у Мишколцу нам латински запис открива и аутора овог величанственог посла. То је мајстор Никола Јанковић који га је довршио 1791, док је онај у Јегри, како каже запис, завршен 1789—1791, а његова сродност са Јанковићевим радом у Мишколцу сасвим је очевидна. Уосталом, баш у Јегри завршио је Јанковић 1797. и један монументални балдахин над Христовим гробом са три високе, изрезбарене

куполе. По стилу, то су последња велика дела барока у нашем дрворезбарству, јер се и на иконостасима у српским црквама Мађарске већ увелико појављују елементи наступајућег класицизма. Уосталом, то је јединствена уметничка појава на читавом подручју Карловачке митрополије.

Важни су ови наши споменици у Мађарској и због чињенице што се на овим теренима, на којима је процес формирања наше грађанске класе у XVIII веку, већ увелико одмакао, појављују и уметници о којима се до сада није много знало, а њихова је делатност готово у целини везана за српске цркве у Угарској. Тако, крајем XVIII века у Благовештењској цркви у Сент Андреји (грчка црква) слика иконостас Михаило Живковић, чији радови подсећају на добро познатог Доситејевог пријатеља Арсу Теодоровића, уметника који је и сам у Мађарској оставио два своја иконостаса, онај у некадашњој будимској цркви из 1820. и сасвим непознати иконостас у Баји који слика 1810, дело на којем је овај мајстор — родоначелник нашег класицизма, још највише сачувао своје јасне везе са усковитланом, барокном драматиком и патосом. У Сегединској цркви св. Николе радио је 1761. сликар Јован Поповић, чији радови, данас делимично премазани, откривају мајстора од изузетне важности за разумевање барокних схватања у српској уметности XVIII века. Тек на основу српског уметничког материјала у Мађарској могуће је са више сигурности прихватити и мишљење др Лазара Мирковића о могућим боравцима у Будиму Теодора Крачуна, тог највећег сликара наше уметности XVIII века, а та нова сазнања могу да помогну и за откривање његове необичне и до сада тако загонетне стилске формације.

Најзад, за Мађарску су везани и мало испитани сликари тога периода као што су Мојсије Суботић, забележен у оним крајевима 1787, или Михаило от Соколовић за кога знамо да је био будимски молер и да је 1773. насликао торањ старе будимске цркве, помажући 1775. године и Теодору Чешљару при сликању 4 јеванђелиста на звонику исте цркве. За Угарску је везан и Михаило Бокорович који се спомиње у једном запису 1787. и зограф Теодор Поповић, о коме исто тако не знамо ништа поближе. Сем тога, и репрезентативна дела старих сликара, поручена од српских црквених општина, налазе се у Мађарској. Тако је бечки мајстор Anton Kuchlmeister, 1806. године радио монументални живопис на сводовима цркве у Мишколцу, а врло вероватно њему треба приписати и слике на самом иконостасу, на којима се већ јасно види ишчезавање барока у класицистичком правцу, што од почетка XIX века постаје водећа тежња српске црквене уметности и у другим крајевима, иако је и код Срба,

као и код Аустријанаца, захваљујући отпору традиције, опраштање од барока било успорено. Типичан пример оваквих схватања у српској уметности у Мађарској представља иконостас у цркви Рождества Богородице у Батоњи који је 1820, како каже запис, „изобразио Сава Петровић, грађанин темишварски“.

Коначно, када је реч о непознатим уметницима, треба споменути и једног аутентичног тзв. „наивног сликара“, Илију Димитријевића из Србије, који се у Мађарској појављује у шездесетим годинама XIX века и ту слика пејзаже, црквенوپатриотске композиције као што је тема Свети Сава благосиља српчад, а осмелио се и да 1870. изобрази иконостас у цркви св. Луке у Мађарбоји.

Колико је мало позната и слабо проучена српска уметност у Мађарској, сем сликарства доказује и архитектура. Више из историјских извора сабраних у старим шематизмима будимске епархије, а после, често сасвим некритички употребљеним и у сличним књигама целе Карловачке митрополије, знамо да су Срби и пре велике сеобе, а нарочито после ње, расули по Угарској многобројне цркве. Од манастира одржао се до наших дана једино манастир Грабовац у бившој толнанској жупанији, недалеко Мохача, док су остали опустели. У групу ишчезлих спада и манастир Брана, у планини бранинској, а његово оснивање у давним временима ћирилометодског православља само је практично лукавство наших калуђера, који су измишљеном старином свога манастира, — а то је чест случај у XVIII веку, — покушавали да га спасу од укидања. Сигуран је помен о манастиру Брани знатно каснији. Забележено је да је Јеврем Тетовац — кога патријарх Арсеније III митрополитом печујским назива, становао наизменце у Печују и у манастиру Брани св. Арханђела Михаила.

И манастир Грабовац, ако је веровати грабовачком летопису из 1593. био је много старији. Међутим, његово сигурно оснивање пада у годину 1585, а везује се за монахе манастира Драговића у Северној Далмацији, који приликом једне велике глади напустише свој шкрти завичај, избравши за своје станиште житородне крајеве Угарске. Стара црква у свом првобитном облику није сачувана. Када је 1736. дотрајала и била склона паду, казује летопис, отпочело се са зидањем садашње нове цркве која је довршена 1761, а зидана је са крстообразном основом, истуреним певницама и високим кубетом које почива на пандантивима. Према томе, и код овог манастира осећају се давни утицаји постморавске архитектонске школе, која је тако видне трагове оставила у архитектури фрушкогорских манастира, да би, и током XVIII па чак и у архитектури XIX века, зидање на

„подобје цркве манасијске“, живело као уметнички идеал, и био јасна спона са ишчезлим данима некадашње средње-вековне државне славе.

Српски живаљ у Угарској у току XVII века, а нарочито XVIII, постаје све моћнији економски фактор. Јаки еснафи контролишу трговину, нарочито ону житарску. Убрзо, зида се само у камену, а Срби примају барок, готово у исто време када су га примали и остали народи средње Европе. И фрушкогорски манастири доживљују своје адаптације у барокном стилу који постаје владајући стил аустријске монархије и врло често он је изразито супротстављан старом традиционалном облику везаном за моравску архитектонску школу. Већ 1688, дакле две године пре велике сеобе, подигнута је у Будиму српска црква посвећена св. Георгију. Адаптацијом из 1733. она је добила изглед какав се сачувао до овог рата, а већ давно је истицана витка лепота њеног звоника, можда најлепшег звоника кога је имала Будимпешта. Те цркве које су Срби подигли широм целе монархије у току XVIII века, углавном су у основи једнобродне, завршавајући полукружном апсидом. Главни архитектонски акценти су једноставни пиластри, профилисани венци извана, забати са волутама, а у унутрашњост се често улази кроз високи торањ смештен на западној страни храма. Понекад, управо је торањ, својом висином и елегантним барокним завршецима остварен у очевидној диспропорцији са скромном архитектуром самог црквеног брода. У почетку те прве српске цркве у XVIII веку граде странци, али се убрзо уз њих појављују и домаћи градитељи. Понекад, њихово је грађење трајало и више година, али не треба заборавити да су оне подизане готово искључиво прилозима домаћих људи, даривањем на тас.

Од старијих српских цркава вреди споменути само примера ради храм св. Арханђела Михаила и Гаврила у Острогону који је саграђен 1711, св. Тројице у Мохачу из 1752, св. Георгија у Батосеку из 1775, св. Петра и Павла у Болману из 1777, храм преноса моштију св. Николе у Дуна Сечују из 1741, св. Тројице у Медиму из 1720, Арханђела Михаила у Моноштору из 1771, Успења Богородице у Печвару из 1730, св. Три јерарха у Сигетвару из 1752, Батоњи храм Рођења Богородице из 1778/9, Рођења Богородице у Сиригу из 1779, Друга црква у Стоном Београду зидана је у периоду од 1733, а освећена је тек 1752, док је грађење данашње отпочело 1771. на месту где је била стара за коју документи кажу да је имала три слепа трула и да је била моловатажевсја разним светих образами. И зидање данашње цркве Рођења Јована Крститеља трајало је више година, чак 9 година, тј.

до 1780. када је освећена. Најзад, у Будиму, где је Срба, према једној статистици из 1720. било 37,62%, довршена је српска црква у периоду од 1742—1775. Успењска црква у Сент Андреји 1762—64, Бипровачка 1753—1791, Оповачка 1746, а торањ 1777, Преображенска 1741—46, Благовештенска (грчка) црква 1752. и Пожаревачка 1754, док је њен торањ завршен 1794. године.

