МП II 163

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА: *Срба Митровић, Васа Павковић, Ненад Милошевић, Александар Бјелоїрлић, Михај Еминеску, Слободан Илић, Ненад Јовановић*

АКЦЕНТИ: *Такис Теодоропулос*

ОГЛЕДИ: *Борислав Радовић, Љиљана Матић, Албин Лески*

ВИБРАЦИЈЕ: *Албер Карако, Миро Вуксановић, Зоран Букановић*

НАСЛЕЂЕ: *Милосав Мирковић*

КРИТИКА: *Владета Јеротић, Ласло Блашковић, Душица Потић, Саша Радојчић*

РАЗГОВОР: *Сонї-Хуан Ким, Радмила Гикић-Петровић*

ОКТОБАР 1994 НОВИ САД

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824—1830), Јован Хаџић (1830—1831), Павле Стаматовић (1831—1832), Теодор Павловић (1832—1841), Јован Суботић (1842—1847), Сима Филиповић (1848), Јован Суботић (1850—1853), Јаков Игњатовић (1854—1856), Субота Младеновић (1856—1857), Јован Борђевић (1858—1859), Антоније Хаџић (1859—1869), Јован Бошковић (1870—1875), Антоније Хаџић (1876—1895), Милан Савић (1896—1911), Тихомир Остојић (1912—1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922—1923), Марко Малетин (1923—1929), Стеван Ћирић (1929), Светислав Баница (1929), Радивоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933—1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936—1941), Живан Милисавац (1946—1957), Младен Лесковац (1958—1964), Бошко Петровић (1965—1969), Александар Тишма (1969—1973), Димитрије Вученов (1974—1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980—1991)

Уредништво

СЛАВКО ГОРДИЋ

(главни и одговорни уредник)

ВОЈИСЛАВ КАРАНОВИЋ, ВЛАДИМИР КОПИЦЛ, МИЛИЦА МИЋИЋ ДИМОВСКИ, СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ

Секретар Уредништва

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Лектура

ГОЈКО ЈАЊУШЕВИЋ

Коректура

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Технички уредник

ВЛАДИСЛАВ ВОЈНИЋ ХАЈДУК

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 30 нових динара, а за чланове Матице српске 15 нових динара. Претплата за иностранство износи 80 $. Цена једној свесци у књижарској продаји је 3 нова динара. Претплата се може уплатити у свакој пошти на чековни рачун број 45700-678-0-2213, са назнаком „за Летопис". Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/613-864 и 021/615-599, локал 112.

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампа: ГРАФО-ОФСЕТ, Нови Сад

Тираж: 1.350

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 170. Октобар 1994. Књ. 454, св. 4.

САДРЖАЈ

Срба Митровић, Белешке о понирању 401
Васа Павковић, Коцкари 407
Ненад Милоцевић, Буђења 414
Александар Бјелоїрлић, Дражење хипоталамуса 418
Михај Еминеску, Писма 427
Слободан Илић, Младеж 433
Ненад Јовановић, Све мање волим машту 438

АКЦЕНТИ

Такис Теодоропулос, Одбрана романа 442

ОГЛЕДИ

Борислав Радовић, Песничке ситнице 446
Љиљана Матић, Негован Рајић, наш човек у Новом свету: између сна и стварности 455
Албин Лески, Грчка трагедија 465

ВИБРАЦИЈЕ

Албер Каракo, Бревијар хаоса 492
Миро Вуксановић, Раичковићева златна греда 506
Зоран Букановић, Амстердамски есеји 510

НАСЛЕБЕ

Милосав Мирковић, Велики друг: Растко Петровић 517

КРИТИКА

Владета Јеротић, Критичка психоанализа (*Хуго Клајн:* Фројд, психоанализа и литература) 531
Ласло Блашковић, Роман као дисторзивна претња (*Миодраг Кајтез:* Света породица) 535
Душица Потић, Павловићевска ширина (*Миодраг Павловић:* Есеји о српским песницима) 538
Саша Радојчић, Песме о смрти и страдању (*Рајко Лукач:* Јапија за живот) 546

РАЗГОВОР

Радмила Гикић-Петровић, Потреба за споразумевањем (*Разговор са Сонг-Хуан Кимом*) 549

Владимир Шовљански, Аутори Летописа 555

СРБА МИТРОВИЋ

БЕЛЕШКЕ О ПОНИРАЊУ

ДИВАН ДАН

Освануће дарови неба:
Април, сунце и чаша воде,
Простирка трраве, око
Стремно да гледа, радости
Поздрава. Не знаш је ли то
Обновљен позив обмане,
Или самозаборав. Знаш
Да си ништа, дах
Који из часа у час ишчезава
И чудом засад опстаје
Добар дан.

ЗАМИСЛИ МАШИНУ

Читав је свет машина
Од стублина, клипова, осовина,
Од шрафова, точкића и точкова,
Од цеви и спојених судова,
Од горива, мазива и воде
И млаза издувних гасова.
Читав је свет машина
Што брекће, труби, дува,
Шасија матере Земље
И ситници људи-опруга.
И тако у недоглед залауфана
Машина се бочи и кува,

Фијуче, јауче, арлауче,
Зноји се и мјауче,
Дрнда пуштем мистерије
Неизменьивоī опстанка
Пуна хистерије
Без престанка:

Црножута устрептала оса,
Делић машине космоса.

ЧАСОВИТО

Јаство и јаство док се тару
Слазећи часовито у катакомбе
Где душе свеīа живоī бораве
И сени мртвих, чује се īлас
Из просијавајуће таме
Међу пудластим аветима:
Ускршње звонце то је
Што опоминье, ал и спречава
Да се напусти замамна игра
И свести утоне у ништавило.
Ал чему слике што непрекидно
Троше се и трају ван времена? Чему
Напор који на исто место стиже
Верућ се суновратом?
Или је ствар у зрењу,
У ньилости лешине?

НЕЗНАЊЕ ПЕВА

Незнање īева
У мрачноj шуми
О сласти, о прелести,
Пиīаво хрли да се освести,
Ал више неће īевати
Већ īлакати
У истоj шуми од вести.

Незнање īева
У мајонезу

О шширку, їаћама, йреши,
Понизно жури да се уйеши,
Ал више неће йевайи
Већ йлакайи
У исшој зайешој мрежи.

Незнање йева
У несвесши
О йорубу, о кланцу йусшом,
Безїлаво чека да заїусши,
Ал више неће йевайи
Већ йлакайи
У исшој соби с лусшером.

Незнање йева,
Бушайи не зна
Кушираво, умивено, у снази,
Куйа се, брбоће, кези, мази,
Ал више неће йевайи
Већ йлакайи
У исшој води у вази.

ОЧАЈ

Видех їа како фрфља,
Али ни реч не йроїовара:
Брада му дрхши, вилица шеша,
Очи очајно шуже унедоїлед,
Руке диїнуше ко да се брани,
Или би, моїне ли, да усшукне,
Јер о шом је їоворио увек
Тај кришичар каїасшрофисша,
У свакој ваїној реченици видео
Пакао и крај и йусшо време.
Међушим ове слике йред њим сада
Не шраже образложење.
Очај је једносшаван и йоїмљив
Као случајна йокривка
Шшо йрисно належе
Да скрије лећи недоличан йоїледу,
А неми крик њеїових усана
Само је фрфљај,
Кишица од каїи која
Освежава очај.

БЕЛЕШКЕ О ПОНИРАЊУ

1. ПАКОВАЊЕ

Лежао сам пребацив руку преко наслона лежаја, заиђедан у бледу настрешницу руке и зракасте наборе јастука. Мука је долазила негде из дубине, из неомеђеног средишта између подбрлица и нижег дела стомака, из саме осетљивости и рушности тела. Јечао сам несвесно и немо скандирао празне речи мантре, понављања која се ритмично упијају у тело и као да га смирују. Лагано њихање доведе ме поступно у угоднији положај, лежим на леђима и зурим у таваницу. Тонуо сам даље у бескрајну, бесадржајну мисао, у стање блиско вечности тренутка и од себе а несвесно прилазио угодности лежања. Испружио сам ноге, скрстио руке на стомаку, склопио очи: да, то сам ја, то сам ја, у краткој вечности земних ритуала, ствар достојна поштовања, мртав човек.

2. НЕШТО НАДРЕАЛНО

Устао сам порад бешике у неко доба, сневачким корацима дошао до једног па другог прекидача, па до шоље, и, догледах да и казанче цури, вода се у шољи мрешкала и за мојих пауза. Притиснух полугу да видим хоће ли излив на крају стати, кад, у води примetих канџице које се оздола батрљају и немирну ногицу како склизне порцуланом хотећи да тело извуче из ступице. Успаничено позвах укућане (једног за другим) да виде ту неку животињу која излази из клозетске шоље. Жена се окрете на другу страну сигурна само у свој сан. Синови устадоше и опрезно пођедујући из даљине ка шољи наговарали су да се то слепи миш дави. Већ као да смо видели кожицу његовог крила. Слепи миш? Како у шољи? Прошлога лета су једне ноћи три кружила по соби и сви смо се избезумили док их нисмо заробљене, после много муке, отерали. Ако је пао у шољу, зашто би се завлачио дубље? Или сам га ја погурнуо? Тешко питање. Сем ако није најезда пацова из подземља, из канализације, узела маха? Пустио сам воду још неколико пута и све поста обично, сем у глави.

3. ПОНОВЉЕНА ФИГУРА

Устрељен пилот
Мртвим рукама струже,
Апарат понире, понавља фигуру
У свом последњем виражу.

Зар ишта можемо знати
О интензивној моћи мртвих,
О кратској (?) екстази?

4. ЖВАКОТИНЕ

Гледам неки стари филм на ТВ и присећам се да сам га већ гледао. Погађам садржај наредних секвенци, препознајем ликове чим се појаве, но целе интриге се не сећам, не свих детаља, сем у сукцесији. На крају бивам изненађен, откривам да је филм за мене од значаја, погодан за паралелу са животом који водим, прављен духовито, дискретно поентиран. Могу ли га искористити као водич за неку од мојих обрада? Ах, у исту реку не можеш поново ући. Жвакећи расположиво.

5. ЕПИФАНИЈА

Посматрао сам га с леђа док је седео у фотељи тако непомичан и крут као да је од гипса. Чинило се да чита, или очекује некога помно. Пришао сам ближе. Глава му с рамена одскочи и пробив плафон као ђуле, нестаде. Тело, рамена заправо и леђа, потонуше ка седалу. Када сам пришао никаквог трага не беше. Мирис грмљавине пуцкетао је овлаш у ваздуху, или то беше само мирис из кухиње? Погледах ка плафону опет. Зјапило је у доказ да ствари постају тајанствене, или бар неразумљиве. Коме поверити, коме описати то што сам видео? Укућанима, пријатељу? Редакцији парапсихолошког часописа? Никога није било и све се сабијало у мени самоме и цурило безазлено као крв из лако порезаног прста. Дигох поглед ка крунском доказу: рана на плафону, међутим, беше скоро зарасла. Неколико белих лустица с пода ставих на чист папир. Ја, ја сам још једини непоуздан сведок нејасног јављања. Моје речи. Авај!

6. ЗАКОН

О, та једноставна реченица (Еуберијева?) садржи више но што си могао да понесеш (у бесомучној пљачки?) читајући је у себи и изговарајући је изнова гласно. Садржи шта? Враћам се на почетак, на место злочина: сива светлост ноћи открива свој могући смисао, назире се оно што би могло да буде и нешто непознато и можда безначајно, а тебе скрива и омета да видиш даље од граматичког склопа реченице.

7. ЗАШТО НЕ ПОТПИСУЈЕМ ТУЂЕ ТЕКСТОВЕ
(протесте, манифесте, петиције...)

Ако је два и два заиста четири,
То моја тврдња не може да оснажи
(Па као да сам се палцем потписао).

А ако је два и два шпак пет,
Онда сам свакако у заблуди,
А откриће време потврђује.

ВАСА ПАВКОВИЋ

КОЦКАРИ

По Хемингвеју

Сава устаде. Био је читав. Погледа у прозорче кочничарског вагона који је нестајао за кривином. Са обе стране пружног насипа зрцалила се вода — мочвара са ниским врбацима.

Он опипа колено — панталоне су напрсле, а кожа одерана. Руке огуљене по ивицама дланова, а песак и пепео су се забили под нокте. Сада прекорачи ивицу пруге, па се, низ насип, спусти до ивице воде и, чучнувши, овлашно протрља водом длан о длан. Затим поче да сламком откида мрвице влажне масе испод ноката. Неко време је пажљиво радио тај посао, дашћући као зверчица на појилу.

Протрља око, искочила је велика чворуга. У реду, неспретно је искочио из вагона, и имаће модрицу изнад ока.

Он је прстима додирну. Ох, лепо, то је само једна модрица изнад ока. То је све што је зарадио после овога. Јевтино је прошао. Пожеле да види ту модрицу, али буљећи у мутну воду није успео да је опази. Придиже се, обриса руке о панталоне и потом се попе уз насип.

Крену пругом. Била је добро насута и направљена тако да је човек могао лако по њој да корача — песак и шљунак су били набијени између дрвених прагова. Насип је водио напред, кроз мочвару. Сава удахну познати, отужно-слатки вонь трске и трулежи. Ходао је насипом, повремено бацајући дуге погледе према чађавом димњаку циглане и још удаљенијем циганском насељу.

Пре подне је провео мувајући се по градској пијаци. Једна сељанка му пружи комадић сира, он, осећајући стид,

прихвати тај комадић и поче да га грицка одмах ту, испред ње, гледајући у њене широке, нациговане сукње. Мора да је Тотица, тако је мислио. Кад је појео сир, лагано оде до рибаре. Пажњу му је привукао дивовски сом, који је усамљен мудровао у мутњикавој води. Погрбивши се, Сава је посматрао сомове тужне, ситне очи и бркове што су опуштено висили преко рибљих усана. А док је сунце плинуло према врховима шест високих јабланова, што су се у то доба дизали на ивици пијаце, тамо где су мештани околних села излагали прасце и телад на продају, Сава се забављао око рибаре — посматрао како трговац рибом, ударајући огромним чекићем разбија ледене рибље плоче. Пола часа доцније могли сте га, тог позно априлског светлог дана 1964, видети како врлуда између тезги с кромпиром, пасуљем и главицама прошлогодишњег, исклијалог лука. Приближивши се пијачном улазу, Сава је посматрао птичаре. У кавезима, наређаним у виду кула, чаврљали су, крештали плави и зелени папагаји, тигрице. Пошто папига? упита дечак мршавка жутог ко восак, издуженог попут затвореног кишобрана, али га овај само презриво одмери и ћутата. Малецки, позва га један од птичара, који је пред собом држао прљаву дрвену крлетку пуну узнемирених птичица, купи једног штиглу! Пошто је? — упита Сава, трудећи се да гласу прида озбиљност купца. Динар, још мало па даба! — одговори птичар, с птичјим лицем, лукаво осмехнут испод кљунастог носа. Хвала, промуца Сава и остаде још неко време, раскречен, пред кавезом с узнемиреним, очупаним птичицама. На дну крлетке, запази црну зрнад сунцокрета, попрскану комадићима измета и то је била последња сличица коју је на пијаци упамтио. Час доцније, осећајући глад, ускочио је код силоса на папучицу теретног вагона и одвезао се, као и толико пута пре, три километара од града, близу циглане у којој су живели његови родитељи.

Ишао је уз пругу пажљиво, према нечем црвенкастом, што је могао бити малени пламен, али и комад платна ватрене боје. Тај црвени облик се налазио са стране пруге, испод железничког насипа и као омађијан Сава је сада гледао само у ту загонетну, привлачну црвеност. Пруга је, наиме, завијала кроз један водоплавни засек, а тамо где се то црвенило, терен се ширио и прелазио у шумицу старих, дегенерисаних дудова. Сава се полагано спусти низ насип, истурајући леву ногу и ослањајући се на десну, и препречи преко влажне бусенасте ливаде ка стаблима дудова и црвенилу. Без журбе, могло би се рећи, чак опрезно, несигуран у природу црвеног, корачао је између дудова, преко траве која је жустро избијала у

сусрет априлској светлости. Сада се црвено нагло преобразило у јарко црвена леђа нечије јакне. Поред човека у црвеном седела су, кружно, још тројица. Картали су се. Сава је застао иза дудовог стабла и ћутке посматрао. Човек у црвеном га примети и спустивши браду на груди, погледа преко црних оквира наочара које је носио.

— Добар дан! — рече Сава.

Човек је вратио поглед према картама које је држао у десној руци, притиснуте палцем и савијене испод остала три прста.

— Где си зарадио ту модрицу? — упита он.

— Испао сам из воза.

— Гурнуо те кочничар?

— Не, сâм сам — одговори Сава.

— Ти играш, Гато! — рече један од тројице, Сава није могао да одреди који је то био.

— Не кењај! — рече човек у црвеној јакни.

— Играј, мани клинца! — рече други глас. Сава је видео уста која су то изговорила. Око њих је била црна брадурина, а изнад ње црна чупава коса. Лице тог човека као да је припадало мајмуну.

Човек у црвеном, којег су коцкари звали Гатом, одвоји три карте и окренуте лицем надоле, спусти испред себе.

— Три комата! — рече.

Сава се осмели и начини два кратка корака према четворки која је седела на подметачима, начињеним од одбачених картона.

— Видео сам тај воз! — рече Гато.

И остала тројица спустише по карту-две испред себе и човек без ока, којега је Сава више пута срео на пијаци како продаје јабуке, поче да дели коцкарима карте, питајући их: кол'ко? кол'ко? Док је додавао карте, човек с црним повезом преко ока није дизао очи са својих руку и Сава је задивљено посматрао како се карте природно одвајају од његових гипких прстију.

— Сила си ти, зар не? — обрати се Гато Сави, у исто време подижући и окрећући карте према својим очима. Док је гледао у знаке на картама и размештао карте, ни мишић на бубуљичавом лицу се није померао, а очни капци, увеличани крупном диоптријом, мировали су, као у грчу.

— Кол'ко? — упита једнооки.

— Петсто, Лиле! — одговори горила.

— Прихватам! — рече помирљиво Гато.

Човек који до тог часа а ни доцније није рекао нити реч, флашаста лобања, са дугим гумастим носем и шајкачом укриво навученом на чело, баци своје карте на гомилу и

погледа преко рамена ка мочвари, као да тамо тражи одговор на питање зашто су му пале тако лоше карте.

Гато погледа у Саву и искези се шеретски. У том часу дечак опази да је Гатово лице деформисано. Нос му је био угнут, усне чудно опуштене, кожа засута крупним бубуљицама. Ружан и несимпатичан лик донекле су побољшавале наочаре црног оквира, одузимајући суровом лицу нијансу зла. Сава није све то одједном приметио — видео је лице човека званог Гато у деловима, јер пажњу му је истовремено привлачио и једнооки препродавац с пијаце, па флашолика фаца ћутљивца. Једино је избегавао да погледа црно, рутаво лице.

— Опа, бато! — кликну Гато и привуче новац из средине круга. Брадати подиже руку у висину уса на и угризе се за прст. Једнооки промрља нешто, једино флаша са шајкачом оста у ћутању. Сава прелете погледом све те фаце и заустави се на Гатовом лицу боје туткала.

— Теби се, клинац, не допада моја њушка? — упита Гато.

Сава се збуни.

— Да, да! — рече човек, мешајући карте. — Хеј, Стик! — настави он — не допада му се моја фаца!

Флашооки Стик, без речи, скида шајкачу с лобање и показа прстом у правцу леве половине главе. Ту је имао рупу уместо увета. Десно уво је, пак, било задебљало, шиљасто као свињско и некако прилепљено уз кост.

— Да ли си икад видео неког ко тако изгледа, а? — упита Гато,

— Не — промуца Сава, осећао је мучнину после виђења рупе на Стиковој лобањи.

— То ти верујем — рече Гато. — Зар не мислиш да бих могао то да ти верујем, а клинац? — додаде, пружајући карте према Лилету.

— И те како! — рече црнобради.

— Свако тупи зубе на Стику! — рече Лиле промукло. Сава је његов глас чуо на пијаци, раније, када би се ћелавац свађао или цењкао са купцима.

Лиле врати поглед на Саву, пружајући пресечени шпил Гату.

— Седи! — рече. — Хоћеш да клопаш?

— Нисам гладан! — рече Сава. — Долазим из града.

— С пијаце! — рече Лиле, док је Гато делио карту по карту. — Слушај! Зови ме Лиле! — додаде.

— Важи!

— Пази, клињо — рече црнобради — он није сасвим у реду! — при томе упре прст у правцу Стика.

— Шта је с њим? — упита Сава и истог се часа покаја.

— Луд је.

Стик пажљиво врати шајкачу на главу, брзо је навлачећи преко непостојећег ува. Сава осети, први пут, не радозналост, која га је примамила црвенилу, него јасну бојазан у срцу. Бојим се! — помисли.

— Сасвим сте у реду — рече гледајући у смркнуту флашолику сподобу.

— Не, није, није! Луд је! Слушај, јеси ли икад био луд? — упита црни. Глас му је дрхтао.

— Не кењај — рече Гато — баци карте!

Стик спусти две карте на картон пред собом и настави да пиљи у прсте. Можда му је лице за нијансу потамнело, а општи изглед постао више претећи. Требало би да одем, мислио је Сава, али није могао да смисли како да се одвоји од коцкара. Лиле спусти карте на картон између ногу и упаљачем кресну цигарету.

— Много бајете! — рече. — Нервирате ме!

— Кад га лудило спопадне, одвратан је! — зацерека се црнобради.

Гато, можда у жељи да промени атмосферу у којој је лебдело нешто непријатно, рече: — Ајде, изјасните се!

— Три! — рече Лиле промукло.

— Три па једну! — рече црни.

Испред Стика су лежале две карте.

Гато се придружи: — И мени!

Онда раздели карте и глумећи љубоморно или себично дете, привуче карте у руци сасвим близу очију, скривених иза крупне диоптрије.

Сава тог часа угледа нови воз на пруги и помисли да је прави час за бекство из друштва коцкара. Он пође, не рекавши ништа, право ка насипу. Није се усуђивао да баци поглед према четворици коцкара, те премре од страха кад осети стисак нечије шаке на мишици. Ужаснут, угледа потамнело Стиково лице. Штркљасти га без речи одвуче до коцкара и јаче цимнувши за руку баци међу њих.

— Шта би? Прпа, синак! — насмеја се Гато.

— Ти би да збришеш! — дода Лиле.

Дечак се подиже, док су му сузе навирале у очи. Одерани дланови су га поново пекли.

— Избаксузирао си Стика и бата-Црног па би да штукнеш, а? — врисну црнобради.

— Знаш ко сам ја? — упита Гато.

Сава одмахну главом.

— Гато Корона.

— На часну реч?

— Зар сумњаш у моје речи?

— Не...

Цео градић се плашио овог човека. Пре неколико месеци се вратио из пожаревачког бајбока. Проносе се гласови да је за паре ућокао председника неке синдикалне подружнице. Цео градић је знао да је Корона убица. Знала је то и полиција. Ухапсили су га, тужили, осудили и одмах ослободили.

— Да ли знаш како ја сечем? — настави Гато.

— Не — рече Сава једва чујно.

— Мој нож брзо ради, четрдесет рецки у минути. Пипни га! — он пружи према дечаку ножић криве оштрице, сличан берберским бритвама.

— Хајде! — рече Гато.

Дечак ухвати оштрицу палцем и кажипрстом. Црни поче да се смеје лавежом, на сав глас. Стик је седео жмурећке, лица поцрвенелог као да ће се сваког трена распући. Лиле је изгледа незаинтересовано бројао папирне банкноте, подигавши главу као чапља кад гута крупнији плен.

То је бескрајно трајало.

— Имаш сат?

— Не...

— Ни ја — рече Гато — ал' ништа не мари! Дај клинцу лову! — нареди Лилету.

— Кол'ко? — упита ћелавац с црним повезом преко ока.

— Знаш кол'ко је пиво, па помножи са осам! — рече Гато и засмеја се оним лавежом.

Сава пусти оштрицу бритве и врати се корак уназад.

— Слушај! — рече Гато Сави — Ништа ти не вреди што немаш сат. Узећеш ову лову и донети нам за пола сата осам флаша пива! Је л' јасно?!

Дечак климну главом. Он је, наиме, истог часа помислио: и где да купи пиво? и у чему да донесе флаше? и како да стигне?, али му је инстинкт говорио да је боље ћутати.

— Доћи овамо!? — мазно га позва бубуљичави Гато.

Сава приступи као да је зачаран. Гато пружи свој криви бодеж према њему и рече:

— Радознали клинци страдају. Немој да ти падне на памет да нас заврнеш! Видиш брицу? Лично ћу ти пререзати гркљан! Капито?

Дечак климну.

— Океј, онда бриши и да си пре овде него тамо!

Те последње речи црни пропрати непријатним смехом. Дечак још једном окрзну погледом Стиково необично лице, а затим поче унатрашке да се удаљава од коцкара.

— Хитрије! — рече црни. — Брже, жедни смо!

После десетак корака, Сава се окрете лицем према насипу и потрча између дегенерисаних дудових стабала. У трку се успне уз насип и заустави на самој пруги. Тек тад се осврте. Коцкари нису обраћали пажњу на њега. Када се још мало удаљи и поново осврну, Сава опази, међу дудовима, само црвенило које га је привукло и довело у шкрипац.

Неко време га је тиштао страх у трбуху, али затим као да га поветарац однесе из његовог тела и он у моменту, скупивши сву своју храброст, одлучи да се нипошто не враћа коцкарима. Доневши смелу одлуку, осети се лак и поче да певуши.

Сат доцније, пошто је ручао и увукао се у своју собицу, гурну руку испод кревета на којем је лежао и заглави згужване новчанице између жица федера.

Дани који су наступили, мај и врели јун, крај школе, распуст, одлазак на село код деде, збрисали су непријатан доживљај, и само понекад суботом, када би родитељи одлазили на пијацу и звали га да пође с њима, Сава би се сетио ћелавог Лилета и лица флашоликог и длакавог црног гориле. Одбијао је да пође на пијацу.

Па ипак некако му је најдуже у срцу остало ружно лице убице Гата Короне. Као тињајући пламичак што одбија да се угаси, то лице је горело и горело, продужавајући свој претећи црвени сјај.

НЕНАД МИЛОШЕВИЋ

БУБЕЊА

МЕСТА

С пролећем су дани дужи.
Свеједно, он пали лампу
два сата пре сумрака.

Јер познаје предности светлосног спопа.
Зими таква светлости скраћује дане.

Када сумрак прође
он ће светлости усмерити на руке.

Када дође лето

крећаће се ка изворима воде,
иде је увек хладније у кући.

Врзмаће се око џипорета у јесен
и дизаће поклопце са топлих шерпи
У јесен када су прозори најчистији
лице ће хладити не стаклу прозора.

Мењаће цемпере у зиму,
пред спавање, читаће Тракла.
Ноћу — када се тело упреје — растезаће удове.

У ДРУШТВУ ГИДЕОНИТА

Недељом су улице дуже
и није било лако,
када сам уљедао ту пашуљасту жену
како ми иде у сусрет (никоја
није било између нас), да одредим
брзину којом ћу проћи поред ње.
То је мали град и нисам сигуран
да она није једини пашуљак у њему.
Мора да је у томе било елеганције,
када је скренувши са путање успорила,
затим застала и погледала ме са том
непријатном радошћу у очима. А ипак
тако несумњивом да сам касније помислио
да је срећа немуштих људи већа од оних
који су изабрали да је приказују, које то,
на крају, још једино и чини срећним.
Застао сам и ја, и са смешком повио главу
ка њој. И данас мислим да је то
смелије од ичега што сам учинио.
Да ли ме је изабрала, или је одлучила
да првог пролазника дарује, тек
пружила је руку и ја сам прихватио:
књигу, „Нови завет", џепно издање
плавих корица: „Међународно друштво
Гидеонита", писало је на првој страни.
А онда је наставила даље, као да није
ни застала, никад; само у ходу заљадила косу.
Нисам се ни данас упознао са активностима
друштва Гидеонита. Књигу сам показао
неколицини после тога а онда заборавио.
Али та књига јутрос лежи преко мојих
омиљених књига. То ме је збунило
док сам седао за сто. Сада сам срећан
што ми је поклоњена. Читао сам је, али је
нисам прочитао — ту, најчитанију књигу.

БУБЕЊА

Легох рано прошле ноћи
да не бих пропустио наступање дана
у којем постајем тридесетогодишњак.

Јутрос сам тихо застао у издуженом
прозору купатила,
и тражио тамом скривене уїлове
соба доњих спратова.
Желео сам да запамтим неки од тих
изїубљених, преспаваних тренутака;
да их имам у резерви ако ме светлости
ової сунчаної дана учини одвише веселим
и лако ме распрода
ретким гостима које сам очекивао.

Некоме тама траје дуже од ноћи, помислих.
Некоме ће ової, непознатої му јутра, пречи преко
срећної сврщетка њеїової сна;
али друїоме, друїоме ће дати наду у избављење
иако је већ умро у сну.
Ової часа нечији снови се стискају
пред надолазећим, ницшећим пурпуром у очима,
желећи да задрже још који час (само трен!)
тело жене, чије драїо му лице,
још нису препознали.

Ової јутра свакоїа чека живот,
нико неће умрети данас!

У собама горњих спратова паркети су златили
а кухиње се бљешшале као неон — у свешлу свешло,
и ја само шшо не махнух том луксузном, тек
поринушом, прекоокеанском броду.

Али настављајући радње које сам започео
рекох себи како морам бити разборит данас,
па се питах іде сам стао ової јутра,
код којеї неодложної посла, ако таквої има.

Сат је чекао да іа навијем;
плетени цеїер — да буде напуњен и ової јутра.
Чезнуо је за фотоїрафијом.
Предмети не ретко то и добијају — слику.

Навлачим панталоне. Месец јули — месец сувоће.
Дани наде и дани хлебова.

ПРЕД СПАВАЊЕ

По Р. Ловелу

Желео је само да прелиста ту књигу
када је налетео на песму „Средње године".
Окренуо је још један лист а онда
се зауставио. Скоро да није знао
шта су то „средње године".
Тих неколико тренутака није знао.
„Можда је он у средњим годинама?"
Прочитао је још неколико стихова
и закључио да није; али, и да се
те године приближавају, као и дан
сваки што се приближава,
преко пусте, ничије ноћи.

АЛЕКСАНДАР БЈЕЛОГРЛИЋ

ДРАЖЕЊЕ ХИПОТАЛАМУСА

Лето је било жарко, обдан замућено од влажних испарења. Тумарао сам улицама, под титравим честицама Кумове сламе, кроз наслаге топлог, непомичног зрака што је тек у парковима и дољама бивао гдегде просечен хладњикавим прамењем. У предграђима, у ретким кафетеријама, могла се чути пригушена музика. Промицали су аутомобили, у њима парови ошамућени од промаје и чежње. Понекад би ме, искрснувши иза угла, изненадила каква девојка витког стаса и руменог лика. Осмотрила би ме издалека, па онда скренула поглед при мимоилажењу, пуна младалачких немира и слутњи. Преостајало је само слабашно титрање парфема у ноздрвама, весели летњи дезодоранси, нанесени на успламтело тело након дневних враголија, сунчања и хладне купке. Под вештачким осветљењем роморили су травњаци, тајновите оазе, ложнице усхићених невидљивих бића. На терасама вишеспратница понегде се чуо тихи разговор и звецкање шољица, мали трачеви уз вечерњу кафу, под ведрим небом, изван спарних одаја. Забачени сокаци откривали су неочекиван, распомамљен жагор са веранди, и зажарен роштиљ у неком кутку мрачног дворишта.

Понекад бих телефоном позвао Ивону. Упознао сам је пре много година, на некој разузданој прослави, у време кад смо били довољно млади да нас не би нагризао баласт изгубљених илузија. Потицала је из узорне грађанске породице, понашала се смерно, разглабала о Прусту, Камију и Џојсу, слушала авангардну музику и помињала извођаче за које никада раније нисам чуо. Тај безазлени, хировити укус беше одступница од стеге конзервативних начела што су одредила њено васпитање. Одевала се неупадљиво, шљампавим вуненим џемперима упристојавала замашне груди, сукњама кла-

сичних кројева штитила чари што се нуде само озбиљним кавалјерима. Могла је бити привлачна, неком амбициозном скоројевићу који жели да се, пре него што оконча студије медицине, подичи отреситом девојком из пристојне куће. Некад сам изгарао од путене жеље и маштао о необузданом сексу са девојком која и сама одвећ дуго жуди за тајним ужицима. Ивона, као понижена светица, са разјапљеним удовима и размекшаном сржи успламтелог тела, често је била предмет самотничких снатрења.