О свим тим црквама, нажалост, наши су подаци више него оскудни, а њихово испитивање у многome је отежано чињеницом што је током XIX века читав низ српских храмова у Мађарској прекројен у класицистичком духу.

Најзад, кад је реч о архитектури, треба рећи да су Срби у Угарској створили и читаве урбанистичке комплексе од којих се најбоље сачувао онај у Сент Андреји. Барок, рококо и класицизам, то су основни уметнички правци у којима се, слично као и црквена архитектура, развија и она профана. Недавно објављена свеска мађарске уметничке топографије посвећена баш Сент Андреји, по први пута је омогућила сагледавање ове изванредне уметничке целине, отшкринувши и неприступачна врата наших старих грађевинских ентеријера.

Сасвим јасно, није циљ овога излагања да пружи све податке једне уметничке топографије. Због тога треба само узгредно напоменути да се у свим српским црквама у Мађарској, а њих је преко 70, не рачунајући домове приватника, могу наћи и изванредни предмети тзв. примењене уметности, од којих је само један мали део данас смештен у резиденцији будимског владике у Сент Андреји и у недавно подигнутом малом музеју у порти саборне цркве овога града. То богатство често је веће од онога којим располажу наше цркве у Војводини, на пример. И тако, док су се етнички Срби у Мађарској постепено гасили, остајало је иза њиховог ишчезавања читаво мало богатство, бројна сведочанства о њиховој културној и економској снази, праве галерије портрета каква је она у Сент Андреји, заиста, ненадмашна ликовна хроника нашег друштва. По читавој Мађарској расуте су те српске цркве које, као неки неформални мали музеји, високим квалитетом своје уметничке садржине, осветљавају та далека места наших вековних сеоба и деоба. И док се наша књижевност преко Јаше Игњатовића и Милоша Црњанског сјајно одужила овим крајевима, описујући величину и падове наших људи онога доба, док је то, захваљујући Гаврилу Витковићу, Илариону Руварцу, Јовану Радонићу, Николи Радојчићу, Мити Костићу, Радославу М. Грујићу, Димитрију Руварцу и Душану Ј. Поповићу, чинила и наша историјска наука, српска историја уметности још увек није одужила своје велике обавезе пре-

ма нашим уметничким споменицима у Мађарској. А тај дуг је велик, јер без систематских испитивања немогуће је написати историју српске уметности XVIII века, а недостају и многа дела XIX века, чије је настајање везано за високи степен српске урбанизације у Угарској. Уосталом, не треба заборавити да је читав низ знаменитих подухвата српске културе био везан баш за ово угарско подручје. Довољно је подсетити на чињеницу да је, током XIX века, велики број наших публикација штампан у Пешти, у штампарији тамошњег универзитета. То је бивша бечка књигопечатња Јозефа от Курцбека, односно Стефана Новаковића, коју је овај, запавши у финансијске тешкоће, продао угарском кардиналу Баћанију. У Пешти је 1826. основана и Матица српска и данас активна најстарија српска културна установа. Ту су 1825. покренуте и Сербске Летописи, часопис који и данас излази под именом Летопис Матице српске и који са своје 143 године јавног деловања, — што се понекад заборавља, — представља и најстарији живи књижевни часопис Европе. У Пешти је дуго година плодно радила велика задужбина добротвора Саве Текелије, тзв. „Текелијанум“. У Будиму је рођен, а ту је и умро композитор Корнелије Станковић. У Стоном Београду живела је и умрла прва српска школована сликарка Катарина Јовановић, завештавши све своје слике београдском Народном музеју. У Пешти се налазе јавни споменици које је подизао први српски школовани вајар, Димитрије Петровић, рођен у Баји, итд., итд. Готово на сваком кораку могу се срести неиспитани споменици, трагови и белези српске културе, бројна дела која су надживела њихове поручиоце и ствараоце, остајући као сведочанства једног изузетног, експанзивног напора. Њихово укључивање у целовите токове српске уметности остаје као прворазредна научна обавеза.

Дејан Медаковић

АМБИЦИЈЕ И РЕЗУЛТАТИ АНТОЛОГИЧАРА

Зоран Гавриловић: *Антологија српског родољубивог песништва / Антологија српског љубавног песништва*, Рад, Београд, 1967.

Антологичарски диптихон Зорана Гавриловића рађен је с немалим претензијама, које састављач јасно обзнањује читаоцу. Обе су књиге замишљене као својеврсна дводелна целина, у којој један део допуњује и потцртава право значење и размере другог. На почетку увода у антологију љубавног песништва Зоран Гавриловић каже: „Проучавајући српско песништво, од његових почетака до наших дана, готово сам неизбежно дошао до антологија“ — да одмах затим констатује како је „... ова генерација прихватила увек помало ироничан изазов историје и покушава да се одреди, да искаже свој укусу, своју концепцију историјског протицања српске поезије.“ Овај двотомник је дакле одговор (тачније: један од одговора) на такав изазов; или, барем, састављач жели да он то буде. То су две тематске антологије које, са становишта састављача, треба да обухвате фундаменталне вредности српског песништва. Зоран Гавриловић је у том погледу врло недвосмислен. Он констатује: „И површно познавање српске поезије довољно је за констатацију да љубавна лирика представља изванредно развијену и пространу област. Најопштије говорећи, ми, сем још развијеније родољубиве лирике, немамо нарочито снажне друге лирске родове и подврсте. А кад их и имамо, они су у сенци ова два моћна и основна тока.“ Он, надаље, налази историјско оправдање за такву дијагнозу: „Поетски израз се непрестано плео око самих услова егзистенције, око голог постојања — како је онда могао бити друкчији до љубаван у најширем смислу те речи, љубаван према угроженом животу и угроженој егзистенцији.“ Пошто је установио да тематске координате његовог диптихона обухватају два основна тока српске поезије, Зоран Гавриловић је прецизирао и следеће: „Што се естетичке вредности песама тиче, за њу сноси пуну одговорност састављач антологије: она се тако, уосталом, не би ни звала да се у њој, по мом уверењу, не налазе најбоље песме из сваке епохе.“ Пред читаоцем се, значи, налази резултат једног амбициозног антологичарског подухвата, у чији склоп улази валоризација наше песничке

традиције и њених токова, као и детаљно вредновање репрезентативности појединих песама у оквиру опуса њихових стваралаца. Близина појаве „Антологије српског песништва“ Миодрага Павловића, књиге која је изазвала толико контроверзних одјека и несумњиво одлучно истакла питање вредновања нашег песничког наслеђа, даје појави Гавриловићевог диптихона и један (свакако добродошао) полемички призвук. Амбициозност подухвата обавезује нас на критички опрез и строгост са којом се не прилази, рецимо, тематским читанкама које се и декларишу као такве. Судови и ставови антологичара изискују проверу, и то у два правца: како структуре, деловања и домета замишљене дводелне целине, тако и појединих књига, посматраних изоловано, као затворени тематски кругови.

Констатујмо одмах да и Зоран Гавриловић увиђа неордрживост дојучерашњег апсурда да се антологије српског песништва започињу обавезно деветнаестим веком. Једна књижевноисторијска неправда (која се можда може тумачити, али која зато није ништа мање фатална) као да коначно одумире; после вишеструких специјализованих напора с разних страна, а нарочито после синтетичког потеза оствареног у антологији Миодрага Павловића, чини се да је — коначно — постало немогуће започињати Бранком Радичевићем било коју антологију, која нема поднаслов што би спецификовао њене уже оквири, временске координате. Тако Гавриловићева антологија родољубиве поезије започиње текстовима из XIV века, а антологија љубавне поезије текстовима из XVIII века. Ако кажемо да састављач овог диптихона улази на једна већ широм отворена врата, то је констатација која не умањује значај антологичарског напора, него само указује на његове праве размере. Друго је питање зашто то антологичар, у случају љубавне поезије, чини с толико оклевања и тако половично; покушај правдања у уводу не убеђује нас у исправност заузетог становишта. Предбранковска љубавна лирика представљена је штуро, осамнаести век сасвим симболично. Тако је у антологији љубавне поезије евидентно да се антологичар тешко одлучивао да прекорачи једну већ оборену баријеру — што је без оклевања учинио у случају родољубиве поезије (за коју, иначе, има несравњено више афинитета). Зоран Гавриловић је, дакле, препознавајући почетке нашег родољубивог песништва у поезији XIV века, повукао магистралну линију која његовом антологичарском напору даје дубинску перспективу, неопходну да се изрази потврда тезе о „два моћна и основна тока“ српског песништва. Не стављајући у сумњу значај и снагу токова на којима Гавриловић инсистира, читалац управо у светлу овог диптихона сагледава сву ди-