Лето је било тихо. Дрвореди су немо стражарили на месечини, куће снивале лаке сне. Трептање жутих светлоказа на пустим раскрсницама, сукљаји блаженог мириса ноћне фрајле из наводњених вртова, дрхтурење сазвежђа, све се стапало у варљиву слику заустављеног времена и овековеченог тренутка. Али чак и у том часу, шапутао ми је гласић из подсвести, време се криомице претурало, истрајно поткопавало свачију животну стратегију, ништило тачке ослонца изнедрене у неравноправном бою са пролазношћу. Упијајући затајне ноћне пејзаже, уљуљкивао сам се обманом да, макар као чулно створење, могу на тренутак бити господар минералног света, његових разноликих зрачења и преображаја. Ипак сам знао да су тачке ослонца само трошне скулптуре, очајнички подухвати уобразиље; да камен и зграда, сирово и прерађено тело Свемогућег, надживљују таштину издвојеног бића, да чак и гробови урањају у земљу кад их поглади неман растварања и заборава.

Одшкринут капак каткад би ми накратко предочио осветљену унутрашњост туђег дома, одсечак свагдањег пословања, мајку са дететом у наручју, музицирање на виолини, породицу заокупљену хумористичком серијом. Нисам разумевао тај постојани нагон за обнављањем, одгајањем младунаца, будућих самртника, крвника и жртава. Једном окужени, вазда настојимо да пошаст пренесемо и другима. Ходао сам улицама, а копрена тихе меланхолије застирала је призоре и збивања. Пребирајући утрошене дане, са нелагодом сам опажао мноштво затворених врата иза себе, а мало удобних одаја на видику. Понекад, кад бих пожелео да зауздам вртлог осамљености, позивао сам Ивону, и док су издужене сенке вечерњих шетача блуделе плочницима, у глави ми је бесмислено одзвањала увек иста мисао из *Макбета*: „човек с амбицијом — само сенка једног сна".

Време, несмиљени видар што убија из милосрђа, преокренуло је колоплет ликова — пријатеља, љубавница и ненавидника. Глумци су постали уморни, неки су променили позив, или су прешли на комичне улоге. Предмети љубавних снатрења устукнули су пред живим моделима, околности су

нудиле само оно што је задато провиђењем или судбином. Сан о дрхтавом шапату и разоденутој чари није се остварио са Ивоном. Захтевало је то много сувишног удварачког труда, озбиљних уверавања и сложених предрадњи. Лаке победе биле су на већој цени у време бујања неутажених страсти. Били смо пријатељи. Доцније, кад су непредвидљиве животне путање окрњиле језгра пријатељских веза међу средњошколцима, постали смо тек врло добри познаници, све док нас време, које све ствара и разграђује, није наново почело повезивати, као што лепрозни бивају упућени једни на друге, као што залечени овисници стварају кружоке да би оплакивали блаженства вештачких рајева.

Чар је исхлапила у смењивању непостојаних заноса и разочарења. На прагу својих тридесетих, Ивона је била једва нешто гојазнија него за млађаних дана. Али њено лице примило је у себе загонетну сенку, одраз талога меланхолије и тињајућих бразготина у дубини душе. Поглед јој је био загашен и свео, под очима се усталио модрикаст оквир. Често је палила цигарете. Смејала се пометено, готово јетко, али од срца, и тад би накратко оживео дрхтај затомљеног детињства. Знао сам понешто о њеном животу последњих година. Завршила је студије педагогије и запослила се у неком институту у Карловцима. Њеној нарави мањкало је одлучности, жеља јој не беше довољно јака да би се лако могла ишчаурити. Дуго је времена чекала да се појави неко ко ће умети да однегује њене тихе страсти. Ипак, девојка привлачне спољашњости морала је имати кавалере. Кад уздодржне силе проузрокују болан грч у бедрима, у погодном тренутку неки намерник се затекне на погодном месту. Знао сам да је неколико година живела у ванбрачној заједници са трговачким мешетаром из Новог Сада, све док овај није изненада ступио у законити брак са својом резервном љубавницом, једва пунолетном фолк певачицом. Ивона се онда вратила у родни град и добила посао књиговође у приватном предузећу неког даљег доњака. Живела је у изнајмљеном стану и настојала да одржи ведро расположење. Читала је белетристику и волела да наводи реченице из Кафке, Борхеса и авангардних писаца за које никад нисам чуо. Њен укус био је — епски зачињена есејистика, омиљени ликови — манекени идеја. „Понекад помислим", рекла је једном приликом, као да се исповеда о безазленој слабости карактера, „како бих волела да целог живота седим у неком запећку, у друштву учених људи, и да се напајам њиховим мудрим разговорима." Познавао сам њеног оца, строгог старовременског моралисту, љубитеља честитости и педантерије, и злобно сам је молио да ми разјасни појам Електриног комплекса у психологији. Али увијене жа-

оке биле су сасвим невидљиве, немоћне да расклимају бреме усађених навика и васпитања. Могао сам с њом да разглабам о послу, музици и педагогији, никад о присним стварима, бившим глумцима, замандаљеним одајама.

Каткад би ме изненадила својом свестраном обавештеношћу. Завиривала је у разне области, читала без усмерења — књиге које би јој изокола могле растумачити животне непознанице. Далеко од сваког учешћа, настојала је да бо-
жанску и људску природу појми кроз многострукост њених испољења. Засмејавала ме је тиме што зна све о фотосинтези, фузији и еволуцији. Била је у стању да наведе тачан назив оног можданог центра чијим се хемијским стимулисањем може запречити потиштеност и произвести узбуђење. Од детињства сам се питао какве то беличасте трице гмижу у видном пољу кад се поглед усмери ка дањем небу. Ивона је знала да су то остаци хијалоидне артерије која се распала кад се образовало око у љуском заметку. Понекад бих помислио како није могла, или није желела да се уда управо због тога што је била исувише паметна. Ипак сам слутио тешку и болну сенку под живахном мимиком њеног лица.

Забасали смо међу старинске фасаде, стилизоване пиластре, лажне забате над кибиц-пенцерима. Иза окуке се неочекивано извија лучни мост, под њим каљава река што изневерава кристал карпатских изворишта. Сумаглица од дима слегла се око приземних кућа. Пред кулисом од бледог западног свода штрче мрки обриси кровова, крошње ћутљивих јабланова и торањ реформаторске цркве у даљини. Са оне стране ћуприје стере се утрина, а иза ње, све до тиских врбака, кужна, беличаста испарења блуде над мочварама. На небу, далеко од млечног језгра галактике, Орион трепери као праизворна луча. Лавеж паса. Месечев срп.

„Ако предмети утеловљују заборављене светове, како је некад тврдио Пруст, онда си ме довео на погрешно место. У овом граду има неколико мостова. Бегеј кривуда као пијан сељак, а људи воле да спајају обале. Али зашто баш овде, кад ме за то место веже једна тугаљива успомена. Била сам млада и срце ми је од мушког погледа дрхтало као струна. Овде ме је први пут пољубио један дечак, и мислила сам да ћу заувек бити срећна. Зашто баш овде? Уосталом, има нечег изопаченог у томе кад се зрео човек као утвара шуња да би омирисао врт своје основне школе. Чујеш ли како зрикавци певају? Они су најсрећнија створења, имају само једно лето и проживе га у необузданом радовању. Хајдемо даље."

Како сажети реч што неомеђена језди ништином? Бездани вртлози сишу ведрину, тескоба треба немо да се болује док понор не зацели. Речи су смешне и недовољне. Лењив и

порочан живот, опојна раздраганост, комика бесмислених поступака што их предузима замућени мозак, па онда мртвило и снене наде, куле од карата. Понеки трачак надвлађујуће лепоте што блесне и наговести за тренутак неки други свет, мрзак због тога што је неухватљив, записан на страницама хиљада књига које захтевају само труд, а не маре — тако је некад изгледало — за живот. Бесмртна деца су у ланцу преображења постајала филистри, роботи или месечари. Године су пролазиле остављајући за собом испражњене чајнике, мирис одољења, матичњака и нане, задах шпиритуозних пића што утажују ситост, кутије транкиланаса. Уметни стимуланси требали су заменити еликсир безбрижности, мелем што ће у извесном региону средњег мозга савршено онеспособити центар за депресију и одаслати нас, манијачно опијене лепотом простог живота, у кружје бескрајне среће. Оно што смо чинили било је — дражење хипоталамуса. Свет је остао накривљен, речи замакоше у необделане процепе.

„Ствари су доиста тамнице негдашњих снова. Док тумарамо ноћним улицама, мени се чини да смо бивши људи. Паркови и куће оживљавају слике за које нисам ни слутио да су се некад збивале. Сећам се да си читала дебеле књиге и да смо често разглабали о литератури. Прелазили смо овај исти мост."

„Ја сам прогутала кључеве од тих тамница и сада видим само пут који се сужава, пут без рачви. Ми заиста више нисмо они исти људи. Сем неколико неурона у лобањи, у теби више нема нити једне једине ћелије од које си био саздан пре седам година. Таква је физиологија живих створова. Зар очекујеш да се време сједини и открије ти тајну анђела чија си сенка? То су ствари које се дознају са друге стране. И зато треба бежати од мостова. Шта имаш од успомена?"

„Имам само књиге, проћердану младост и неколико ожиљака. Желим да говорим о стварима које су ме некад тиштале. Мучиле су ме страсти које си једино ти могла да разрешиш. Једио сам се што је ограничен угао под којим могу да разјапим своју чељуст. Учевност и искуство беху опречне путање што су ме стављале пред суров избор. И страсти и књиге настојале су да приграбе душу само за себе. Ако сам желео да до краја љубим и певам са Циганима, онда нисам могао да читам Пруста. Како да пловим морима кад сваки тренут значи губитак на оном другом путу? Био сам стармало дете, а ти си једном реченицом развејала лажне недоумице."

„Не сећам се тога и не знам ништа о твојим страстима."

„Не знаш, јер си била девојка из племените куће и ја те можда нисам заслуживао. Рекла си: 'Оно што читаш — то можеш живети', и мени је у магновењу постало јасно да је на видику само једна стаза, и да је време видар и бич."

„Некад си волео чињенице, успешне фабуле, ликове са именом и адресом. Данас си потуљен, мисао ти је разуђена и неприступачна, као да под старе дане пишеш песме."

Шкрипав смех нестаје у авлијама и завлачи се под тешке капије.

„А ти си волела снажне идеје и мудраце; сада си помирена са светом и заборав те прожима до сржи. Сећаш ли се да сам маштао о бекству и дивио се одрешитости људи као што је Мелвилов Исмаил. Отиснути се на далека, опасна мора због тренутног осећања потиштености и несналажења. Слутио сам да таква жеђ за животом мора бити награђена богатством, па макар не зарадили ни динара и не победили великог морског Левијатана. А сада? Кад ме спопадну јед и мука пођем ка оној лењивој реци, на место где нема морских немани ни полуделих капетана. Ту се надимим простим равничарским дуваном и нагледам даљине, зањиханих врбиних грана, сивкастих водених набора међу шкрипућим чамцима. Потом се празне главе и празног погледа враћам на улице и немам жељу да пролазницима смичем шешире са глава. Погребне поворке ме не занимају. Видим само људе који се заустављају на мостовима и погледом испраћају вечерње шлепове. И представим у машти намернике који су се обрели на доковима Менхетна кад их је кришом посматрало око будућег бродоломника Исмаила. Време је почело вртоглаво да се сажима и бекства више нема."

„За китњаст прозни стил увек се можеш ослонити на убицу — нешто такво сам прочитала код Набокова. Ти усмрћујеш задовољства која те још могу снаћи у бразди времена. Јеси ли уверен да ти је жеља била довољно јака?"

„Жеље су биле пометене, а биће је вазда измицало, угибало се пред слепачким бауљањем. Све је то било јалово трагање за титрајима блаженства. Наша задовољства су само ретки одјеци наднебеског оргазма музике и пути. Чак и књижевност, о којој смо безуспешно покушавали да откријемо нешто поуздано, само је шкакљање скривеног живца, рукоблуд стваралаштва, утеха за недостатак моћи које зру под другачијим лучама. Тражио сам нешто што је одавно потонуло, покопано међу школским клупама, а ти си се предавала туђим похотама. Из далека си шапутала да се оканем опасног чепркања. Ниси ми веровала."

„Ниси имао довољно вере. Уосталом, почео си да бунцаш. Мој удес је у томе што зазирем од учествовања и живот

ми је то већ довољно наплатио. Ниси ти једини који се носи с демоном тескобе. Кад говориш на тај начин, само потпирујеш тугу која је ионако утиснута у моју душу. Људи су некад патили од хистерије и халуцинација, данас вену под теретом досаде. Ниједна опсена није довољно уверљива. Само пролазни тотеми, седативи, продужена самоубиства. Понекад помислим да су ми потребни електрошокови."

Ивона убрза корак, као да јој је адреналин изненада преплавио крвоток. Замакла је иза угла, покушала да одломи гранчицу вишње, затим се детињасто закикотала кад јој то није пошло за руком. На себи је имала порозне мокасине, панталоне од светлосмеђег сомота, кошуљу кратких рукава. Кретала се гипко, сексепилним паткастим ходом шипарице. Али живот ју је прекалио, научила је да обуздава дамарање ероса, држала се самостално и прорачунато. Пратећи је у стопу, питао сам се има ли у њој бојажљиве потребе да изазива, или смо доиста само сенке угаслих жеља, неизлечиво окужени животом под стакленим звоном.

Ваздух је био накађен далеком паљевином. Грађевине, семафори и дрвореди дреждали су у аветињској непомичности. Тротоар се залуд одмотавао. У шумарку, у крошњи неког дрвета, чучала је сова и сваких петнаест секунди цепала мрак својим злокобним писком. Сваких петнаест секунди простор се закривљавао и пред очима је севао мунковски кошмар. Ноћ је била мирна као гроб, а у забашуреним локалима предграђа светлеле су љубичасте неонке и негде далеко, у непознатим земљама, трештале су бурне машкараде, необуздани пирови весељака. Под вештачким осветљењем роморили су травњаци.

„Чујеш ли како зрикавци певају?" — упитао сам је кад смо починули у перивоју препуном зелено-мрких сенки. „Схваташ ли да време пролази и да ми нисмо господари ових грађевина? Има ли мелема који може да разгали онај успавани чвор у лобањи? Од неког доба, од када ноћу лутамо улицама као сомнабули, у мени сазрева мисао коју нисам могао да досегнем онда кад сам био саздан од другачијих ћелија. Та мисао је закаснели одговор на моју недоумицу и твоју заблуду, нешто што је било јасно као дан и требало је да буде, а ипак није било речено у време кад су се путеви за бекство још увек рачвали. Оно што живиш — то можеш читати, то смо требали знати пре него што је вртлог времена почео да се сажима. Хоћеш ли се целог века играти са мном скривалице, дражити моје неуроне, измицати као утвара?"

Ивона затресе раменима и дашак осмеха јој прострује кроз ноздрве. Комарци су је нападали и нервозно је клатила ногама. Из ташне извади цигарету, запали је и отпухну дим.

Затим поче да говори о литератури. У стварности, међу људима од крви и меса, немогуће је пронаћи ишчезло време. Бића су издвојене монаде и свако општење је само заблуда саможивог створа. Постоји само разврат, голицање тајанственог живца које јој више не причињава задовољство. Зашто јој се упорно обраћам као да разговарам са властитом анимом? Предмети доиста поражају заборављене филмове, али глумци који у њима играју само су непостојане приказе, снопови кинематографске светлости. Кључеви старих снова су прогутани и тамнице су испражњене. Зашто поткопавам мирноћу њеног тихог обитавалишта? Све ће ионако бити разјашњено у блиставој прозрачности кад се време сједини са друге стране.

„Зар је могуће да су тачке ослонца само хирови уобразиље, да понор никад неће зацелити? Ако је тако, твој анђео је пуки мрачњак небитија, а ти си сенка неомеђене празнине. Али погледај ме добро", рекох и благо је дохватих за браду. „Моји зрикавци још нису замукли."