скутабилност, сву крхкост антологичаревог тврђења да „немамо нарочито снажне друге лирске родове и подврсте“. Кад би Гавриловићева теза била тачна, онда би (уз претпоставку једног савесног и прецизног антологичарског рада) овакав диптихон, покривајући два основна тока српског песништва, затворио у оквир своје целине мање-више све, а у сваком случају највећи, најбољи део оног што можемо сматрати фундаменталним вредностима српске поезије. Није ли то и била антологичарева намера? (Да би је остварио, Гавриловић је местимично чак третирао појам родољубивог песништва неоправдано и недопустиво широко.) Није залудно да се, међутим, подсетимо барем неких најупадљивијих (и најбитнијих) примера које овај диптихон није могао да обухвати, па да видимо шта нужно остаје изван линија које је повукао Гавриловић. Да ли заиста само нешто што је „у сенци ова два моћна и основна тока?“ Да покушамо једну брзу, летимичну проверу. У оваквим координатама наше старо песништво остаје (и поред састављачеве добре воље) неопозиво и битно обогаћено; у њима тако нема места ни за Доментијана, ни за Данила старијег, Стефана Лазаревића, Кантакузена... за целу једну димензију српске поезије. Пређемо ли преко празнина што настају у XVII, XVIII и предбранковском XIX веку (и преко чињенице да на пример Венцловић, Орфелин или Мушицки испадају знатно мање занимљиви и значајни него што уствари јесу), наћи ћемо се већ на терену на којем се сваки наш читалац поезије (свакако кондициониран постојањем баријере о којој је било речи) оријентише са много више сигурности. Шта ће му упадљиво недостајати, шта ће му се учинити крње, непотпуно, недоречено? Највећи песник нашег XIX века, Његош, представљен је фрагментима из којих се, нужно, не може да види права мисаона димензија његовог поетског говора — квалитет који је одлучан за Његошево трајање и прави размер његове поетске актуелности. Стерија, ако га гледамо само у светлу његових „Даворја“, није ни сенка оног песника филозофске инспирације и класичарског концепта, чији глас одјекује тако занимљиво и значајно у акустици овог нашег (зацело преломног) тренутка поезије. Лаза Костић остаје велик, захваљујући првенствено присуству песме „Santa Maria della Salute“; но да ли је утисак целине његове поезије, његовог доприноса српској поезији, замислив без, рецимо, „Певачке химне Јовану Дамаскину“ или „Спомена на Руварца“? А шта остаје од Војислава Илића ако му одузмемо његове fine поетске пејсаже (чији израз антиципира толико много тога значајног у каснијој српској поезији, све до данас), или песме као „Химна векова“ или „Последњи дан“? Сва-

како премало да Илића правда као једног од најзначајнијих српских песника. Многи минорни песници XIX века у оваквом оквиру заиста су инегзистентни, или у тој мери незанимљиви да смо спремни препустити их забраву — што нипошто није случај ако променимо угао гледања. Најповршнији поглед на двадесети век откриће нам сличну ситуацију. Дис без „Тамнице“, „Нирване“, „Јутарње идиле“? Шантић без „Претпразничке вечери“? Дучић скамењен на месту где га је затекао Богдан Поповић, пре пет и по деценија? Момчило Настасијевић сведен на регистре изван којих остаје најбитније што је изговорио? Па Матић, па Дединац, па ... Најзад, што даље то горе. И осредње верзираном читаоцу јасно је, очигледно је да ван токова које трасира Гавриловић живи поезија која никако није другостепена, закржљала, у сенци „два моћна и основна тока“. Неуврштене песме, токови и линије традиције на којима се оне повезују, намећу се нашој свести и својим притиском обеснажују тезу Зорана Гавриловића, тезу о основном и одлучном кретању српске поезије трасама родољубиве и љубавне лирике, у чијој би сенци животариле неке нејаке, периферне врсте и подврсте. Његов антологичарски диптихон, као организована дводелна структура која треба да документује један став, постаје спонтано негација тог истог става.

Преостаје нам, дакле, да заборавимо на претендовану функцију антологичаревог диптихона и да сваку од две књиге посматрамо искључиво као засебну целину, као тематску — дакле нужно ограничену, по значају и дometу релативизовану збирку песничких текстова; да говоримо о две књиге које су се, рецимо, случајно појавиле истовремено и у истој опреми. Почнимо са бољом, са „Антологијом српског родољубивог песништва“. Зоран Гавриловић има снажан афинитет за родољубиву лирику; у савезу с једним не увек једностраним укусом, тај афинитет води ка низу правих резултата, открива и по нешто заборављено — премда се, у окосници књиге, оријентише на више пута проверене вредности. Основно исходиште за једну дискусију о књизи јесте питање схватања Гавриловићевог феномена родољубиве поезије, вредновања овог поетског рода као таквог, фиксирања граница његовог домена. Нема сумње да је родољубива поезија један сложен, слојевит појам, и да негде на граничном подручју, где се поезија укршта са историјом и филозофијом историје, настају песме које и јесу и нису родољубива поезија — а које за антологичара могу бити најинтересантније. Исто је тако несумњиво да је струја родољубиве поезије у српском песништву снажна, да су у њој настали неки незаобилазни текстови, да је можемо (и морамо) диференцирати на разноврсне и разно-

родне токове. Али је у највећој мери дубиозно Гавриловићево уопштено тврђење, које налазимо на челу његовог увода у антологију: да је „... родољубива лирика увек најближе ономе што би се могло назвати постојањем и судбином једне нације“; тврђење које одређује и његов став према српској поезији и значају родољубивих песама у њеном контексту. Дискутабилно је да ли и у српској поезији, специфично условљеној изузетно трагичном националном историјом, управо родољубива поезија увек најдубље „... изражава суштине егзистенције, најскривеније шапате и најгромогласније поруке које један народ шаље историји“. А у светлу поезије писане на неким великим европским (или ваневропским) језицима, Гавриловићево тврђење је, кратко речено, чиста бесмислица. Постоје велике поезије које нам, између осталог, казују битне ствари о „бићу народа“ у којем су настале, а у којима је родољубива поезија сасвим безначајан, готово занемарив род. Треба ли да наводим примере?

Да ли би нам антологичар можда одвратио тако, да нам сасвим неочекивано цитира неки пример о којем никад нисмо размишљали као о примеру родољубиве поезије? Већ смо споменули да Зоран Гавриловић понекад проширује овај појам и преко најтолерантније схваћених граница. Ко би у оваквој антологији очекивао (иначе антологијску) песму Стевана Раичковића „Мир“? С друге стране, он несхватљиво олако превиђа неке текстове који му се императивно намећу; у мањој мери него што то чини у антологији љубавног песништва, али ипак... „Надгробно слово Београду“ Арсенија Јовановића Шакабенте, на пример, изванредно сажима неке трагичне акценте о којима антологичар говори у свом уводу; песма је ипак заобиђена. Међу песмама Велимира Живојиновића-Massuke не налазимо „Две мајке“ — песму у којој је песниково родољубље исказано дубље и тананије — а непосредније и потресније него другде. Посебно је питање несхватљивог сакаћења „Ламента над Београдом“ Црњанског; сведена на своје антистрофе, песма је обесмишљена као фино избалансирана целина у којој се интимно и универзално у потки песниковог исказа испреплиће, допуњава, спаја у синтезу. Добијамо општи утисак да антологичар, и поред тога што схваћа и усваја чињеницу да је појам родољубиве поезије шири од онога што је под њим подразумевао деветнаести век, ипак претежно окреће спонтано слух одјецима тог века — а да, критички свестан непотпуности такве емотивне оријентације, врши коректуре уврштавајући неке песме које рационално бира као противтежу. Добар део примедби на његову антологију могао би да се креће на једној линији која би указивала на неси-

гурност, произвољност, местимично готово случајност таквих избора. Али останимо на основном утиску целине: „Антологија српског родољубивог песништва“ *може* да се брани, и као концепција, и као избор текстова. Другим речима, то је књига која нас не задовољава, која изазива ројеве питања и примедби, али коју не можемо да оквалификујемо као промашену.