Ивона начини гримасу и одмакну ми руку. Са запрепашћењем уочих да јој је поглед празан и беживотан, лице укочено као у лутке. Она се окрену на страну и раздражено повуче дим. Шаком дохвати ножни чланак да би се одбранила од комараца. Неко време смо ћутке седели на клупи. Почео је да пирка сасвим благ поветарац и лишће је трепераво одсјајавало месечеву светлост. Изненада ми на ум паде сулуда помисао да Ивони нису потребни електрошокови, већ вампир који ће прогристи мехур њене самодовољности, развејати талог меланхолије, надражити њен хипоталамус. Сетио сам се да се клин клином избија и да би зера одстрањеног хемоглобина могла подстаћи бујење нових сила у њеном бићу. У мраку се беласала танушна надлактица. Приближио сам се и грчевито склопио чељуст, осетивши како очњаци продиру у спужваста складишта крви и лимфе.

Лето је било сушно. Небо се разливало у јари, над теменом је пламтео снени круг. У ваздушном пространству лебдели су осамљени летачи, трице изиграног зачећа мигољиле се у видокругу као бацили. Булевари беху пусти, спратнице само гробови давнашњих снова. Зиданица и плочник, коловоз, мост и река, остали су непромењени. Одсањане људе прекривала је зеленкаста глеђ. Бекство је било немогуће, сфинга недоступна и нема. Под исијањем врелог хелијума земља је извртала утробу, растварала се у оргијању прапочетних сила. Зебње су наизглед хлапиле у буктању материје, недоумице постајале само утваре преувеличаног разума. Ипак, у души сладострасника, изопштеника или мученика, неодгонетнуто питање је надаље тињало као болна гука.

Тумарао сам улицама, под титравим честицама Кумове сламе, ослушкујући како заборављени глумци шапатом дозивају из камичака и кестенова. Ивона, моја девојка, привијала се уз мене и засмејавала ме причама о Борхесу, фотосинтези и педагогији.

МИХАЈ ЕМИНЕСКУ

ПИСМА

ПИСМО I

Кад капака заморених у светиљку дуне вече,
Тад часовник сам наставља низ времена друм да тече,
И завесе кад помери ти на својим одајама,
Расте Луна преко свега све богатство свога плама
И из ноћи памтивека именује једну целу
Вечност бола, као у сну што је знасмо при почелу.

О ти Луно, госпо мора, што са свода света зрачиш
И мислима живот дајеш, све те патње да замрачиш;
У пустиња на хиљаде и колико крије гора,
Под зраком ти девичанском, светле сенке од извора!
Над колико тек валова протеже се царство твоје
Када клизиш по самоћи силних мора што не стоје!
Тек обале расцветане, какве дворце и утврде,
Покривене твојим чаром, само твоје очи виде!
У хиљаде каквих кућа ти кроз прозор тихо крочиш,
Каквих чела забринутих брижне твоје виде очи!
Видиш краља који сања да је његов глобус довек,
Док о дану сутрашњему сиромашак мисли човек...
На друкчијем степенику мада им се судба врти,
Иста им је твоја светлост, иста генијалност смрти;
У истом су котлу патње, исти су им робијски ланци
Били слаби или моћни, генијални ил лудаци!
Један стоји пред зрцалом, глади власи на темену,
Други трага за истином о простору и времену,
Са страница пожутелих силна слова дешифрује
И пролазна сва имена на рабоше зарезује;
А већ други земље дели летвом из старе шарабе старе,

Збраја златно црних лађа по морима што крстаре.
Ено тамо, учен старац, с лактовима подераним,
У бескрајном рачуну је па никако да га сравни,
Од хладноће, на прсима закопчава стари капут
И увлачи врат у крагну, а у уши трља ватру;
И мрцав је, и грбав је, и никакав какав јесте,
Ал бескрајни универзум тај има у малом прсту,
Под његовим обрвама будућности уз прошлости стоји,
Ноћ дубоку све вечности у делове он искроји,
Као Атлас што је некад небо држо раменима,
Тако он у једном броју свет и целу вечност има.

И док Луне светло пада на свет књига, на томове,
Мудрог старца мисо води сасвим назад кроз векове,
На почетак, када није било бића и небића,
Када све је било само мањак воље, мањак жића,
Кад не беше ништа скрито мада тајна све бејаше,
Кад се онај из љуштуре самим собом пробијаше...
Беше понор? амбис беше? ил раширен над водом смет?
Није било мисли света ни ума да појми свет,
Јер све беше мрак предубок и без светле зраке море,
За гледање не би ничег, па ни ока да то прозре.
Нестварности сенка није с отварањем почињала,
И са собом помирена, вечним миром царевала...
Кад наједном, помери се тачка једна, прво окце...
И, ево га, из хаоса, мајка себи поста Оцем...
Овај зрнац што се миче, слабији од зрна пене,
Сад је владар безграничан и граница васељене...
Од тог часа вечна тама отвара се у фазама,
Свет се рађа, месец, сунце смењују се стихијама...
Залутале колоније свих светова што их има
Стижу нама из хаоса непознатим путевима
И у светлим ројевима, привучене из бескраја,
Оне хрле у наш живот чежњом којој нема краја,
Да у свету огромноме, мали попут деце сваке
Малог света, подижемо широм земље крпичњаке;
И народи микроскопски, царства, војске, ученьаци,
Уверени да су сјајни, смењују се ко на траци;
Једнодневне ми смо муве света ком је педаљ мера,
У бескрају залутали вртимо се сви без смера
И без знања да је земља изгубљени трептај само
У краљевству мрака којем, пре и после, припадамо.
Ко прашина што се игра док царује светло мраком,
А хиљаде плавих искри нестане са светлом зраком,
Тако и у вечној ноћи, дубоко у њеној сржи
Има трептај, има зрака што још светли, још се држи...

Ако згасне, све нестаје ко у тами сенка бића
Јер је цели универзум само варка, сан небића...

Мудрог старца мисо не хте да држи у садашњости
Него за њом оде напред, у еоне будућности;
Сунашца, што беху понос, виде тужна и црвена
Међу тмастим облацима пољуп рана затворена,
И слеђене све планете у крвави простор тону
С узде светла и сунаца гурнута у васиону;
Иконостас васељене до дубина црн постаде,
Ко јесење да су лишће, с неба звезда свих нестаде;
Време пружа мртво тело и сад као вечности спава,
Јер се ништа у простору опустелом не дешава,
Тоне све у ноћ небића, све је немо, и све пути
Помирено са тим да ће вечним миром починути...
. . . . . .
Полазећи од ништичије што их људска врста има
Па идући у висине где је место краљевима,
Једнако су забринути, СВОГ живота тајну муче,
Који ли је несрећнији, то не могу да докуче...
Пребива у свима ЈЕДАН, ко што ЈЕДНА је у свима,
Само онај који може уздигне се над другима
Док остали заклоњени сенком своја срца смерна,
Незнани су, изгубљени, неприметни као пена —
Слепу судбу зар занима ко су ОНИ, шта их чека?
Као ветар у налету, пређе преко људског века...
Сви песници да га славе и свет цели да га призна,
Шта од тога мудри старац, шта од тога лично има?
Бесмртан је, то ће рећи. Цела века он се веже
За идеју само једну, ко за неко дрво вреже.
„Ако умрем" — он се теши — „моје име као семе
Умови ће да преносе у будуће неко време,
Увек тамо где су књиге и храмови људског знања,
Чуће се за моје име, за идеје, за писања"!
О јадниче! да ли памтиш у којем си свету био,
Шта је испред тебе прошло, шта си и сам говорио?
Врло скромно. Овде, онде, све на парче, комадићи,
Нека сенка неке мисли, све пабирци, папирићи,
И свој живот како знати, од тог да ти стане памети,
Зашто да то други сазна и да тобом буде занети?
Можда неки сличан мољац, зеленоок, кроз век један,
Међу старим томовима, похабан а послу предан,
Поетичност твог језика постави на своју ваги,
Скине прах са твојих књига, с наочара опре влагу
И сажме те у два реда, неосетљив на ситнице,
У фусноту бесмислену на дно глупо од странице.

Можеш читав свет да градиш, да га рушиш... шта
год кажеш,
Преко свега, на крају се шака земље лепо слаже.
Рука што је снила скиптар за сав свемир и мисао,
И сањар је и сав свемир у четири даске стао...
Скупиће се, када умреш, у спроводу недогледну,
Али која ироније, са подсмехом у погледу...
Испред свију говориће само један, неки ситан,
Не да би те прославио... он је самом себи битан,
Сав у сенци твоје имена. Ето, да знаш шта те чека.
И да видиш... Будућност је праведнија, није нека.
Мислиш да ће да те славе што не могу да те стигну?
Нахвалиће животопис, једну врло танку књигу,
У којој се доказује да и ниси велик тако,
Да си човек ко сви други... Знано је да годи сваком
Да од њега ниси већи. И пуваће ко будала
Кроз носнице, буде ли се твоја личност поминьала
На научним скуповима. Схватио си од раније
Да су речи пуста хвала с образином ироније.
Ето видиш, стигао си да о теби суди свако,
Што не буде разумео, ти си реко наопако...
Осим тога, твом животу приписаће, ко од шале,
Поред много ружноћ, грозноћ, неке сплеткe и скандале —
Тако си им много ближи... Није што си немилице
Светлост светом расипао, него грешке и кривице,
Умор, слабост и све друго на свој начин што не ваља,
Само то те с шаком земље у фаталну везу ставља;
Те ситнице, мизерије, намученоћ духа греси,
Више ће их привлачити него саме твоје мисли.

. . . . . .

Међ зидове и дрвеће што са себе стреса лати,
Млада Луна не престаје светлост тихо разливати!
И хиљаде наших жеља ноћ сећања тад раскрили,
Бол нестао, и нема га, као да смо у сну били,
Јер нам својим светлом шири капије од овоћ света
И хиљаде буди сенки чим згаснемо своја светла...
У пустиња на хиљаде и колико крије шћ гора,
Под зраком ти девичанском, светле сенке од извора.
Над колико тек валова протеже се царство твоје
Када клизиш по самоћи силних мора што не стоје,
Свим бићима што их светом у свом колу судба врти,
Једнака је твоја светлост, иста генијалност смрти!

(1881, 1. фебруар)

ПИСМО II

Зашто спава одложено моје перо, неко пита?
Зашто ме је напустио у мом послу сваки ритам?
Зашто трпим успаване, склупчане на жуте стране
Јамбе горде, и трохеје, и дактиле разигране?
Кад би знали овај живот с којим се проблемом бори,
Видели би да ја речи имам и да перо сломим,
Ал се питам зашто бисмо праву битку почињали
Да се смисли нови облик за премудри језик стари?
Тајанствене осећаје што у твојој харфи снатре,
Да продају као робу, ко куплете за театре,
И да жудно бираци форму занесено да те води
Да им певаш, јер се тражи, оно писано по води?
Ти, међутим, одговараш да је добро што на свету
Због лепоте стиховања с именом се твојим сретну,
Ал никако мушких глава од значаја да се сетим,
Дамама из првог реда никад песму да посветим
И горчину у свом срцу никако да умом утрем. —
Мој друшкане, и пре нас су други шли таквим путем;
Имамо у нашем веку чудну сорту песничина
Што су хтели за живота бити нека величина,
Па су песме посветили дамама и моћницима,
Певани су по крчмама и бучали салонима;
Али стазе у животу сувише су тешке, уске
Да би могле да се пређу само тако, преко сукње
И плакете посвећене дами чији муж је у догледу
Чак министар, па неш стећи каријеру и победу.

Зашто нећу и не могу да пишем за име, славу?
Зар је слава икад било говорити у пустару?
Данас када сви смртници робови су свога пута,
Глорија је плаћња коју на хиљаде чистих луда
Указују свом идолу, надутом патуљку једном
Ко балону сапунице, у овоме веку бедном.

Да усмерим моју лиру ка љубави? То је ниска
Коју деле међу собом братски два-три љубавника.
Зар да кажем, слатким тоном, своје воље да пристајем
Оперете хору којим дирigује Менелаје?
Данашња је жена често, као и свет, само школа
У којој се пече занат понижења, лажи, бола;
У научној установи ове Виле расуштене
Брзо младе ученике много млађи баци смене;
Ти познајеш похађаче безбраде из своје класе
А од школе лепотице, рушне се сада гласе.

Јао! зар још сањаш лета проведена у клупама,
Старе уче који крпе рухо прошлим епохама
Док времена костур слажу што је расут по књигама
И налазе неку мудрост у прурежи, крпицама?
Кроз тај њихов блажен мрмор, један извор horum-harum
Са муком је постајао nervum rerum gerendarum;
Уз светачко поштовање, занесену нашу памет
Водали су по планети самом краљу у Египат.
Још сад видим астронома што из тиме ништавила
Лако, као из кутије, световима даје крила
И сав хаос, црну вечност прикаже нам и увери
Да еони ређају се на кончићу ко бисери.
Да се врти тај свет сажет, ветрењача, то сам и ја
Осећао ко Галилеј, окреће се комедија.

Давним мртвим језицима, планетама и прашином
Омамљени, са прозора и тавана заузети паучином,
Старој учу сматрали смо краљем којег грижу мољци;
Док сам слушао о Рамзесу, снатрио сам плаве очи,
У свескама на маргине писао сам тад, на пример,
За Клотилду неку дивљу и румену слатке риме.
Са сликама које лете, са епохом која мине,
Летело је сунце, царства ил домаће животиње.
Шкрипа пера давала је тој тишини више драži
И трајао зелен привид лелујања младе ражи,
На клупу би пала глава, потонула ко у бескрај,
Кад зазвони ја сам знао — умро Рамзес и ту је крај.

Имао је своју душу свет који смо замишљали,
Стварности беше немоћна, у њој нисмо постојали.
Данас знамо колико је јалова и тешка к томе
Стаза што је намењена сваком срцу честитоме;
Свет што нам је заједнички неке снôва, идеâла,
А имаш ли илузија, изгубљен си и будала.

Зато кажсе — оставите, нека нико и не пита
Зашто ме је напустио у мом послу сваки ритам,
Зашто трпим успаване, склупчане на жуте стране
Јамбе горде, и трохеје, и дактиле разигране....
Ако будем наставио да говорим стихом мојим,
Могу почи да ме хвале, а те хвале ја се бојим.
Док с лакоћом и осмехом сву њихову мржњу трпим,
Хвала би ме уништила и дотукла пошто смрти.

(1881, 1. април)

Препевали с румунског
Илеана УРСУ и Милан НЕНАДИЋ

СЛОБОДАН ИЛИЋ

МЛАДЕЖ

Не умем да се претварам. Али, покушаћу.

На улици сам и могу кренути лево или десно. И, што се каже, било куда. Усред мајског поподнева, на улици у којој ми је некада беснео пулс. Признајем, није ми баш јасан разлог зашто сам овде, али сам ту и нико на овом утученом свету не зна како се осећам. Има једна сцена у којој тип жури по своју драгу и тућом кривицом слеће са моста. Он, „шеви" и десет хиљада долара у води. Замисли ту драгу. Које олакшање када те судбина ослободи тужног обичаја да будеш неко и терет свемира. Које олакшање када схватиш да се и губици поклањају. Ипак, све постаје некако глупље чим почне да се именује. Требало је да останем у соби и тамо певам песмице које ће тугу учинити милоснијом.

Где сам? Понекад пожелим да се питам. Пошто се мало средим више ми није важно да знам. Наједном све постаје лакше. Сунце подједнако светли на ствари около. Спопада ме жеља за пушењем. Уста ми претрпана месом укуснијим од свих других. Та слика-кажипрст намах ми поможе да се сетим нечега из „Невиног пута". Иде некако овако, лепо је кад слободно говорим о ономе што не знам, кад лако мислим о нечему што појма немам. Тад мислим без грешке и све што кажем истина је.

Боже, хоће ли наићи неко макар да се посвађамо!?

Иначе, колачи на који метар укосо нису она секунда дана која би могла да промени ток. Колачи би били утеха за мог тату. Уосталом и за твог, уколико је рођен после њу дила. Слашћу против депресије. О, шећерни шоку, једва те чекам!

Преко пута у башти, тамо под платанима, пије се пиво. Али мени оно смета. Смета ми све што тражи да му се

посветим. Знам да нисам у стању смислити данас неко ново начело, али шта фали неком старом, на пример лутању. Неко је рекао, не ходам да бих стигао, ходам, каже, да бих ходао. Док ми такве ствари промичу кроз главу, зурим у излог, пратим пут кашичице претходно заривене у шећерни прелив, а сада дубоко у устима. Нема шта, фин пут. Свако заслужује један такав у животу. Још нешто, тамо унутра и оне новчанице што нестају из руку и, онај под, опхрвани су неком подмуклом љупкошћу. Седативна свратишта. Ћумези спокојства. Када ћу поново осетити ужитак?

Ветар о коме интензивно размишљам још од раног јутра, када би се само на трен појавио, повезао би ме са оним јебеним ветровима упијаним у годинама необичних поступака, за разлику од ових сада, који су језиво привлачили све што ваља. Тада је мало шта бивало оптерећено погледима осуде. *I don't wanna grow up.* Каква агонија. Бити озбиљан горе је од смрти. Јебо те, како време шутира лепоту. Маштам о ветру на коме у црној кожној јакни на голо тело машем друштванцету да ме причекају док привежем пертлу.

Затим, накратко тишина. Или глувоћа. Након тога како некоме могу рећи шта је за њега добро а шта не. Ти ветрови неповратни, ови незадрживи и они о којима не могу ништа знати.

Делујем помало опичено, је л' да, дрождећи испред ове посластичарнице са сабијеном жељом да било куда пођем. Ноге моје, нећу вас ометати, али вам нећу ни помагати. Потом мисао да знање помаже за одређивање места иако укопава, за разлику од не-знања које мрда. Можда је моја тренутна комбинација немогућа, можда би се моје ткиво сасвим укочило, уколико се сместа нешто не деси. Вриснућу или се упишкити!

Двадесет пета ми је и ако наставим овако, ствари које мислим да су ме довољно изломиле и малкице оставиле на миру, навалиће поново и разјебати ме скроз. Али, никакво чудо није што ме периодично свлађује уверење да слабост и није тако лоша. Полако те напуштају а ти добијаш на простору.

Потом направих тај јебени корак. Искорачих. Повод је тај квинтерон који трчкара за бејзбол лоптом, повремено је усмеравајући врхом патике. Малац је спокојан и занесен. Доста је бржи од мене и губећи се низ тротоар, јасно ми је да га више никада нећу срести. У већини случајева захваљујем се погрешнима. Ко стварно спасава, ради то успут.

Креме за тело и порцелански ћуп, то је због чега сам напољу. Шта је све требало да се деси, па да се присетим. Увече агрипнија, дању амнезија. Ко је лупио да је живот

борба? Живот је јебено савијање, само да се провучеш и доле из самртних гована махнеш следећем.

Поново застајем, разгледам џемпере иако није време за њих, ипак разгледам, скоро се одлучивши да купим онај спортски бели, себи или некоме. Добар је за рану јесен. Можда ме управо тада чека нешто због чега нимало није сулудо ако га сада узмем. Можда ми овај безазлени џемпер помогне да се још више изгубим. Можда он буде на мени оног тренутка када ћу моћи да узвикнем, исусе, извукох се! Надања су за псе. Нема мени ништа друго осим овог смуцања.

Цели дан чекам да ме нешто натера да се насмејем. И ево, смејем се баш томе. На крају, неко је рекао да смех долази од неког очекивања које се изненада расплињује ни у шта. Знаш шта, ко не може да сврши, нека теше камен. За размажене и осетљиве никада није било космичке симпатије. Пре него што се успењем до свог бившег дечка, одлучила сам да се бавим биљкама. Не знам шта ће ми рећи али сам убеђена да ће ме позвати унутра. Ако је горе.

Љубимо се онако овлаш у уста први пут после годину дана. Али нисам због тога ту. Не пада ми на памет било какво обнављање. Више не бих могла живети ни са ким. Помало, да.

Досуо је себи још чаја и погледао на сат. Онда се завалио у столицу од прућа и насмејао се. Раширио је руке али ништа није рекао. Нимало није изгледао изненађен, нити прекинут у неком раду. Рекла сам, причај. Причај, онако како би писао причу. Причај ми тако.

И даље се смејуљио, а онда је почео.

„Ово је град који ме прождире. А све је почело зимус. Послужи се, добри су, Знаш, опет смо били у оном стану. Да, ти у ствари не знаш за њега. Добро. И најједном је све пошло низбрдо. Ништа више није ишло од руке. Разумеш. Ни њој није ишло како ваља, само што се она сналазила, вероватно зато што јој је било довољно што смо опет могли да будемо заједно. Слушаш ли? Кували смо ручкове и то је углавном било све што смо радили. Једва сам чекао да избацим ђубре. Пошто читав тај месец никуда нисмо излазили, ђубре ми је у неку руку значило много. Наравно, ипак већ после два дана почео сам, да излазим, иначе бих полудео начисто. Одлазио сам у 'набавку' пића. Лову смо трошили само за моје цигарете и понекад за хлеб. Пио сам и сам. Ускоро ми је почео наврaћати и један пријатељ па смо се наливали до бесвести. Тако је свакако било подношљивије. Замисли, он се тада већ дебело увалио у поезију и што је још горе, било му је добро

кренуло. Али ја нисам имао појма о тим његовим зајебанцијама. Тек сам недавно налетео на неке часописе у којима сам приметио његово име. Невероватно. Долазио је и са својом девојком. Она је студирала филозофију па је била вешта, врло се ваљано дистанцирајући према 'миту о интелектуалцу'. Нас два смо причали о економији, симулацијама, Јужној Америци, слушали Берлина, Вејца, новог Јанга, Мад Хани. Из истог смо града и дували смо читавих десет година без престанка. И даље смо са својим женскама. Ми терамо своје, оне њихово. Већ и сама знаш како је.

И пијемо.

Мало потом, огласио сам се да ме сви чују. Показао сам, с чашом високо у ваздуху, на врата. Тамо при самом врху стајао је папир причвршћен селотејпом. Радило се о плану који сам био направио, чим смо ушли у овај стан. Његова ме је питала, тачније *нас,* придржавате ли се. Ћутали смо. Онда сам рекао, како ко. Успео сам само један дан. Она није могла. Била је презадовољна тиме што смо били заједно. У ствари тај план био је за њу, ако хоћеш чисто дркање. Једном је помислила да се са њиме зезам, а једном је помислила да сам прилично поблесавио. Истина, била је мало збуњена, премда није превише марила за то.

О.К.

Мрзим планове. Тако је могла да се наслови вечер о којој ти причам. Углавном смо наставили да пијемо и да не бринемо. Оне су пиле неко француско бело. По свему се видело да им прија. Биле су једноставно срећне што су баш с нама а не са неким тамо блазираним онаничарима што лажу и кад кењају. Опрости, морам да пишким."

То је човек са којим са живела читаве две године. То је човек кога сам покушавала да волим и мислим да сам често успевала у томе. Давала сам што сам имала. Чини ми се да сам тада имала много више.

„Шта је с тобом", рекао је у повратку, „Само ја причам", каже и завали се. „Шта је с тобом, ништа ми не причаш", каже.

Ћутио је у мене смешећи се и ишчекујући. Пожелела сам да се овог трена зањишем над његовим бедрима. Размислила сам. Било би глупо, исувише глупо да га питам када му се враћа девојка.

Прошле недеље догодило ми се нешто необично, рекла сам. Приметила сам нешто веома чудно. Младеж. Нећеш веровати, ради се о младежу иза ува момка са којим сам скоро три месеца.

„Јеси ли за нешто оштро", пита ме.

Нисам, али ћу попити, казала сам. Извукао је испод стола „Смирнов" и насуо. Кажем, кад сам га први пут спазила, ћутала сам и љубила га не желећи да зна ишта о томе, мислила сам ако га будем дуже држала у тајности, више ће ме фасцинирати.

„Разумем о чему ми причаш", рекао је и промешкољио се.

Али прексиноћ га није било на том месту, рекох пошто сам отпила гутљај. Све живо сам више пута претражила, али младежа ниоткуда. Помислила сам да лудим. Али наставила сам да се мазим. Нисам желела да покварим вече. Нисам се осећала способном за то,

„Чекај, још се виђате?", насмејао се.

Не, рекла сам. Искључила сам телефон и добар део дана смуцам се вани. Али оставимо то. Пустимо тај младеж. Хоћу да ми причаш о тој зими, настави то о чему си малочас причао. То ми реци.

„Па ништа, у то време нико од нас није био запослен. Свет смо полако почели да посматрамо кроз кључаоницу, а све ређе кроз прозор. Да ли ме схваташ? Фора на коју бисмо се сви насмејали кад год је неко спомене била је 'бити богат а скроман'. Чини ми се да ју је тај песник однекуда ископао. Они увек ископају нешто сумануто. Ej, зашто ти ја све ово тртљам?"

Само настави, желим да чујем даље. Допада ми се, кажем то и заћутим.

„Обичавао бих чим се појаве на вратима да кажем, е баш смо пред вама завршили са трпањем. А заправо, само смо се једном за читав тај проклети месец, онако пристојно растурили. Мени се од очаја није дизао, па сам врдао, љубакајући је, ослањајући главу на њено раме, пипкајући је по дупенцету, и тако. Она се уопште није љутила, била је већ испуњена тиме што смо опет могли да будемо заједно. То је углавном све. Не бих се више присећао тих ружних ствари. Господе, како је та зима била сурова. Али што је било, било је. Али у чему је проблем са тим младежом?"

Отпила сам још један гутљај. Онда сам докрајчила чашу. Затим сам му пришла да још једном запослим његове усне. Сада су ми биле много даље. Потом сам рекла, идем. То је све што сам рекла.

Доле на улици, осећам да се пуно тога променило. Свуда је другачије. Обавићу оно због чега сам напољу. Креме и остало. Танка веза са стварношћу, понекад је тако важна. Колико и чињеница да су у питању били близанци, да, једнојајчани. Не сумњам у то.

НЕНАД ЈОВАНОВИЋ

СВЕ МАЊЕ ВОЛИМ МАШТУ

СРЦЕ

Ово је пјесма о пространим белинама дјетињства,
прва оваква пјесма коју пишем.

Ово је пјесма о јајоликим белинама дјетињства,
(можда то уопште и није пјесма о Сунцу?)

Углавном се питам због чега су њиве плаве.
Када је кева променила тапете, сестра

и ја смо плакали. Сада је сестра удата и
трудна. Углавном

се питам о голицавој интеракцији
мириса вилинског врта. Једанпут ми је срце

препукло тако да сам се претворио у
месечину. У месец. У месечев кратер.

Углавном се питам о промени оријентира
у ходу. Када је човек мали, стазе

препознаје по мртвим листама, мравињацима и
лишћу. Највеселије је опоро воће. Виле

су смерне ћерке југопадних мора.
Сунчева снага никада не прекида плес.

В. П.

Велики пророк има крпеље у врату,
Крпељи личе на коане. Коани личе на неке

од семафора Европе, али на Европу не.
Европа је блутава и монументална. Не волим је

због тога. И због тога што је уцвељују мени
најмилије слике. Не волим је зато што се окићена

симболима залеће у авлију и јази
петуније; зато што је намигивање неба

обара у јлиб; зато што се батрља,
у епилепсији талентованој мање

од оне у Достојевског. Али
ће на њеним остацима, ипак, остати да плови,

према топлијој клими, управо Достојевски.
Служећи се прстима, љубичастим као

што беху магнолије, уместо веслом.
Десетог јуна текуће године, док се

Ике тукао а Гидра бијао по ТВ-у,
Драго је писао писмо. Са много тачака. Са много

можда. Велики пророк је рекао да искрена
молитва загрева косу. Места великих кварења,

роде и завичаје, нека завеје соул. Миља је мера
доброте. Једино крајња неопрезности је на крају.

АПРИЛ

У тебби сам слупао главу,
зелена палато, месече айрил.

Доручковао у паланци у којој Суице
упоређују са тепсијом, још увек.

Једна пријатељица памти Тибет,
друга разговоре у жутој соби.

А дрво које расте кроз ограду обданишта,
не памти ништа. А и зашто би, када

пулс преобраћа у песму.
И та је песма тиха, као

што смола капље и као
што се беласају нерођени.

Као што је пустиња светилија од
ливаде у петак.

Немам дискурс ни породицу. Потпуно сам
неталентован за војевање.

Све мање волим мацпу. Све
више волим унутрашњу страну школьака,

играчак, шљунак, неизвесне планине.
Јер ваздух је поновљив
између кишна: април.

МЕСТО

Тужно изјављујем да је ово, баш ово,
моје место у животу.

Златно је вино на каменом балкону,
плаве су бобице на жбуну, лист је златан,

и глас. Постоји један врч, и вода
је у њему свежа.

Истина никад не изостаје:
све речи су спасоносне.

Али, градове у којима нисам
био, нисам замишљао тако.

Мукло је Сунце и плачевна су лета.
Твоја рука је светила. Умрцена

у пресно пламење деценија.
Свет је ноздрвама крцат, и ноздрве су пуне

усхићења; а на Ибарској маџистрали,
деца продају дивље јагоде

и често бивају преџажена.

Поеме туђих младости недостајаће ми вечно.
Нека ме милује прозирно алелуја!

ТАКИС ТЕОДОРОПУЛОС

ОДБРАНА РОМАНА

Убеђен сам да смо, уколико постоји заједнички именитељ између Србије и Грчке, дужни да га не препустимо политичарима и њиховим владама. Дужност нам је да за њим трагамо у сусретима са истинским амбасадорима сваке културе, а то су несумњиво писци. Јер они се, живећи свакодневно од врела свога стваралачког надахнућа, суочавају са смрћу на један људскији начин. Драма данашње Југославије износи пред нас у први план једно од најдревнијих питања људске цивилизације: данас, након распада идеологија које су образовале свест толиких генерација, на крају двадесетог века — од којих би то чинилаца била састављена смрт? И које је њено лице? Шта јој се скрива у погледу? Није потребно да објашњавам разлоге због којих је глас писца, читав живот у причекивању критичних историјских тренутака људског постојања, много поузданији од гласа било ког репортера, сведока догађаја сурових убистава, или политичког заговорника добрих решења проблема. Они су сувише добро обавештени када су у питању последња двадесет четири сата догађања да би им икада прошло кроз свест да је људско постојање део ширега егзистенцијалног контекста, и превише брзи у доношењу спремних и завршених силогизама. Једина њихова способност је да нам свакодневно дозирају порције ужаса не би ли након тога трагали за кривцима, увек при том проблем преносећи на друге.

Надам се да ће овај сусрет са Милорадом Павићем* бити почетак једног духовног дијалога између два веома блиска

---

* Текст је уводно излагање Такиса Теодоропулоса на књижевној вечери Милорада Павића у Атини у Заводу за заштиту околине и културне баштине 12. IV 1994, приређеној поводом изласка из штампе превода (Гаге

духовна братства. Нас, млађе, од Србије је толике године делио зид ћутања, заснован на идеолошким разликама, међународној политици, коалицијама, и довољној количини провинцијског атичкобиотиског париевства, како је једном истакао Јоргос Сеферис, без обзира на то да ли је била реч о људима од духа или неким другима. У овом тренутку, када наведених препрека више нема, време је да пребродимо и последњу, наш провинцијализам. Дошло је време да Грчка усмери поглед ка свом континенталном делу Балкана, као што је и за овај континентални део тренутак да се отвори према својим медитеранским обалама. Књижевно дело попут дела Милорада Павића за нас је доказ да тиме можемо бити само на великом добитку. У свему осталом, предлог да представим ово драгоцено дело на неки начин ме је затекао неспремног. Нисам књижевни критичар и нажалост, или на срећу, у малом џепу немам спремне основне карактеризације једног врсног дела које, кад је у питању књижевност, важе на свим меридијанима наше планете. Напротив, ја сам писац, и научио сам да већу вредност придајем делима о којима ти је теже да говориш што им се више приближаваш, делима која те опчињавају својом формом и заносе својом душом, делима која се с тешкоћом могу наводити, која су блистави дар једног писца и остављају утисак да им сваком приликом, кад о њима покушаш да говориш, наносиш непоправљиву штету. Утисак који је на мене оставио *Хазарски речник*, овај мистични роман, потврђен је након читања *Предела сликаної чајем* и *Унутрашње стране ветра.*

Први, најважнији закључак који се намеће након читања ове три књиге јесте да оне, свака на свој начин и узимајући у обзир њихове посебности, личе једна на другу по томе што дају одговор на питање: постоји ли данас роман? Након толиких промена, канцерозних ткива, метастаза и толиких посмртница двадесетог века кад је овај род у питању, на који начин се духовно и естетски легализује овај чин који нити потврђује посебан однос са метром лепоте нити нам преноси посебну истину и, попут било које друге уметности, када је у питању практицизам, постиже нулти скор. Милорад Павић нас обавезује да гласамо у корист романа.

Роман постоји. Можда је његова форма до те мере измењена да скоро више није препознатљива, али је реч о истом чину. И данас постоји могућност приповедања једне приче од усамљености ка усамљености. Не заборавимо да је роман

Росић) Павићевог романа *Унутрашња страна ветра* на грчки језик. На тој књижевној вечери су учествовали и грчки писац Павле Матесис те књижевни критичар Јасмина Михајловић и преводилац Гага Росић.