То међутим можемо да учинимо мирне душе са Гавриловићевом „Антологијом српског љубавног песништва“. У њој се антологичареве слабости укуса, његова оклевања, несигурности, нерешене дилеме, згушњавају и кристалишу у еклатантан састављачки пораз. У читанку, која је најзанимљивија кад понавља оно што је најпознатије, а празна је и збуњена кад покушава да буде нешто друго. Са знатно слабијим афинитетима него у случају родољубиве лирике, Зоран Гавриловић се губи пред материјом коју треба да организује. Прво што нам пада у очи јесте одсуство неких текстова; појава коју можемо да тумачимо двојако: или састављач за њих није имао слуха (што је фатално), или није хтео да понавља друге антологичаре (што је неозбиљно, јер се ради о незаобилазним текстовима — као што је и низ других, које је ипак поновио). Бранко Радичевић је написао и један од најлепших српских сонета: „Никад није вито твоје тело...“, за који Зоран Гавриловић неће да зна. Змаја је састављач практично прећутао (једна једина песма), и поред једног скромног обиља утврђених, антологијских љубавних Змајевих песама. Можда би покушали да то састављачу и опростимо, да његова књига није иначе фундирана на таквим, давно утврђеним, антологијским примерима других песника (који често и заостају, по интензитету, за Змајем), а само орнаментисана (добивамо утисак) срећним и несрећним случајностима свежијих избора. Иначе, Гавриловићу измичу цели низови песника и песама које би његову антологију могле да учине занимљивијом, живљом, дакле лепшом. Требало је, на пример, да пажљивије чита Милету Јакшића, Милана Ђурчина, Даницу Марковић (који иначе јесу заступљени), а још пажљивије неке песнике чија имена узалуд тражимо у регистру књиге. Тако Зоран Гавриловић није имао слуха за врло специфично и свеже обојену лирику Хамзе Хуме, за крхку, женствену поетичност Јеле Спиридоновић-Савић, за фину визуелну имагинацију и његовану емотивност Анице Савић-Ребац, за медитеранску кантилену Гвида Тартаље, за мање познате, младалачке акценте Скендера Куленовића... Као и у случају антологије родољубиве лирике, његови критеријуми и естетско чуло изразито слабе што се више приближавамо данашњици, да готово закажу када дође до периода после другог светског рата;

избор песника и песама је, свакако, и објективно тежи и одговорнији када има тако мало ранијих провера. Осећајући ту своју слабост, Гавриловић је обе своје књиге закључио опрезно, преопрезно, песницима рађеним пре 1930. (Уз изузетак Бранка Миљковића, и то уз изричиту напомену да је Миљковић последњи уврштени песник зато „јер је трагично завршио своје стваралаштво“; овај критеријум, међутим, није примењен и на Блажу Шћепановића, чија је одсутност у антологији патриотске поезије нарочито неоправдана.) То значи да је застао на граници коју је пре једанаест година поставио Зоран Мишић. Елиминишући а priori резултате једне изразито богате деценије српске поезије, он је своје књиге сасвим несхватљиво осиромашао.

Време је да закључимо: резултати Гавриловићевог антологичарског подухвата нису у складу са претензијама и амбицијама састављача. Његове антологије нису никакав успешан одговор на изазов да се исказе једна генерацијска концепција, укус, једно ревалоризаторско гледање на токове српске поезије. Тачније, оне су то само у оној мери у којој, прелазећи баријеру која нас је делила од предбранковске поезије, понављају и потврђују већ учињене кораке. Иначе, како по својој основној концепцији („два моћна и основна тока...“ итд.), тако и по избору и естетском вредновању текстова, обе књиге су у суштини апологија једног критичарског и књижевноисторичарског стандарда који је добро познат, а који нас више не може да задовољи, који осећамо као превазиђен. Апологија која не сувише вешто, која неодлучно и (разумљиво) неконзеквентно покушава да се модернизује, и да један конзервативизам експонира у руху савременијих, актуелно занимљивијих очитовања. Додајмо томе несигурност укуса (који делимично резултира из неразрешеног конфликта између конзервативног у Гавриловићевим схватањима и настојања да се то конзервативно што безболније коригира), извесну инертност слуха (који се тешко окреће мање познатим гласовима), и импровизаторство које треба, а не може да испуни ове недостатке — па се онда не треба чудити што смо у Гавриловићевом антологичарском диптихону добили несравњено мање од онога што је састављач претендовао да нам пружи и што нам је најавио у својим уводним текстовима. Добили смо само једну осредњу антологију српског родољубивог песништва и једну лошу читанку српских љубавних песама.

Иван В. Лалић

УМЕТНОСТ У ДРУШТВУ

Jean Duvignaud: *Sociologie de l'art*; Presses universitaires de France, Paris 1967.

Жан Дивињо написао је једну веома разумну књигу. Овај придев треба схватити сасвим буквално. Јер најтеже је бити разуман у области у којој се брза и наизглед убедљива уопштавања готово сама намећу, и у којој постоји извесна површинска очигледност која — маколико уствари била лажна — води привидно уверљивим квалификативима и још уверљивијим дисквалификативима. Ни у једној области нема више предрасуда које нам личе на судове као што их има у социологији уметности, и ни у једној области није теже показати да су неки судови уствари предрасуде. Дивињоова књига не пати од ових општих недостатака једне дисциплине која је још увек далеко од тога да буде сасвим јасна; она је покушај да се створи низ — или чак систем — појмова којима би се могли обухватити сложени, а често веома посредни односи уметности и друштва.

Сам предмет, социологија уметности, за нас је од виталне важности. Имали смо прилике да видимо како се уметност осакаћује у име друштва, и како се друштво одбацује у име уметности; видели смо како се уметности намећу поједностављена и прагматичка схватања, и како се уметност брани од њих ништа мање прагматичким и поједностављеним теоријама; видимо друштва у којима уметност као да игра све мању и све безначајнију улогу, и уметнике како се труде да је на разне начине поново учине једним од покретача друштвене свести. Шта значи уметност за друштво? Шта значи друштво за уметност? То су питања на која морамо одговорити ако желимо здраво друштво и значајну уметност.

* * *

Уметност нам увек показује два лица, и свака социологија уметности мора описати и објаснити како једно, тако и друго. Маколико била везана за извесне друштвене облике, уметност поседује своју несумњиву аутономију која нам се показује на три основна начина. То је пре свега аутоно-

мија искуства које налазимо у уметности — Жан Дивињо назива је „пресецањем социјалних и космичких система класификације“ — и најчешће смо склони да је назовемо „вечно људским“ проблемима којима се уметност готово по дефиницији бави. Међутим, проблем уопште није у метафизичким суштаствима која можемо умножавати колико хоћемо. Тачно је да се мењамо мање него што у извесним оптимистичким тренуцима мислимо, и да у нама постоје и неке чежње и неке недоумице које су мучиле и Грке, али је исто тако тачно да нас оне муче само због тога што су их Грци изразили у уметности. Нема никакве сумње да би нам младић као Ханс Касторп био досадан да га сретнемо на улици, али када га сретнемо у роману Томаса Мана ми не можемо а да не учествујемо у његовом животу. Можда не учествујемо толико у смислу и значењу његовог искуства — и једно и друго може нам бити потпуно страно — колико морамо учествовати у актуалности тога искуства што је дугујемо Томасу Ману. Једна интелектуална формулација може нас оставити равнодушним, али када она постане конкретно људско искуство, присутно за нас онолико колико су искуства у уметности за нас присутна, ми морамо учествовати у њему.

На другој страни срећемо извесну аутономију уметничких облика, и вероватно најозбиљнији недостатак Дивињо-ове књиге је у томе што о њој веома мало говори. Иако веома подробно критикује рационалистичка схватања, по којима је уметност преводјење у језик слика извесних проблема који су нам много јаснији у своме дискурзивном облику — Голдманова идеја о „визији“ може послужити као добар пример таквог рационализма — Дивињо је још увек прилично далеко од средишног питања о стварном односу извесних уметничких облика и друштвене средине у којој су они настали. Јер, проблем можда није толико у томе како су они настали, већ због чега не престају да буду привлачни. Зашто се ти облици поново јављају, и када се поново јављају? Је ли реч само о потсвесном жаљењу за несталим друштвеним облицима, или је реч о некој аутономној лепоти која се, када је једном пред нама, више не може избрисати? Како, на пример, разумети опседнутост трагедијом у нашем времену? Је ли то жаљење за оним учествовањем позоришта у животу заједнице чији је трагедија најеминентнији израз, или — у исто време — тражење оне људске универзалности коју трагедија као облик сама по себи има? Биће и једно, и друго, и ко нема слуха за двосмислености ове врсте, боље да се не бави тако осетљивом дисциплином као што је социологија уметности.

И најзад, постоји извесна аутономија личности уметника, коју Дивињо описује појмом *атипије*. Али када дођемо до личности уметника, двосмислености почињу да се грађају и умножавају. Није проблем само у томе како схватити експлицитне изјаве уметника о својим друштвеним склоностима — Балзак је свакако један од најомиљенијих примера — већ је питање и у томе како треба схватити само уметничко дело. О чему оно сведочи, и како сведочи? Открива ли нам оно праве амбиције и склоности свога творца, или само навлачи маску преко његовог лица које постаје све скривеније? Са настанком модерне уметности проблем се компликује. Дело постаје двосмислено, и не сведочи онако као што Балзаково дело сведочи против изјава свога писца. И ако говоримо о класи којој уметник припада, морамо имати у виду не само то да су најеминентнији модерни уметници отпадници од своје класе, већ и то да се ствара један слој интелектуалаца које данас можемо назвати декласираним, али који — хтели ми то или не — постепено стиче све више обележја аутентичне друштвене класе.

Све ове двосмислености показују једно: да је конкретна анализа појава, не постулисање правила и закона најважнији посао социологије уметности. Једно лице уметности откривамо откривајући опште законе мењања друштвених структура; али њено друго лице можемо открити тек у конкретној анализи. Стога је веома умесно што је Дивињо свој систем појмова назвао „оперативним појмовима“, али мени се чини како су они у својој основи недовољни. Њихов је циљ да нам покажу неке тачке на којима се појаве у уметности срећу са појавама у друштву — Лукач би рекао *Zurechnungspunkte* — али оно што се њима не описује, или се само недовољно описује, јесте та двосмисленост која је најважнија одлика свих појава у уметности. Нема никакве сумње да је једноставна узрочна анализа веома недовољна, и да је више оружје идеолошких распри него што је стварна анализа појава; Енгелсова идеја о „црвеној нити“ води нас ка далеко сложенијем односу услова и условљеног; идеја о мотиву истог егзистенцијалног *parti pris* коју налазимо код Мерло-Понтија упућује нас на известан музички модел анализе. Али уметност није илустрација било каквог *parti pris*; она је сама једна врста *parti pris*-а. И можда би најистанчанија социологија уметности била она која би анализирала мотиве који наводе на уметничко стварање, који човека упућују ка уметности. Та област је још увек нејасна и неразјашњена, али мислим како се у њој крију веома важни кључеви за разумевање далеко ширих и далеко универзалнијих појава.

Какав је *parti pris* уметност, у то нас упућују две следеће групе „оперативних појмова“ Жана Дивињоа. На једној страни налазимо „естетичке ставове“, на другој функције уметности у извесним друштвеним оквирима. „Естетичке ставове“ — који се историјски протежу од естетике апсолутног заједништва до естетике уметности ради уметности — можда би било прикладније назвати „идеолошким моделима“ у оквиру којих настају доминантна схватања уметности једног времена. Јер, вероватно најзанимљивије питање за социолога уметности нису ни сами ти идеолошки модели, ни стварне функције уметности у друштву, већ начин на који се функција и положај уметности у једном одређеном друштву рефлектује у стварању тих модела; другим речима, на који начин и под којим условима настају извесни идеолошки модели, и какав је њихов смисао? Шта заправо значи идеолошки модел *l'art pour l'art* естетике? До које мере је то идеолошки став — у смислу „искривљене свести“ — а до које мере се њиме изражава право стање ствари и аутентична намера уметника? Додуше, у једном ранијем поглављу своје књиге Дивињо говори о естетичким мистификацијама, али не изгледа да је сасвим свестан чињенице до које мере и на који начин „естетички ставови“ могу бити део једне мистификације. Дакако суптилније мистификације, али ипак мистификације. Оно што је пресудно у „естетичким ставовима“ за мене је то што се у њима пресеца стварно стање ствари и мистификација, и тај двосмислени карактер чини их занимљивим за социолошку анализу.

* * *

Иако уметност прошлих времена може представљати занимљиво подручје истраживања, прави проблем за социолога уметности је данашња уметност. Социолог који о њој не би имао ништа значајно да каже, рескирао би да не буде сматран сасвим озбиљним. Шта каже Дивињо о модерној уметности?

Постоје две основне карактеристике модерног времена које он истиче. На првом месту, то је чињеница истовременог присуства свих познатих естетичких ставова и функција уметности:

Индустријско друштво чини могућим појаву свих естетичких ставова; никада имагинативни живот није био тако разнолик као данас, откада је избрисана идеја Лепог.

Односно:

Модерно друштво, и технички напредак који га прати, учинили су могућим истовремено остваривање свих досада познатих облика уметности, и дозволили су преплитање свих функција уметничког досада описаних.

Као другу основну карактеристику модерних времена Дивињо сматра „општу театрализацију људских чињеница“. У оквирима те театрализације уметничко дело престаје да буде самом себи двољан предмет, већ постаје догађај, *événement*. Нема никакве сумње да уметност данас тежи театру онако како је крајем XIX века Пејтер говорио како „све уметности теже музици“; али иако је ово несумњива чињеница, чини ми се да се она тешко уклапа у идеју о истовременом остваривању и постојању свих естетичких ставова и функција уметности у модерном времену. Другим речима, тенденција ка театарским облицима упућује нас на постојање једног аутентичног естетичког става и једне аутентичне функције уметности који се не могу подвести ни под једну другу функцију и ни под један други став што их у прошлости налазимо.

Што се више приближавамо садашњости, тако се — за Дивињоа — умножавају познати естетички ставови и функције уметности, али изгледа да је по среди заблуда коју бисмо могли назвати заблудом историјског посматрања. Прошлост је за нас увек много чистија и много јаснија од садашњости, али је проблем у томе да у кашто хаотичном врењу облика и чињеница откријемо једну основну нит која их све повезује. Нема сумње да је модерна уметност бескрајно разнолика (иако можда мање разнолика него што је виде критичари, у страху да не донесу неки пренагљени суд); али исто тако нема сумње да се у тој разноликости могу открити неки основни заједнички мотиви који нам показују да у томе хаосу ипак има и неког система.

Постоје две ствари које карактеришу модерну ситуацију. Једна од њих је стварање извесне „међукласе“ интелектуалаца, која је данас све бројнија и све кохерентнија. Можемо ли је назвати правом класом, питање је које заслужује озбиљну дискусију, али нема сумње да јој негативан назив „декласирани“ више не одговара. Класно порекло њених чланова далеко је мање пресудно од нове припадности једном слоју који није само еснафски, већ и у најдубљем смислу идеолошки повезан. Друга појава о којој морамо водити рачуна јесте раздвајање групе знања од групе моћи — појава о којој је веома подробно говорио Рајт Милс — и могућност стварног утицаја интелектуалаца у животу заједнице изгледа да је све мања и мања. Платон и Аристотел, физички присутни у средиштима моћи, могли су имати илузија о своме утицају на токове догађаја; али данашњи интелектуалац их више нема: он зна да се пресудне одлуке не само доносе мимо њега, већ и мимо оних знања за која он држи да су пресудна за доношење таквих одлука.

Тако у нашем времену налазимо два основна естетичка става. Један од њих био се могао назвати ставом „не тиче ме се“, и најбоље га илуструју Бодлерове речи поводом једне посвете Виктора Ига: „сјединимо руке да бисмо спасли људски род. Али ја фућкам на људски род, а он то није ни приметио.“ Тај став налазимо код Пруста, код Кафке, код Мишоа, и код свих који сматрају да је њихово лично очајање довољан и прикладан предмет књижевности. Други став је став трибуна: Иго, Сартр, Малро, Брехт, пишу литературу која би требало да непосредно учествује у друштвеном животу.

Међутим, погледамо ли их боље, оба ова става само су идеолошки модели, у којима се стварно стање ствари пресеца са извесним мистификацијама. Аутентични естетички став уствари је став који би се могао назвати театралним и који налазимо код писаца као што су Жене, Селин, или Хенри Милер. Не можемо а да не приметимо колико су и два претходна идеолошка модела театрални ставови, односно до које су мере гестови без последица. Али *одигравање* је прави и аутентични естетички став нашег времена: Жене зна да његови комади неће изменити свет, али је за узврат свет у њима потпуно театрализован. Сартрово литерарно трибунство у основи је такође театар, али театар који не схвата себе као игру, већ као стварну делатност. Бодлерово „обнажено срце“ такође је театрални гест: јер, увек је било оних који су се осећали нелагодно у једном друштву, али је Бодлер био први који је сматрао да нелагодност може бити предмет уметности, да — другим речима — заслужује да буде екстериоризована и драматизована.