не само јединu „производ" сачињен у усамљеништву већ и да се „конзумира" у условима потпуне усамљености.

Од свих уметности, уметност писања романа је она која свог потрошача највише приближава условима њеног настанка. Романескно приповедање даје облик усамљеничком стваралачком чину. Романсијер, без обзира на то да ли је хроничар свог времена или није, не престаје ни за тренутак да организује апологију и реторику овог простора у ком је јединственост постојања она која чини да свет није као што изгледа и да не изгледа као што јесте. Романсијер ствара један свет у ком настањује бескућну усамљеност, простор у ком започиње време приче да би могао да размишља и да посматра свет.

У једном свету где се јединoм апсолутном вредношћу сматра мноштвеност отворених комуникација, а мисао представља тумачење резултата многобројних одблесака наспрамно сучељених огледала, апологија и организација овог адута самоће намеће се као прека потреба. Један од најочигледнијих, најкондензованијих и најнедвосмисленијих описа овога адута нам нуди Милорад Павић у својој *Унутрашњој страни ветра,* у причи о Хери:

„Могло се, дакле, закључити, да на питање: одакле долази време? одговор гласи: време долази из смрти. Јер докле год буде смрти биће и времена. Кад нестане смрти, неће више бити ни времена. Смрт, дакле, као паук испреда наше време. Јер, ако је живот тамо, где време стоји, заустављено у тренутку садашњости, онда је смрт у области кроз коју време тече. Значи, време тече кроз смрт и зауставља се у животу. Тачно у оној тачки где се секу вечност и време на прозору душе..."

Мисао, силогизам смрти кроз време приче, једно већ распаднуто време које проналази свој наставак дотичући временске токове, усмено предање, време које поново задобија своју веру у чуду способности видљивих ствари да се преображавају. Ето у чему се састоји жива твар дела Милорада Павића и шта је то што утиче на нас Грке да се осећамо тако блиским његовим на први поглед противуречним причама; какав племенити акт да — у тренутку кад ступа у бесконачност тог простора сачињеног од прошлости, од ћутања, од прича које су умукле, од чуда која као да су осуђена да остану неубедљива — не трага за излазом, не посеже за тумачењем. Он следи путању докле она може да га поведе, остављајући простор да буде изаткан нитима ове посебне усамљености која је плод сазнања, истовремено изазивајући осећања да у том кутку таквог света тле шуми, у његовим браздама се мрешкају вековне приче, а постојање је једва

једна кратка реченица изгубљена у лавиринту приче која се неће никад завршити јер никада није ни почела.

Предање, сва предања, нису садржај ни повод носталгији. Она су повод сеобама погледа и духа у један простор који црпи изворе своје перспективе и могућности покрета, односно живота, у историјским резервама, у огромним немим наслагама које попут огромних монолита представљају отисак сваког значења, сваке мисли и покрета. Сматрам да дело Милорада Павића својом великодушном величанственошћу одводи овај покрет до његовог крајњег исходишта.

Драма Балканског полуострва током последњих година као да је изазвана да би демантовала, на најочигледнији начин, све који су пожурили да изјаве како смо доспели у метаисторијску епоху. Историја неће бити завршена све док буду постојали људи који у њој умиру, све док живот на планети буде сачувао нешто од своје трагичне димензије, све док буду постојале личности које су свесне да је оно што живот чини немогућим, управо оно што истовремено представља меру његове вредности. Па тако ни велики роман, онај који на себе преузима причу те стране људског постојања, није мртав и неће бити, све док буду постојали писци попут Милорада Павића.

Превела с грчког

Гаїа РОСИБ

БОРИСЛАВ РАДОВИЋ

ПЕСНИЧКЕ СИТНИЦЕ

У предговору *Антологији новије српске лирике* Богдан Поповић, саосећајући с песницима у њиховим тешкоћама, истиче колико је незахвално употребљавати слик; па тако један стих завршити речју *зрак* а већ у следећем, вели он, „хтети рећи *светлост*, и морати рећи *мрак*". Слично су размишљали и неки други, млађи критичари; неки су заступали и поделу сликова на нове и на изанђале. Биће да је већ изанђало и само питање које се покреће; па ипак, оно је толико обухватно да би се њиме дало увести у расправу више чинилаца песничког поступка.

Један од првих закључака који би се извукао поводом запажања Богдана Поповића јесте да он по свему судећи није писао песме у римованом стиху, што ће рећи да сам није искусио тешкоћу на коју указује. Такав закључак може изгледати излишан, пре свега онима који познају његов књижевни рад; али уопште није споредан. Његово саосећање је, нема сумње, искрено; и свакако је умесно уколико се узима у обзир онај вид говора у којем се служимо дословним исказима. Другде ствари стоје унеколико другачије. На страну што *зрак* и *мрак* нису сасвим случајни сликови него, као и известан број других речи, у пару означавају лице и наличје исте медаље; што њихова гласовна и акценатска подударност упућује на двојство о којем се водило рачуна и у именовању. Такве су речи и *звук* и *мук*, и још неке. У свим језицима има сличних парица за појмове који се дају повезати по супротности: та врста римовања старија је од свих хотимичних песничких покушаја.

Препустимо лингвистима да истражују корене оваквих подударности а филозофима језика да утврђују где почиње и где престаје произвољност тако сложеног и нераскидивог

споразума какав представља језик. Али из истих корена полази и са истом произвољношћу цвате и песнички говор. Отпрве би се могло рећи да пример који узима Богдан Поповић није баш нарочито подесан да нам прикаже песничку тешкоћу, да је чак помало несрећно изабран, не зато што критичар не уважава језичку и песничку дијалектику него што се њом служи. Дакако, у природи песничког говора није неко слепо придржавање дихотомија и антиномија у лексиколошкој и фонолошкој равни. Фигуре као што су оксиморон, антитеза, парадоксизам и друге, засноване су на много сложенијим супротстављањима и сукобљавањима значења, која знају да проузрокују разне врсте вртоглавице и главобоље. Из тога не проистиче да и *зрак* и *мрак* неће за понекога бити узрок очајања; али би у далеко већој мери можда постали и изазов, бар уколико се тај осећа способним да прихвати тако свестрану и моћну подршку какву може да му пружи језик сам.

Једна овештала истина каже да римовати никада није било једноставно; ни у она времена кад би требало да је песнички говор, према извесној широко распрострањеној предрасуди, звучао невиније, као ни данас. Не зато што је временом остајало све више бајатих а све мање свежих слико-ва. Кад би било тако, то би значило да се речи у песничкој употреби могу потрошити као новац с наслеђене штедне књижице. Тешко да би и најватренији поборници неологизма озбиљно примили такву тврдњу. Језички полози нису ис-црпиви у ту сврху, упркос многим примерима који би сведочили о повременом помањкању песничке уобразиље. Али оставимо се строгих и неумољивих поставки. Језик није ни риба ни месо; за неког песника он је грађа која се пре употребе испитује и проверава како би се уочило шта се све не би хтело рећи, да би се казало нешто друго. Једна од најочигледнијих поука у том погледу добија се савлађивањем унапред утврђених елемената форме, међу које се убрајају и сликови.

Римовање, уз друге пратеће задатке у вези с њим, није у наше време очувало ни траг оне окрутности с којом су га примењивали стари мајстори, рецимо трубадури и трувери. У то доба сложеност и тешка изводљивост форме добијају понекад заиста запањујуће размере. Према захтевима које су себи постављали Арно Данијел и још неки, данашња песничка форма, и кад је најтежа, изгледа, што би рекао Валери, као дечја игра. Значи ли то да песници данас избегавају тешкоће које им је наметала традиционална форма, или их замењују неким другим, такође произвољним тешкоћама? И једно и друго. Кад је о самом римовању реч, од појаве модернизма наовамо превагнула је рима „за око"; зато је опкорачај, недо-

пустив или једва подношљив у средњем веку, данас постао уобичајен. Некада певана, поезија је дуго била представљана наглас, да би се у наше време готово искључиво читала у себи: графија песме заменила је њену музичку поставку. Онима који не мисле да би тако морало бити придружује се и Паунд, кад у своме *Буквару* примећује како се стихови пишу да би били певани, рецитовани као псалми или само говорени; а да човек, што је старији, све више верује у оно прво. То је драгоцено, из прве руке, али и прилично усамљено запажање. Модерна прозодија се у међувремену све више приклања захтевима својственим говору у прози; та тежња је одавно досегла врхунац и одржава се на њему, упркос повременим покушајима да се оживи сећање на обавезе које проистичу из традиционалне форме. Али и кад се чине, такви покушаји обично не служе да прикрију извесне прозне особине исказа. Тако и слик донекле поново постаје средство у служби прози, као на почецима писане књижевности, само са измењеним циљевима.

Да ли и Богдан Поповић, допуштајући да из његовог саосећања пробије шаљиви призвук, не помишља како би тадашњу српску поезију требало удруженим снагама песника и критичара ослобађати тираније риме? Далеко више од тога: он изричито каже да је песништво „у стиху и слику" помало чудан занат који се, све у свему, цени више но што заслужује. „Писати слогом", вели он, „у коме је тек сваки трећи или четврти стих написан због мисли, а по два три на четири зато де би се 'затурио траг' и оправдао слик, — и писати тако кроз дуги низ стихова, — и целога свога века, — посао је заиста необичан, и оправдан само у једном случају: онда кад је потпуно успео, — кад, испавши сјајно за руком, све ситне 'преваре' буду заборављене, и читалац, савладан и покорен последњим успехом, нема времена да запази колико у дну таквога посла има неприроднога и извештаченога. Кад међутим *тако* испадне, онда је уживање од савладане тешкоће и стварне лепоте ритма и слика утолико веће, и такво песништво даје задовољства равна највећим." Да није остављена могућност срећног исхода у том сумњивом послу, која уосталом изазива преваранта да срља даље, човек би помислио како Богдан Поповић ту заступа идеје модернизма. Томе би ишао у прилог и податак да је у свој избор, упоред нешто песама које се не одликују правилношћу „стиха и слика", унео чак и оне у прози, и тако у своје време испољио мање предрасуда од неких данашњих антологичара.

Било како било, увелико се повлачећи из европске, слик је почињао да се искрада и из наше поезије. Данас се њиме и другде и код нас махом користе музички састави који су

преузели улогу трубадура, негујући масовну уметност. Стиче се утисак да употреба „стиха и слика" не погодује смртној озбиљности доброг дела савремене поезије. Па лепо. Као што се Црњански залагао за такозвани слободни стих, подразумевајући ширење могућности израза, тако би се данас у исту сврху могла бранити равноправност свих видова песничке форме. Тамо где не постоји наручилац, избор средстава зависи искључиво од личног опредељења. А слик није ништа друго до једно од расположивих, опробаних и употребом вишеструко проверавaних средстава, које не вреди ни више ни мање од било којег. Прави слик, наравно; не граматичка рима, иначе неизбежна и учестана у нашем и другим словенским, а ваљда и још неким језицима. Граматичка рима је нужно зло. Али *зрак* и *мрак* су чист песнички проблем.

Поједностављујући ствари докле год то не иде на уштрб разумевања (а што је каткад боље од позивања на теоријске поставке и од терминолошких заплитања), могло би се рећи да се улога правих сликова не исцрпљује у гласовној и акценатској подударности завршетака појединих стихова или њихових делова: прави сликови представљају кључне речи у песничком исказу. Да одиста јесте тако, да се тек тиме у пуној мери испуњава захтев који собом носи римовање, лепо се види код старих мајстора, на оним најтежим примерима где се утисак слика постиже чак вишеструким понављањем истих задатих речи, о чему су песници одавно престали да сањају. Елем, римовани и неримовани састав разликују се утолико што се за онај први поставља услов да се при избору извесног броје кључних речи води рачуна о њиховој гласовној и акценатској подударности. Отуда би се оно што Богдан Поповић назива ситнијим или крупнијим преварама састојало у покушајима да се међу кључне речи потури и одређени број других које то нису, с тим што тај број може бити и већи од броја правих кључних речи. Маларме, за чија размишљања Богдан Поповић извесно није имао пријемчивости, не говори о преварама него о случајностима, сматрајући њихов прогон из књижевне творевине једним од основних настојања модернизма. Са своје стране, Богдан Поповић је зазирао од идеја модернизма, подозревајући да њихов пут до нас води преко Беча и Пеште. Али немојмо терати мак на конац. Узмимо да Богдан Поповић жели само да укаже како римовање у начелу сужава и отежава избор речи. Томе нема приговора, иако би се морало додати да у песничком говору нека ограничења имају и подстицајно дејство.

Већ се у основној школи научи да се римовање и песнички израз међусобно не условљавају. Међу врхунским примерима светске и наше поезије нашло би се, по свој прилици, у

избору Богдана Поповића али и у сваком другом, знатно више оних из којих је рима изостала. Насупрот томе, терор риме и осталих пратећих задатака понекад благотворно утиче, као онај митски медени бич, на неке успаване или барем отромеле способности. Слобода никога не води за руку. Песници су напросто принуђени да увек изнова проналазе нека ограничења и да се лишавају много чега како се њихов говор не би обезличио, утопио и изгубио у мноштву. Испада као да су изузетни песници одувек умели да нађу прибежиште у изузетним тешкоћама. Међу свим ограничењима која служе одбрани песничке индивидуалности, оно о којем говори Богдан Поповић убраја се свакако у најчешћа и најбезазленија. Избегавање неких нежељених ритмичких одступања и трагање за сликовима гоне човека на непрестана сићушна открића која није увек спреман да усвоји и примени, али која, чак и одбачена, учвршћују његову усмереност или је поткопавају и ремете док од ње не одустане; обуздавају претерани замах; расхлађују; одузимају вишак самоуверености; одржавају критичку свест и стављају је сваки час на пробу, боцкајући са стране. Укратко, ти чиниоци и сами помало потпирују пламичак и тако омогућују да се напредује пећином. Наравно, они нису неопходни; а могу изазвати и лошу навику. Па ипак, они могу у неким случајевима да задовоље нешто више од човекове потребе, како рече Бодлер, „за уједначеношћу, симетријом и изненађењем".

Неки све то добро знају; неки су уверени да то знају, али мисле да томе не треба поклањати некуу нарочиту пажњу; за неке то нема никаквог значаја. Песници који се баве и превођењем стихова то можда не знају боље, али осећају и доживљавају чешће од осталих. Они само донекле могу бирати ограничења којих су дужни да се придржавају. Најкраће речено, тај изазов их упућује да се клоне сваке импровизације. Како онда они излазе на крај са *зраком* и *мраком*? Вероватно ни лакше ни теже но остали, уз ту малу али не безначајну разлику што су редовно принуђени да утврђују кључне речи у функцији сликова *пре* него што приступе састављању исказа. Тако у ствари чине сви, јер другачије и не могу чинити. Само, док је код оригиналног састава избор кључних речи с теоријског становишта неограничен, и тиме отежан, у преводилачком поступку он је парадоксално олакшан, утолико што се своди на могућности које допушта изворник. У накнаду за ту олакшавајућу околност, ретко се дешава да се неке кључне речи изворника понове као сликови у препеву. Превара? Али како онда уопште долазимо на помисао да би се Гонгора или Ронсар на наш начин служили савременим

српским језиком? А ипак нико не доводи у питање ту произвољну и недоказиву претпоставку.

Вратимо се мање уочљивом проблему који даје посебну драж Пепељугином послу. Узмимо два задата слика и растојање између њих, које би се дало назвати белином у маларме-овском смислу и које требе премостити целином или делом виртуелног исказа. Уколико није у питању песма која се састоји од једног јединог дистиха, не треба губити из вида да задата тема и одговарајуће обавезе које проистичу из њеног претходног развијања и вођења представљају важан ограничавајући чинилац; но свака тема подразумева и варијације које су неисцрпне а међу којима се у датом тренутку морамо определити за једну. У онај мајушни зјап, по мери двадесетак или нешто више слогова неједнаких дужина, могли би се сурвати читав речник и сва поетика, у настојању да се низањем наизменичних решења допре до онога најмање случајног; да се тако затрпа провалија, пређе на другу страну и ступи на праг наредног стиха. Авај, дакле. Ако ту има места саосећању с песником, онда би се оно односило не на његову принуду да се креће путевима преваре и да се ослања на читаочеве превиде у оскудици времена, на шта циља Богдан Поповић, него на песникову немоћ да исцрпи могућности које му нуди Валеријев „прихваћени бескрај".