Каква би онда могла бити функција уметности у модерном друштву? Она се не може подвести ни под једну од постојећих и познатих функција, иако их можда све садржи у себи. Ако их садржи, онда их без икакве сумње садржи у театралном облику. Она може претендовати да буде магија или ритуал, да буде пресудан чинилац у развоју друштвене свести или у животу заједнице — као што верујемо да је била античка трагедија — али она те функције пре одиграва него што их стварно врши. У извесном смислу, уметност је увек била одигравање — питање је само у нијансама — али је данас то њена основна функција: из ње проистиче значење и смисао појава у уметности, као што је у неко друго време нека друга функција давала смисао свима осталим. Уметност је увек помало од свега, али се у једном времену истиче једно, а у другом друго. Данас видимо њену театралност; што не значи да у временима што долазе у први план неће ступити нешто сасвим друго.

Јован Христић

СРЕТЕН ПЕТКОВИЋ: ЗИДНО СЛИКАРСТВО НА ПОДРУЧЈУ ПЕЋКЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ 1557—1614.

Матица српска, Нови Сад — 1965. године

Из серије монографија, које је почело да издаје Одељење за ликовне уметности Матице српске, имамо у рукама прву књигу: доктора Сретена Петковића „Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614”. То је књига не само корисна већ и драгоцен, и њен циљ и научни напор усмерени су на то да покажу континуитет једне културе, и посебно уметности која је и у тешким временима турске окупације незадрживо тражила свој израз. Оне уметности која се по својој свежој наивности и обојености више свиђала савременим уметницима него историчарима уметности, који су у том 16. и 17. веку видели дела великих мајстора ренесансе и барока, и чија су се сва поређења завршавала готово трагично на штету нашег сликарства под Турцима.

Тај период, и то сликарство, запостављено, несистематски проучавано „потцењено пре него што се неко потрудио да га схвати и да га осети” оцењивало се више као значајан национални документ него као вредан уметнички израз; лепота старе уметности бацила га је потпуно у засенак, па се писа-

ло о њему тоном снисходљивог разумевања, најчеће о проблемима који су се некако сами наметали и темама које су се некако саме нудиле. Сретен Петковић је својом књигом извршио ревалоризацију те уметности и рехабилитацију оних уметника откривши сву сложену политичку и нарочито културну позадину тога доба. На плану уметничког развоја под Турцима рељефно су се издвојиле неколике уметничке школе, пећка, дечанска, морачка, а понекад и одређене уметничке индивидуалности, као што су то сликари Лонгин, Радул, Авесалом Вујичић, поп Страхиња, Борђе Митрофановић, Козма и други.

Морамо нагласити, да би се некако ствари објасниле, да неколике отежавајуће околности прате систематски рад на изучавању наше старе уметности: недостају пре свега прецизно обрађени хронолошки, то јест историјски оквири, нити су сва дела старе књижевности и добила прецизну оцену. Немамо, дакле, једне готове историје, ни политичке, ни културне, ни историје књижевности, дефинитивне и систематски сређене. А без тих исто-

рија сваки посао представља посебан подухват и дело је исто толико уложених напора колико и пасије која се граничи са амбицијом о мисији.

Турски временски период и пространи терен Србије, Војводине, Босне, Херцеговине, Црне Горе и Македоније, присут црквама и црквицама, расуте иконе, расејане минијатуре, обухвата веома велики број споменика и објеката, и синтеза која би извукла на светлост дана сву непрегледну множину зачађавелих, оштећених, прекречених и прљавих фресака и икона, већим делом непубликованих, захтевала је душу пасионираног истраживача и напоре љубитеља кога у том ходочасничком походу неће зауставити ни исцрпљујућа пешачења, ни запуштеност места, ни оскудно светло, ни одсуство података, понекад чак и једне једине писане речи. Петковић се ослањао на прочитану литературу, на тек наговештени податак, на усмену реч или упозорење, али при том није пропустио да све лично погледа, провери, испита и опише. Током вишегодишњег рада сакупљени материјал је достигао знатне размере, и Петковић се мудро определио да обради само зидно сликарство.

Из те одлуке резултирале су и неколике изванредно корисне особине: концентрисање на једну врсту уметничког стваралаштва донело је исцрпне прегледе, описе, распоред фресака, иконографске анализе и стилске оцене, али се тиме разбила, донекле сузила, целови-

тост утиска уметничког израза, утолико пре што је и сам писац баш у делима иконописачке уметности открио неколике интересантне идеје. Тако аутор вели да се „не може отети утиску“ да су баш иконе са житијима биле оригинално стваралаштво које није зависило од узора старе уметности. Ова оригинална црта остала је у књизи, више као набачена идеја него као образложена тврдња. Такође и изузетно сложена иконографија и стил фресака из Хопова обрађени су више као спретно извучени кроки него као дефинитивна студија, мада Хоново једним делом свога сликарства излази из хронолошког оквира Петковићеве књиге.

Ја мислим да је Петковић сав прикупљени материјал третирао крајње равноправно, и историјски и иконографски и стилски део. При том, он је вазда будно пратио своју мисао и контролисано бдио над подацима која пружа историја, исто толико колико и сама слика и литература о њој. Због тога, ваљда, и нема у овој књизи неких крупних разрешења тајни, али има мноштво драгоцених и тачних података. Нема неких изненадних, зачуђујућих открићења, али зато пуно нових и оригиналних запажања и закључака. Ово је књига чији је ток излагања миран, озбиљан, ритам казивања пријатно и одмарајући успорен. Свему је претходило дуго испитивање, проверавање, преслицавање. Због тога је ова рекапитулација један ретко по-

штено обављени посао, књига којом без резерве поклањате поверење, обавезни приручник сваког испитивача наше средњовековне уметности.

Петковић је и у историјске податке уносио своју критичност. Он се готово нестрпљиво брани од родољубивог патоса који је преувеличавао тежину турске окупације. Користећи модерна схватања историје и најновије податке турских архива, он је дао једну слику живота под Турцима готово друкчију од уобичајне. Живот тада — вели он — није ни био тако лош као што се обично мисли, чак је био сасвим сношљив јер су владали ред, важиле старе властице и развијала се уметност! Петковић је турским актима искрено поклањао све своје поверење! Знатно мање је користио савремене записе. Петковић је обрадио 58 споменика, описао целокупни распоред фресака, протумачио иконографске и тематске особине, проналазио мајсторе, одгонео натписе, ишчитавао године, уочавао стилске сродности, предлагао и образлагао нова датирања. Обимну грађу поделио је у шест поглавља: историографија, историјске оквири епохе, уметничке прилике, тематске и иконографске особности, стилске одлике, сликарске радионице и мајстори и додатак: тематски опис споменика; три необично корисна регистра налазе се на крају књиге.

Овај распоред поглавља је истовремено и велика врлина Петковићеве књиге, чије је налицје готово неважна мана. Наиме, Петковић се доста стриктно држао наметнутог редоследа излагања, па се при том извесна понављања и извесна опште позната места нису могла избећи. Мени се чини да би било логичније да је тематски распоред фресака претходио тематским и иконографским особеностима, да су оне некако синхронизоване, као и историјске и уметничке прилике, јер су те целине овако у књизи помало вештачки изоловане и баш ради тежње за јасноћом и прегледношћу излагања доведена до понављања. При испитивању тематике и иконографских особности осећа се свуда присутно сигурно запажање, велико познавање компаративног материјала, из кога се ствара богати аналитички дијапазон и на крају, критичан суд — више праведан него дубок.

Петковић је написао српску, националну историју уметности под Турцима, као целину затворену, довољну самој себи, богату по себи. Он је то учинио свесно, у настојању да се пре свега пронађу и одмере сопствене димензије па да се тек онда траже одговарајући пост-византијски, источно православни и европски односи и размере.

Десанка Милошевић

ХИПЕРБОРЕЈА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Милош Црњански: *Код Хиперборејаца*; Сабрана дела, књига VII и VIII; Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост — Београд, 1966.

Још 1930. године изречена, Богдановићева констатација да дело Милоша Црњанског „трепери једним истим темпераментом, и креће се за истим смеровима” и да „у начину мишљења и осећања, исто као и у начину изражавања, Црњански кроз све своје дело показује ретку стваралачку доследност” — има пуну вредност свога значења и данас, када је реч о књизи *Код Хиперборејаца*. Последње дело Милоша Црњанског од његових претходних никако се не одваја по основном карактеру својих душевних и духовних снаг и распона. Суматраистичко осећање живота — које подразумева, пре свега, нагон одласка у далеке пределе фатаморгничног сјаја невине светлости и мира и веру да је све у свету повезано тајним, невидљивим, а многоструким и нераскидивим везама — у *Хиперборејцима* се продужује, дограђује и, експлицитније но игде досад, коментарише, оправдава и доказује.