Све ово данас већ личи на опис преношења тежине тела с једне ноге на другу, како би се у делићу секунде подигло једно стопало док се другим држи ослонац; али тако се хода. А читав ход је заправо зјап за зјапом. Такав зјап не изискује неку елејску опрезност од читаоца, па био он и критичар: обојица се држе само текста. Зато је песник принуђен да, осим кроз шуму симбола, пролази и кроз шуму варијаната. Премда је ова друга невидљива, није ни мање густа ни мање зачарана. Варирање неког исказа јесте супротстављање површности која привидно тријумфује у лакоћи првог решења; оно, међутим, има и извесну порочну страну, могло би се рећи, бар за неке који су склони да му се потпуно предају, одгонећи од себе помисао како преображај текста негде ипак мора да се оконча, силом закона природе ако не другачије.

Песници с том врстом искуства знају да се са читаоцем, па и критичаром, понекад поигравају површности и лакоће. На примеру сликова то се уочава можда боље него на некима другима. Само нагађамо да ли је она добро погођена реч, коју откривамо код њих и за коју нам се чини да је пронађена отпрве, дошла као производ брижљиво припреманог утиска или као последица слепог поверења у језик. Уосталом, вероватно се најкрупнија разлика међу песницима уопште састоји у томе што једни чешће и више долазе до таквих речи, а

други ређе и мање. Следствено томе, кад критичари, који иначе заборављају чињеницу да се и сами служе метафорама, говоре о такозваној свежини коју испољавају једни песници а која недостаје другима, они обично пренебрегавају чињеницу да се и једни и други песници служе у основи истим речником, будући да пишу на истом језику. Ако уз то још и римују, заједничко им је и што располажу приближно једнаким, константним бројем сликова. То се пак противи закључку да се једни служе махом свежим а други бајатим сликовима. У неку руку, било би то исто што и тврдити да из заједничког бунара једни захватају свежу а други устајалу воду.

Све указује да нису посреди сами сликови. Узети за себе, два или више сликова пре употребе представљају нешто налик параметрима у математичком изразу или, тачније речено, новчаницама које добијају вредност тек стављањем у оптицај. Не може се унапред тврдити да ће они бити прикладни или неприкладни у неком исказу, а још им се мање може приписивати изањалост услед тога што су се претходно другде налазили у употреби. Како ту стоји ствар с примером Богдана Поповића? Није проблем у томе што се *зрак* не римује са *светлошћу*, него што је природно упућен на *мрак*, што га *мрак* дефинише; и обратно. Од Шантићевог *Вечера на школју* где *мрак* пада а *зрак* трне сасвим неусиљено, до зеница препуних и *зрака* и *мрака* у Дединчевој песми, видимо како напоредно коришћење тих двеју речи није засновано само на њиховој гласовној и акценатској подударности; чак више на њиховој тесној вези по супротности, из које проистичу разнолике и сасвим самосталне идеје. Могло би се додати да не располажемо никаквим доказима који би нас уверили да је број песничких идеја ограничен и константан, иако знамо да се број сликова у речнику неког језика може мање-више узети као константан. Оно што Богдан Поповић види као препреку песничком изразу представља у ствари задатак за песника који употребљава слик. Примена слика је утолико успелија уколико је песник у већој мери успео да нас убеди да је после *зрак* морао рећи *мрак*; јер да то није хтео, определио би се за неке друге сликове. Посматрано с те стране, пример Богдана Поповића је подеснији да нам покаже како песник који не жели да употребљава сликове може да избегне реч *зрак* и да уз *мрак* каже *светлост*, или да тражи какав синоним. Али то не би био предмет овог разматрања.

Није спорно да неки слик, у односу на претходни, може изазвати двојак утисак, што ће рећи да може деловати очекивано или неочекивано. У оба случаја утисак ће зависити од идеје која оправдава употребу датог пара сликова, а не од

релативне учесталости с којом се спарени сликови јављају у читаочевом искуству. Јер, ми и не памтимо неке речи по томе што се оне сликују, нити имамо речник рима нашег језика да бисмо га држали при руци док читамо поезију (ко зна када ћемо и да ли ћемо такав речник икада имати); нама заправо у сећању искрсавају извесне везе међу датим сликовима, на које су нам раније указивали поједини песници које смо читали. Отуда, парафразирајући ону познату Малармеову опаску из једног разговора са Дегаом, да се песме не праве од идеја него од речи, могли бисмо закључити и нешто друго: да нас управо неке речи, доведене у блиску и наглашену везу, као што је случај са сликовима, подсећају на већ остварене песничке идеје; а наша упућеност у те идеје, мимо самих речи, пружа утисак већ прочитаног. Неки иронијски и пародијски обрти се, на пример, темеље управо на томе. Премда општег правила у поезији нема, сликови треба да допринесу утиску о погођености и непроменљивости исказа, да нас увере како се дошло до крајњег и коначног облика у којем се нешто могло само тако и никако другачије исказати, иако се то не слаже са суштином поступка.

Овим поводом би се ваљало подсетити на још једну овешталу истину од које се не полази довољно често. Наиме, располажемо различитим начинима и средствима да покажемо зашто неки песнички поступак на појединачном примеру није ваљан; али нисмо у стању да исто тако поуздано установимо зашто је нека песма баш толико добра или шта је, уза све и упркос свему, условило да она буде толико добра. Тако је Е. А. По био љубазан, с надмоћношћу која се педагошки прикрила иза шеретлука, да нам до у танчине објасни како је смишљао и састављао „Гаврана"; али нас ничим није убедио да је „Гавран" искључиво из наведених разлога добра песма. Ондашњи песникови поштоваоци су одиста имали право да се љуте: они су два пута узастопце прогутали исту празну удицу. Први пут, кад су поверовали да им је По могао рећи све; други пут, кад нису схватили његово признање да им није открио готово ништа, будући да ни сам није знао више од онога што је рекао. Али отуда и Малармеов захтев изведен у складу с Поовим размишљањима, да се случајност изагна из модерног дела, остаје ипак само једна лепа програмска метафора. Ма колико била добра, нека песма по свој прилици није ликовање чистог ума. У процепу између опште поставке песме и свих појединачних решења којима се она разрађује и потврђује, наша слобода би се могла огледати у томе што сами бирамо своје тешкоће, шта ће нам и како водити руку. Супротно ономе што по дефиницији јесу, ограничења садржана у задацима, па тако и сликови, могу по функцији

бити и чиниоци слободе песничког израза, у поступку којим се неограничени број могућности привидно своди на једну.

Према оној подели сликова о којој је било речи на почетку, међу решењима би требало да буде свежих и у већој или мањој мери бајатих. Ова друга, као што се покушало показати, и нису никаква решења, него неоправдана или чак нехотична понављања туђих односно сопствених идеја. Можда би из тог угла ваљало неком приликом с више предусретљивости прићи саосећању Богдана Поповића. У самој ствари, зазор од понављања не би се смео одвајати од изазова на песнички говор. Писање песама, као што се зна, може бити последица заблуде да нешто што желимо да саопштимо досад никоме није пало на памет или, што је далеко ређи случај, да оно што желимо да саопштимо досад нико није изразио користећи се речима које сами намеравамо да употребимо. Насупрот овој заблуди, постоји бојазан од понављања, која захтева да се негује као и сва друга осећања, и која нас прати у најбољим тренуцима трагања за речима. Можда се многи не би ни одважили на песнички покушај кад не би веровали да се језик нуди свима подједнако, без обзира на гомилу предрасуда које је појединац, пабирчећи наоколо, тешком муком успео да прикупи. Сликови су у тој понуди једно од помоћних средстава да се на лично задовољство хода по танком леду, не ускраћујући нам чар коју понекад осећамо утолико снажније што дубље пропадамо.

ЉИЉАНА МАТИЋ

НЕГОВАН РАЈИЋ, НАШ ЧОВЕК У НОВОМ СВЕТУ: ИЗМЕЂУ СНА И СТВАРНОСТИ

Негован Рајић рођен је у Београду, том фасцинантном граду на две реке који чува Калемегдан тврђава, али је искон-ски увек био везан за Ужице, град својих предака. Немирна духа који не трпи спутавање и гоњен жељом да упозна дале-ке хоризонте, јула 1946. године бежи са другом у Аустрију — препливавши Муру, чиме као да је симболично спалио све мостове за собом и кренуо у непознато. Везан за флуидни елемент реке, поред Муре и Поа стиже на вијугаву Сену,.у Град светлости, а неколико година касније и у град штавља-ча кожâ, на Рајни. Но, његов истраживачки дух у вечној потрази за новим местом под сунцем наводи га да 1969. годи-не пређе Велику воду и настани се у Канади, у градићу симболичног имена Trois-Rivières (Три реке), који га подсећа на Нови Сад.

У новој средини Рајић предаје математику у гимназији, али га рационалност и прецизност тог предмета не спречава да и у Новом свету машта о завичају. Најзад, 1976. године, гоњен неким унутарњим гласом, одлучује да се огледа и на књижевном пољу, како би људима саопштио своја сећања и маштања која у имагинарном свету налазе спону између из-гнаника у Новом свету и поетичне словенске душе која, попут Достојевског, опева свој жал за младошћу и потрагу за срећом, иако његов луцидни дух не заборавља патње и не превиђа препреке.

Када је јуна 1988. године изабран за почасног члана Удружења писаца Србије, Рајић математички прецизно, а, опет, тако поетично, објашњава своју потребу да пише:

> Не чуди што видимо како књижевност цвета у изгнанству. Чуди што сви изгнаници нису постали писци, толико је сâм живот свакога од њих већ судбина и књига.

Рајић је од својих књижевних покушаја био свестан вредности онога што жели да саопшти, иако је његов уздржан и ефикасан стил поетске прозе некад толико херметичан да наводи на поређење са Флобером, који је знао да ће бити схваћен тек касније. Текстове Негована Рајића критика сврстава у научну фантастику, иако је то преузак калуп за овог даровитог писца чији смисао за монолог импресионира колико и снага речи и прецизност израза. Из његових страница извире свет жала за пропуштеним, а све што описује, као да се одиграва на тананој граници између сна и јаве, у потрази за изгубљеном срећом и чаробним светом детињства.

Рајић би могао потписати као своју дефиницију сна потеклу из пера Алена-Фурнијеа у периоду „la Belle Epoque":

> Под сном подразумевам: визију прошлости, надања, некадашње сањарење што се вратило и срело визију што одлази, сећање поподнева што среће белину сунцобрана и свежину друге мисли. Има грешака сна, погрешних путева, а све то живи, покреће се, хвата се и пушта, пада. Остало у личности је мање-више механика — друштвена и анимална — и није занимљиво.[1]

Рајићева дела сврстала су свога творца међу десет највреднијих писаца Канаде који пишу на француском језику, али за нас његове странице одишу ширином словенске душе. Халуцинантна стварност његових прича тананих, параноичних боја огласила се у *Људима-крпцима,* а наставила *Причом о псима* и *Господаром Страпада,* књигом *Седам ружа за једну пекарку,* позоришним комадом *Бунар,* романом *Приче старог гунђала* и збирком новела *Национална робијашка служба.* У свим делима осећа се његова потреба да евоцира прошлост због својих корена и света из кога је поникао и да бежи из стварности у креативни сан, како га тумачи Ото Фенихел у *Теорији неуроза.* Његови су текстови између поетичне прозе и песме у прози, са примесом фантастике која руши границе спознаје људске свести. Стога књижевни критичар Жан Етије-Бле (Jean Ethier-Blais) упозорава:

---

[1] Jacques Rivière et Alain-Fournier: *Correspondance 1905 – 1914*, Paris, Gallimard, 2 volumes de 443 et 461 p., 1946, I, p. 34 (13. VIII 1905).

> На дуге стазе, овај је приповедач опасан. Његов стил просветљава као пламен. А шта чини пламен? Пали. Многи читаоци ће осетити да су прошли кроз пламен што пали, прочишћава и помаже да се сан о срећи оствари кроз прочишћење и нада се рађа као Феникс из пепела.[2]

У Рајићевом делу присутне су сублимација и кристализација, а писац избегава неурозу кроз уметност. Могли бисмо рећи да се из патње рађа диван кристални цвет уметничког дела. Тај је цвет нежан и крхак и с њим треба пажљиво поступати.

Књижевни опус Негована Рајића смешта се између сна и стварности, а све његове књиге могле би носити исти мото: *Per aspera ad astra!*

*

Попут Достојевског, Рајић има истанчан смисао за монолог, а слика свет жаљења за пропуштеним приликама и готово побожно гради тај свет изгубљене среће у коме се сан ослања на стварност, тако да се човек пита који је од та два света лепши и привлачнији.

Десет новела *Националне робијашке службе*[3] добро илуструју тај спој имагинарног и фантастичног с једне стране и стварног и свакодневног са друге стране. Ово потоње је час поетично, час банално, а често се граничи са нестварним. Шест новела су плод рајићевске фантастике, која руши границе спознаје и људске свести, а четири су резултат кристализације сећања — која чине окосницу његове целокупне естетике — и поетизације, настале као плод борбе против инхибиција. Но, све оне носе одлике типичне за његово целокупно књижевно стваралаштво: на окосници стварност—фикција срећу се случај и произвољност, фаталност неизбежног и час необјашњивог, снага успоменâ на детињство, Ужице, Београд, ратне године и године патњи емигранта што се потуца по Паризу. Из свега проживљеног — лепог и поетичног, мучног и суровог — писац гради сопствено гледање на историју и износи своју — скупо плаћену — филозофију, која носи печат сведочанства и искуства, чиме уједно стиче неопходну тежину универзалног. Најкраће речено, порука би била да свако зло има и своје добро, али човек мора да плати високу цену да би то схватио. Као што се дешава и

---

[2] Jean Ethier-Blais, *Le Devoir,* 27 février 1988.

[3] Négovan Rajic: *Service Pénitentiaire National,* Editions du Beffroi, 1988, 157 p.

људима у животу, и Рајићеве личности то искуство плаћају на различите начине, а управо варијације на исту тему дају ону танану нит која чини спону међу — на први поглед диспаратним — темама појединих новелâ.

Национална робијашка служба могла би за поднаслов имати мисао: „Случај и произвољност одређују људску судбину", јер би сваки човек, кад постане пунолетан, морао да проведе извесно време у затвору — не зато што је нешто скривио већ да би — након издржане казне — знао да цени вредност слободе. Није случајно што би само тешки болесници и лудаци били ослобођени службе у Националној робијашкој служби, као и тешки криминалци, које сматрају недостојним да јој служе. Но, будући грађани би у затвору били заједно са правим криминалцима, „како би упознали животне стварности", а казна би била дужа што је јединка пре затвора живела срећније, потицала из богатије породице и била бољег физичког и менталног здравља. Најтежа казна чекала је филозофе, који „филозофирају" о слободи, а не знају да је цене јер су увек били слободни. Кључ спаса лежи у идеји: „Одрекните се идеје о слободи и бићете слободни". Круна апсурдне казне коју издржавају невини било би стрељање само једног осуђеника годишње, а он би се бирао насумице. Филозофски закључак који нам Рајић нуди може се сажети у реченици: „Када би прве генерације филозофа прошле кроз Н. Р. С., можда би се родио нови хуманизам, чији би полазни постулат био: слободан сам, дакле постојим." Ова парафраза Декартове идеје водиље указује на Рајићево велико познавање европске филозофске мисли и на његову склоност да поруку у својим делима даје кроз максиме што сведоче о рефлексивности њиховог творца.

Млад човек обично не верује у судбину, већ је убеђен да је сâм ствара, али у *Циганки* млади песник коме се насмешила срећа, морао је да схвати да је „слава ефемерна, да је кратка светлост звезда репатица", пошто му је живот био празан и тегобан. „Пред крај живота, признао је да је велики грешник, говорећи сваком ко је хтео да га слуша како је трчање за славом за уметника слабост опасна као и немање вере у своје дело."