Дело *Код Хиперборејаца* је мемоарско-путописна проза. Иако се прожимају толико да постају неразлучно јединствени, два плана ове прозе су ипак јасно видљива. Први, горњи и спољни, мемоарски је, а говори о пишчевом бављењу у Италији у месецима непосредно пред други светски рат. Други

план, унутрашњи и понорни, дабоме далеко важнији, путописног је карактера, а сведочи о ауторовој посети Исланду 1937. године.

Мемоарски план *Хиперборејаца* изаткан је од ауторових самотних шетњи по Риму и другим италијанским градовима, од пишчевих монолога о свету у себи и око себе, од разговора о поезији и поетама, вајарству и вајарима, сликарству и сликарима, о уметности уопште. Самотништво његових шетњи чини да писац, далек свету, бива ближи самоме себи; уживање у лепотама уметности одређено је тежњом да се та лепота посвоји до мере при којој постаје интегрални садржај човековог бића; разговори о уметности прожети су тежњом да се докаже аргументима, примерима, како постоји чудна, необјашњива, али несумњива, очигледна веза између уметничких остварења чак и оних народа који су међусобно географски и историјски далеки и неспојиви; кад је о уметницима реч, изражава се вера да су се њихови животи, раздвојени просторима и временима, на тајанствен начин међусобно прожимали, допуњавали, и да чак и ми, остали људи, живимо животе давних људи, као што ће наше животе живети они будући.

И док се према свим тим догађањима, у чијем се центру, игром Случаја-Комедијнта, и сам налази, писац односи са благо резигнираном, помало подсмешљивом индоленцијом, из света долазе и у Риму се стичу, попут лешинара сјатују, вести које, из дана у дан, све јасније наговештавају рат. Сенка рата пада на све: на стихове, слике и скулптуре, на човекову мисао и говор, на његов живот. А живот ничим не може бити толико пресудно одређен колико сопственом негацијом — смрћу. Она, попут црног сунца, отвара човековом виду бљештави сјај и оних ствари које су му дотад биле невидљиве; она дубоко осмишљава и она збивања која, иначе, у својој ништавној обичности изгледају бесмислена.

Отуд постаје разумљиво што је Црњансков вид, преплављен страхом од своје и туђе смрти, у Риму, пред рат, запажао и бележио и оне догађаје који су наизглед незнатни. Отржнувши их од смрти, он их је издвајао од других догађаја и у својој експресији убризгавао им толико живота колико у стварности можда и немају, тако да су они постајали *надстварни*, иреални, тј. преко рубова јаве преливали су се у сан. А слух Црњанског био је отворен превасходно према оном свом унутрашњем гласу који каже да је живот сан и да је он „само пролазна сен и у Риму”. Тако је, ето, читав мемоарски план *Хиперборејаца* засвођен мишљу о смрти.

Иако звучи парадоксално, мемоарски план ове прозе са њеним путописним планом нераскидиво спајају не сличности већ дијаметралне супротности. Јер, из Рима, који је затрављен страхом од смрти и у коме, „кад погледам у Тибар, мени се чини да се спуштам у неку воду, у коју сви тонемо и у којој се сви огледамо, као у огледалу, а ништа неће за нама остати”, дакле из тог и таквог Рима, у мислима се, ради утехе, ради спаса, непрестано одлази у далеку Хипербореју, где „бескрајни неки мир шири се над морским таласима и хладним, пустим обалама”, где „нема ничег сем леда и светлости”, где и смрт мора да је „као неки величанствен сан”. Где, чини се, нема — бола.

Мемоарско путописна проза *Код Хиперборејаца* дограђује и продубљује Црњансков свет суматраистичке метафизике, који се, зачет још у *Дневнику о Чарнојевићу*, разрастао у *Суматри*, *Сеобама* и *Другој књизи сеоба*. У овом Риму из *Хиперборејаца* реинкарнирају се, поново се, подтекстуално а сугестивно, одсликавају крваво-кужна бојишта Галиције и у слузаву маглу затомљена мочварна Панонија, са својим црним птицама што злослутно гракћу. А невино чиста, безболна, бистром светлошћу озарена Хипербореја јесте симбол који је у својој семантици потпуно еквивалентан Јави из *Дневника о Чарнојевићу*, снежним бреговима Урала из *Суматре*, оној „Росији” са „слат-

ким православљем" из првих *Сеоба*, па донекле и оној из *Друге књиге сеоба*. Јер, несумњиво, сви ти предели, односно — како их назива Петар Цацић — све те „одсањане и присно дочаране даљине што бљеште под млазевима сунца" и што „спирају сивило и чемер живота" — јесу у живот проицирана инкарнација оног бескрајног плавог круга са звездом који се у својој недосежној астралној чистоти указивао или само привиђао Вуку Исаковичу, док је, горака, лежао међ трском, у блату.

Међутим, само наизглед незнатна, а веома релевантна и у својој суштини веома трагична разлика између последњег и претходних дела Милоша Црњанског ипак постоји. Док су за оним фатаморгичним „нигдинама" узалуд сезали његови јунаци, за Хиперборејом, не мање залуд, сеже сам писац. Као што је некад, у Скагену, случајно а опомињући, пала пишчева сенка на скрхано крило галеба које је снимао, тако је сада на његову судбину пала сенка његових јунака.

У тим горким „суматраистичким судбинама" поразно је или, напротив, утешно што се оне у свету не збивају ни први ни последњи пут. Тако и Црњансково сезање за Хиперборејом није понављање само судбине Чарнојевића и Исаковича, него и судбине оног холандског морепловца „који није био срећан у животу, пре неколико стотина година". Тај човек први је на Северу угледао острво Јан Мајен, „а кад се вратио у

своју земљу, тражио је, после, три пута, понова, то острво. Тамо су међутим магле честе и дуготрајне. Никад га више није видео, ни нашао".

Као ни о холандском морепловцу, Црњански не говори ни узгред ни случајно о Гвиду Кавалкантију, који је у Толозу заволео неку жену, а кад се у Италију вратио и схватио да више никад неће отићи у тај град, у дивној балади поручивао је тој жени да оде место њега тамо. Зар Црњански, док говори о Кавалкантију, не говори, у ствари, о себи? Зар не објашњава он тако чињеницу што је своје три поеме, све од ламентативне носталгије изаткане, испевао кад је, далеко и од Стражилова, и од Србије и од Београда, осетио да су му они, као мајци дете, одмах под срцем.

Многоструке су и чврсте везе између прозе *Код Хиперборејаца* и осталог књижевног дела Милоша Црњанског. Оне се не исцрпљују само у садржинској структури, која опет доноси у основи исту метафизику, нити се исцрпљују у формалним феноменима, међу којима је најспецифичнији феномен она типично Црњанскова реченица тамног звука и лаганог, болног, горко сломљеног, измрвљеног ритма. Те везе иду дотле да се — како је то запазио М. Ристић говорећи о *Сеобама* — „извесни осећаји, извесни доживљаји, извесне реченице чак, са једног краја књиге на други, огледају једни у другима, одзивају једни другима". Кад Црњански у *Хипер-*

борејцима каже да „брачни парови плове у гондолама као у црном, мртвачком сандуку“, односно када, на другом месту, записује да „затим ћуте и возе ме као мртваца у сандуку“ — онда се то у тим сликама, као у некаквом огледалу, одразују слике из његове давне и дивне песме *Мизера*:

*А раге мокре парове вуку,
у колима, ко у мртвачком сандуку,
што шкрипи.*

Зар се, у *Хиперборејцима* често понављана реченица која каже „да је живот сан“ не одзива оном Чарнојевићевом питању: „зар је живот више него сенка“ и оном одговору: „не, сенка је више него живот“. Зар се иста та реченица не одзива и оној, у *Другој књизи сеоба* попут рефрена често понављаној, која каже да ћемо овуда проћи и да за нама неће остати „ни сен, ни сен“... Итд, итд. Оваквих примера има безброј. А сви они доказују да је дело Милоша Црњанског јединствено до највишег степена, до степена апсолутног прожимања и стапања.

Дух једне више носталгије за невиним пределима светлости и мира носи прозу *Код Хиперборејца*, као што је то био случај и у *Сеобама* и *Другој књизи сеоба*. Међутим, у *Хиперборејцима* тај дух нема своју негдашњу снагу. У неколи-

ким етапама овог дела врло много губи од свог интензитета, па и континуитета, јер бива оптерећен и разбијен преобиљем мемоарских чињеница. Отуда долази онај утисак монотоније који се при читању ту и тамо има. Исто тако, не мали број реченица у *Хиперборејцима* остао је без пунијег, крвнијег емотивног набоја, тако да се, на жалост не ретко, чини да имају само подгрејану лирску температуру, да су исхитрене и прециозне.

Црњанскова мемоарско-путписна проза код *Хиперборејца*, као што је већ речено, дограђује један од најспецифичнијих светова у нашој књижевности, с том разликом од претходних дела истог писца што овде он сам безуспешно покушава преоделети кужној јави болним сезањем за оним географским пределима који имају мање везе са географијом, а више са сном. С друге стране, од великог значаја је чињеница да је у *Хиперборејцима* свет суматраизма, за све време док је говорио себе, *говорио и о себи*, тумачио се и доказивао. Вредност овога говора посебно је релевантна кад се има у виду да је наша књижевна есејистика, током протеклих година, са сваким новим покушајем да је објасни, чинила Црњанскову метафизику све необјашњивијом.

Бошко Ивков

МОМЧИЛО МИЛАНКОВ: ПОТОНУЛО ОСТРВО

Нолит, Београд, 1967.

На први поглед изгледа да нове приповетке Момчила Миланкова нису занимљиво читалачко штиво у смислу нечега новог и откривалачког. Пре неколико година међу припадницима средње генерације наших прозаиста извршена је прећутна и, за разлику од тога шта се дешавало у поезији, скоро нечујна поларизација у методу прозног стваралаштва: једна бројна група писаца заступа презентирање општих и универзалних тема, тврдећи да се оне могу применити и на ове људе, и на ово време. За друге је, пак, стваралачки проблем првога реда откривање и доследна анализа ове савремености, која траје ту, одмах поред нас. На срећу, критички појмови „модернизам“ и „реализам“ изгубили су у критици своје својство етикета а priori и када кажемо да Момчило Миланков пише прозу у којој налазимо људе са купалишта на Сави и из предграђа које је у причи сасвим конкретно названо Пашино Брдо неће изгледати нимало као замерка да су приповетке из *Потонулог острва* писане стандардном техником компоновања заокружених људских судбина.

А како се огледа савременост у приповеткама Момчила Миланкова? Погрешно би било схватити да је Миланков посматрао живот у његовом глобалу, чак може да се постави

питање у којој мери је дао слику стварности на основу само шест људских судбина, које нису по нечему изузетне и типичне, већ извучене из непрегледног мора истих и сличних. Можда је сувише смела констатација када кажемо да после читања треба изгубити из вида све ликове из књиге — пензионера Макарија из *Макаријеве шансе*, старог професора Врбашког из *Потонулог острва*, Јеремију из *Летње варке*, па и оне људе из прича *Ухваћен у мрежу предвечерја*, *Игре* и *Медаљон који доноси срећу* које је Миланков маркирао само трећим лицем личне заменице. Свих шест људи из шест приповедака, око којих се групишу збивања, значајни су само по томе што су средство за лечење извесне духовне атмосфере, по карактеру универзалније него што у први мах може да се закључи. Проза Момчила Миланкова карактеристична је баш по том сликању духовних стања; највише о томе сведочи његова прва књига, *Одломци трагања за Мајом*, у којој Миланков и потискује у позадину оно што би се могло назвати околностима пресудним за судбину једног лика, а у први план ставља расположења, не тренутна, већ дубља и трајнија, која су изазвана једним конкретним временским приликама.

Рекли смо да Момчило Миланков у *Потонулом острву* слика духовна стања шесторице људи. У свакој причи само једно лице постављено је у гро-план, сви остали људи у причи само су оквир који допуњује амбијент, људи без имена и порекла који су се случајно нашли у жижи збивања: онај анемичан књиговођа, у чије прозоре гледа један средовечан новинар, централна личност, могао би да буде замењен било ким другим, јер пишчеве информације о њему не чине га релевантним. Али, у доста великој мери била би исправна тврдња да и сам новинар није релевантан што се тиче информација које смо добили о њему. Пред нама стоји један анониман човек, без образине, без прошлости, али суочен са бесмислом постојања. Он се толико плаши усамљености да његов страх прелази у сталну мору која га притиска, која је, уосталом, највећи квалификатив њега као личности. А пред хладном маском бесмисла постојања није се нашао само безимени новинар из приповетке *Ухваћен у мрежу предвечерја*, већ је то неналажење пута, чак ни стазе, из кошмара заједнички именитељ за све ликове Момчила Миланкова. У приповеци *Потонуло острво*, у којој једино налазимо нешто светлости усмерене у прошлост личности, професор Врбашки бежи са сахране своје кћери и духовну релаксацију тражи, пијан, у сулудој игри у некаквој кафани. Када га згранути познаници спречавају у том богоху-

љењу, не видећи да је у питању неспоразум између њих и не показујући разумевање за човека који жели да побегне од себе, одлази у празну кућу и палећи старе и пожутеле рукописе, жели да спали своју прошлост, да оно *ја*, које је у том тренутку већ душевна болест више не постоји. *Потонуло острво* је, додуше, и једина приповетка у књизи у којој Миланков доследно, каузално-генетички приказује трагедију једне личности. Али погледајмо једну другу приповетку која је много карактеристичнија за жанр прозе Момчила Миланкова: то је приповетка *Макаријева шанса*. У оквиру реалних и могућих ситуација збивају се иреалне и кошмарне психичке трауме. Пензионер Макарије прочитао је у новинама вест о сопственој смрти и та наивна забуна изазива у њему чисто физичку грозу, своју смрт доживљава свестан тога да је то једна екзистенцијална катастрофа. *Ја који то више нисам*, који сам постао свестан свог краја пре краја, хоћу доследно да одиграм своју улогу у овој забуни, — али послушно се одазива наредби спасиоца са плаже, који се сетио да је тај дављеник што га тражи онај непознати човек што је с њим играо целу ноћ карте на једном шлепу, и послушно се „враћа у живот”. Има у овој приповеци нека атмосфера која по свом шти-мунгу подсећа на, код Камија типичне, противречности између човека јединке и целине којој и сам тај човек припада. Можда се та противречност

код Момчила Миланкова састоји у томе што се његове личности не сналазе у свету ван свог сопственог и та огромна празнина око њих ствара празнину и у њима — једном речју, остају непотврђени као целовите егзистенције.

Но Миланков при сликању ових личности не жели да им и суди. Он је само посматрач и његов циљ је да људи и ситуације у прози делују психолошки уверљиво; тај циљ је постигнут. Па ипак, не би се могло рећи да су његове личности позајмљене из психолошког реализма. У прози *Потонуло острво* наилазимо на два јасно изражена тока збивања:

ток спољашњих, појавних манифестација и ток унутрашњих, духовних ситуација. При крају се ток спољашњих збивања губи, извесно време траје кулминација унутрашњих превирања, и после тога личност нестаје у тами. Без поенте, без наговештаја о даљој човековој судбини. Не допуштајући могућност расплета, Миланков нам даје слику времена и простора, слику околности које људи осећају као немир и усамљеност, бесмисао и коначну изгубљеност. То је парцијално виђење стварности, али у својој убедљивости снажно и истинито.

Михаило Харпањ

С А Д Р Ж А Ј

Др Душан Недељковић —	Лењин и филозофија —	375
-----------------------	----------------------	-----

ПРЕВОД ПОЕЗИЈЕ

Николај Риљенков —	** — Мера —	389
Владимир Луговској —	Олуја — Поздрав из далека	390
Роберт Рождественски —	Из циклуса <i>Радар срца</i> —	392
Николај Заболицки —	Све ми оде из душе —	395
Рима Казакова —	Песмица о једру —	396
Самуил Маршак —	** — Последњи сонет —	397
Борис Ејхенбаум —	Како је написан Гогољев „Шињел“ —	398
Витомир Вулетић —	Горки —	414
Александар Тишма —	За црном девојком —	428
Александар Ристовић —	Остави далеку лампу, узми трње — Одузмите ружи светлост, светлости ружу — Књиге, танка повечер- ја, дах — И кад уђосте у врт, плодови... — Као мртав да сам — Поново говорећи песме које су се некад чуле —	452
Дејан Медаковић —	Српске уметничке старине у Мађарској —	458

ПРОЧИТАНО

Иван В. Лалић —	Амбиције и резултати анто- логичара —	470
Јован Христић —	Уметност у друштву —	477
Десанка Милошевић —	Сретен Петковић: <i>Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557 —1614.</i> —	483
Бошко Ивков —	Хипербореја Милоша Цр- њанског —	486
Михаило Харпањ —	Момчило Миланков: <i>Пото- нуло острво</i> —	490