Уметник за своје дело инспирацију налази у стварности, али је он поетизује и мења снагом свог надахнућа. Рајић даје доказа своје везаности за домовину кроз поетичне описе Београда што живи у његовим сећањима. Док је воз што га је носио у изгнанство прелазио преко моста, „таласи велике реке светлуцали су, а на тамном небу стара је тврђава тихо пловила у вечност". За време рата, град као да је патио са својим становницима:

Те суботње вечери у фебруару, друга зима окупације никако да се сврши. Од зоре, паперјаст снег падао је без прекида на изгладнео град укочен од хладноће. Ближио се полицијски час. Ретки пролазници журили су ка својим леденим становима, у нади да ће наћи мало топлоте око слабе ватре из штедњака. Погашене уличне светиљке обележавале су као кочићима мрачне улице, као остаци какве нестале цивилизације, а прозори ослепели по наређењу окупатора давали су граду злослутан изглед напуштеног града. Белина снега и тама ноћи ишли су једно уз друго као што бледило неког лица дотиче жалобни вео. Мој вољени град патио је и плакао ћутке.

Зимско вече је топла прича о нежној и мудрој мајци нараторовог школског друга, а истовремено и потресно сведочанство о патњама људи за време рата. О Београду и о бунтовном духу његових становника говори и *22. јуни 1941.* То је у исто време и признање аутора о опседнутости реком и мостовима, тим природним елементом и делом људских руку који повезују просторе, људе, прошлост и садашњост и подстичу на сањарење о вилама бродарицама и о далеким путовањима на крилима маште. По доласку окупатора, „сувише горд да би плакао, *Бели Град* се тада заогрну новим жалобним велом".

Из Саве је вирила, као оклоп каквог преисторијског чудовишта, конструкција старог висећег моста, који је некад био понос главног града. Пре него што је разрушен, у првим данима рата, повезивао је Београд са предграђем Земуна. Сада је брод остао једина веза између два града.

„Стара калемегданска тврђава, коју су подигли Римљани педесет година пре Христовог рођења, на ушћу Саве у Дунав, увек је на мене остављала дубок утисак. Замишљао сам је као какав моћни брод који плови кроз двадесет векова историје." Путници су се укрцавали на Сави, а искрцавали на Дунаву, а брод је секао токове двеју река.

Та линија, на којој су се сусретала два моћна водотока, фасцинирала ме је још од детињства. Јасно се могло разликовати таласе Саве, обично зеленије, од мутних таласа Дунава. Приближавајући се, увек сам осећао малу зебњу, као да сам се бојао да би нека врста вртлога могла да увуче бродић са лопатицама управо у тренутку када прелази преко те тајанствене црте. Наравно, ништа се није догађало.

Рајић се сећа Србије у новелама *Тринаесторица, 22. јуни 1941* и *Ноћ на Белавом брду.* Сами називи указују на значај историје за судбину људи, а призори планине под снегом, која се у јеку борбе претварала у фантастичне, зажарене пределе налик на пакао, указују на повезаност стрепње и олује у душама људи са разгоропађеним природним елементима. Симболично значење има закључак из *Тринаесторице:* „Остао је само један, да исприча шта се десило".

Када бреме успомена постане претешко, писац бежи у свет маште. *Комеморативно вече, Непозната страна једног догађаја* и *Случај свеприсутности* баве се мистериозним појавама, када се људи након своје смрти враћају на места на којима су некад боравили или се живи људи налазе „другде", у свету у којем се ствари и људи виде као у огледалу.

Писац вешто брише границе између маште и стварности, између немогућег а вероватно и могућег а невероватног, чиме доказује моћ да веже читаочеву пажњу и да — привидно логичним објашњењима — учини прихватљивим нешто невероватно. Тако новела *Непозната страна једног догађаја* почиње „с оног света":

> Пишем ове редове с оног света, не заваравајући се пуно. Они што су „прочитали све књиге", рећи ће: 'Ах! опет записи с оне стране гроба!' Блазирани, готово да на то неће ни обратити пажњу. Наивни, занесењаци које још увек све одушевљава, изненадиће се кад чују да је могуће упутити рукописе из царства сенки у свет живих. И они ризикују да им промакне оно суштинско, односно начин на који сам, из непажње и таштине, умро са 42 године, сувише рано за свој укус и управо у тренутку када је живот почињао да ми се смеши, али није ми намера да кукам над сопственом судбином. Кога још занима судбина каквог покојника?

Најнеобичнија новела под називом *Бунар* најзначајнија је за разумевање целокупног стваралаштва Негована Рајића. Наиме, он је написао и једночинку под истим именом, индикативног поднаслова: *Прича без главе и репа.* Наравно, недостатак почетка и отвореност могућег расплета само су привидни. Декор на сцени је једноставан:

> Пресек једног бунара према плану који пролази кроз замишљену осу. Облога бунара је од нерђајућег челика. Кружно дно је обележено црвеним полукругом који затвореник бунара не сме да прекорачи.
>
> Изван бунара, декор подсећа на Магритову слику. У позадини, назиру се павиљони предграђа уроњени у

зеленило. Види се такође дрвена ограда и шупа за алат. Сцена почиње у сумрак.[4]

„На дну бунара неки човек иде укруг и певуши арију хора војника из Гуноовог *Фауста*. Чује се бука дасака и неки други човек помаља се из полумрака." Човек у бунару покушава да убеди посетиоца да у његовом положају нема ничег необичног, јер је то „обичан несрећан случај". Након недељу дана, схватио је да неће брзо изићи из бунара и снагом воље наставио да живи, да се бави астрономијом и да чека одговор од издавача којем је, пре несреће, упутио текст на оцену. Из његових размишљања провејава Рајићев став према занимању писца:

> Шта то значи велики писац? А ако неки од тих писаца нису заиста велики? А ако сам ја велики писац? Што да не? Сви велики писци на почетку су били непознати писци. Шалим се, наравно, али претпоставимо само да сам ја аутентичан писац, од оних што пишу својом крвљу... (...) Најстрашније је што нико не може да просуди, ни ја, ни Малигарови читаоци. Колико су пута погрешили што су одбили да приме неког писца у своје стадо, а после горко зажалили.

У књизи *Седам ружа за једну пекарку* Рајић наставља да развија идеју о личности и бунару:

> Питам се да нисам постао мало ћакнут. Кад се узме у обзир да живим на дну тог бунара, не би ме чудило.
>
> Пре недељу дана, можда раније, родила ми се у сну идеја сасвим необична. Тако ми је упорно кључала у мозгу да сам се нагло пробудио. Изнад мене, у кругу који се оцртавао на небу, свитала је зора. Док сам гледао тај бледи круг, имао сам непријатан осећај да ме посматра угашено око киклопа којег не занима моја судбина. Јако узнемирен, нагло устадох и почех да ходам укруг у правцу казаљке на сату, трљајући лево раме о нерђајући челик.[5]

Најзад, у новели *Бунар*, налазимо исту личност, у истом амбијенту и са истим размишљањима: „Колико дуго сам већ у овом бунару? Каткад имам утисак да никада нисам ни

---

[4] Négovan Rajic: *Le Puits ou Une Histoire sans queue ni tête*, Pièce en un acte et un tableau, Ecrits du Canada français, No 66, pp. 46–97.

[5] Négovan Rajic: *Sept Roses pour une Boulangère,* Editions Pierre Tisseyre, Montréal, 1987, 103 p.

живео другде, сем на дну овог пресахлог бунара. Другом приликом чини ми се да сам још раније упао у њега." Лик из бунара има све одлике писца: маштовитост, упорност, привидну искреност која везује пажњу и дозу ироније помоћу које успоставља контакт са читаоцем:

> Међутим, стало ми је да вас већ сада упозорим: ја сам у исто време веома искрен и помало лажов. Рећи ћете да то баш није логично. Слажем се с вама, али допуштам себи да вам скренем пажњу да су људи изрекли најгоре лажи у име логике; гнусне злочине да и не помињемо. Тражим, дакле, од вас врло учтиво да оставите своју логику у гардероби и да ме до краја саслушате. Лагаћу, признајем, али ће бити много истине у основи моје приче. Вама препуштам да проберете жито од кукоља. Најзад, мислите шта вам драго, ја морам да се изјадам.

Надобудни писац свестан је да га већина читалаца сматра лудим, јер се не може годинама живети без хране у каквој рупи, но, за стваралаца има предности кад не може да се креће:

„Размишљање, маштање, сећања на прошле дане захтевају од мене минимум калорија. Такорећи, спавам зимским сном и храним се мрвицама. Уз то, не престајем да се надам, јер супротно оном што бисте могли помислити, нисам потпуно напуштен на дну своје рупе." Он се, дакле, нада да ће изићи из свог затвора, ма и уз помоћ прианьалки сличних пауковим, што ће му израсти на врховима прстију под утицајем снаге воље.

*

У чланку *Књижевност и изгнанство*, који је Рајићево саопштење са 25. Међународног сусрета писаца одржаног од 17. до 23. октобра 1988. године у Београду — откривамо „карику која недостаје" између три поменута лика у бунару и њиховог творца:

> У извесном смислу писац изгнаник осуђен је да живи на дну бунара са страницама од нерђајућег челика. Пожелети да из њега изиђе, значи лудост, али, зар човек није одувек желео да оствари оно што превазилази његове моћи? Преостаје му, дакле, да уради као Џозеф Конрад, да полако и мучно усвоји језик и културу своје нове домовине. Или да, као Сингер, пише на свом језику, у нади да ће, пре или касније, људи схватити његову поруку.

Рајић долази до закључка да је први задатак писца у егзилу, као и за сваког писца, да се окрене језику, јер, како је писао Јурген (Jürgen), „у речи препознајемо чаробни мач од чијег блеска бледи моћ тирана. *Реч, дух* и *слобода* су три вида једне исте ствари." Наравно, леп и чист језик није довољан да би се створило уметничко дело. Потребно је испунити и строг естетски захтев, јер није доста испричати своју прошлост.

За Негована Рајића опредељење за књижевни рад чини се као једини могући пут да људима саопшти поруку коју носи. Луцидном математичарском страном свога бића он је то непогрешиво осетио и схватио је да најбоље може да се изрази ако црпе инспирацију из сећања. Наиме, кад се запита шта преостаје ономе који је истеран из историје и не престаје да се пита о смислу свога изгнанства, Рајић закључује да је то управо „оно мало благо: сећање". То је привидно безизлазан положај, али не и очајничка ситуација, јер управо кроз сећање може да укључи историју и да у томе нађе не моћ, већ право на достојанство. Писац, а посебно писац у изгнанству, тај човек што се изненада нашао у новом свету, „да би остварио јединство, да би изградио мост између прошлости и садашњости, мора да каже ко је". Изгнаник зна да га култура и традиција раздвајају од људи који га окружују, али, и ту постоји излаз, „јер културе се не искључују, оне се сабирају".

Рајић је духовни сабрат великих умова попут Орвела, Достојевског, Камија, Кафке или Едгара Алана Поа. Не чуди, стога, што мисли ових писаца налазимо у основи Рајићеве естетике или што њихове максиме узима за мото својих новела. Рајић истиче лепоту и тачност Орвеловог става: „Моја полазна тачка је увек посебност, смисао неправде. Кад почнем да пишем књигу, никад себи не кажем: 'Створићу уметничко дело.' Пишем јер постоји порука коју желим да истакнем, чињеница на коју хоћу да обратим пажњу и мој је циљ да ме чују. Али, не бих могао да обавим тај посао писања, било да се ради о књизи или ревији, да се истовремено не ради и о естетском огледу." Рајић узима мисли својих другова по перу кад жели да кратком поруком веже читаочеву пажњу, те тако налазимо *credo* Достојевског: „Лепота ће спасти свет!", Кафкино уверење да „Правда, Администрација и Поредак сламају" и Камијеву тврдњу: „Писац се нада, чак и кад није познат."

Свет у којем писац ствара и свет који писац ствара уз помоћ своје маште — покоравају се посебним законима. Чињеница да има додирних тачака између доживљеног и приказаног у роману или неком другом књижевном делу не може се пренебрегнути, али „степен стварности једног рома-

на никада није мерљива ствар, јер он представља само мерљиви део илузије којом романописац воли да се игра".[6] Тако, било да се заснива на некој чињеници или да је слободно измишљен, садржај у сваком случају не чини роман, те тим пре није потребно по сваку цену покушавати да се строго одреде односи између „стварног" и „измишљеног". Строго гледано, наиме, све је „измишљено" о стварном свету да би се писало, те је стварност у књижевном делу — ма како третирана и под ма којим видом представљена — фиктивна, „или тачније, то је увек стварност романа, где се јунаци романа рађају, умиру и доживљавају пустоловине из романа".[7] Марта Робер (Marthe Robert) наглашава да се у том погледу може рећи да нема ни више ни мање стварности у *Гуливеровим путовањима* но у *Госпођи Бовари*, у *Замку* но у *Дејвиду Коперфилду*, у *Дон Кихоту* но у роману браће Гонкур или Золе.

Исти принципи важе и за књижевна остварења Негована Рајића. Његов је свет саткан од успомена и маштања, а плод је дугих медитација и носи филозофске поруке које диктирају животна искуства, најчешће скупо плаћена патњом и изгубљеном срећом. Управо тај печат проживљеног даје књижевним делима животност и стога се не бисмо сложили са Рајићем када каже, кроз уста наратора свога дела *Људи-кртице:* „Смрт у зору неког чистог и невиног бића је нешто фасцинирајуће. Вероватно стога што сам, у суштини, кукавица".[8] Наиме, потребна је велика храброст да човек призна своју стрепњу, страх или слабост, чак и ако то чини кроз уметничку транспозицију, кад из сиве свакидашњице бежи у блистави свет маште, „у којем је све могуће".

---

[6] Marthe Robert: *Roman des origines et Origines du Roman,* Gallimard, col-lection Tel, 1972, 364 p., 21.

[7] Idem. 36.

[8] Négovan Rajic: *Les Hommes-Taupes,* Ed. Pierre Tisseyre, Montréal, 1978, 154 p.

АЛБИН ЛЕСКИ

ГРЧКА ТРАГЕДИЈА

КА ПРОБЛЕМУ ТРАГИЧКОГ

Наслов над овим уводним напоменама наговештава двоструко ограничавање. Незамисливо је, наиме, да би се проблем трагичког овде могао разлагати у свој својој ширини и дубини; штавише, овде је реч о томе да се, поред неколико ствари од споредног значаја, у средиште разматрања стави једно у сваком случају централно питање, и то у толикој мери да се приказ који следи може надовезати на оно што је овде припремљено, те да се, полазећи од тога, сачува јединство посматрања. Осим тога, треба напоменути како се ми не подухватамо задатка да неком глатком формулацијом по кратком поступку утврдимо бит трагичког већ настојимо да у знатној мери осветлимо проблематику која по многим својим елементима остаје отворена.

Комплексна природа трагичког условљава да наши изгледи да природу трагичког обухватимо неком дефиницијом постају све мањи што се више приближавамо предмету нашег истраживања. Нека нам за то послужи један пример из богате литературе која је у последњим деценијама, не без разлога, изузетно нарасла. Тако Бено фон Визе у свом делу о немачкој трагедији од Лесинга до Хебела (1948) оправдано истиче да се чак и за тај сразмерно уско омеђени временски распон одриче „чаробне формуле тумачења". Ми делимо ту његову уздржаност и најпре постављамо питање о месту нашег проблема у оквиру западноевропске духовне историје.

Свеколика проблематика трагичког, ма колико широка и свеобухватна била, своје исходиште има у феномену атичке трагедије и увек се њему враћа. У наредном одељку рећи ћемо понешто о томе како се та на обиљу претпоставки

заснована творевина развила из разних, нама тешко докучивих заметака све до свог троструко диференцираног савршенства у 5. столећу, при чему ће се показати да њени разнолики формални елементи казују битне ствари о историји тог развоја.

Овде ћемо најпре дотаћи питање да ли је трагички садржај, за сада узет у сасвим општем смислу, за уметничку форму трагедије везан тако уско да се са овом јавља заједно или се, пак, у песништву Грка још одраније могу наћи замеци у којима се припрема и предочава прво и уједно најпотпуније објективирање трагичког погледа на свет у драми 5. столећа.

Откако *Илијаду* и *Одисеју* у новије време поново посматрамо као оно што оне уистину јесу: као уметничка дела која су њихови песници уобличили из обиља разних елемената традиције по увелико замишљеним плановима — са све већом живошћу постављало се и поставља питање о замецима трагичког у оба ова епа. Тако, на пример, Карл Јасперс као најраније велике појаве трагичког поимања света и живота наводи Хомера, *Еду* и саге Исланђана, као и јуначке саге и приче свих народа од западне Европе све до Кине. Тиме је сасвим тачно запажено да елементе трагичког поседује она већином усменим предањем преношена јуначка песма коју је Баура (C. M. Bowra, *Heoric Poetry*, 1952) истражио у свеколикој њеној раширености по свету, посебно се бавећи њеним увелико истоветним битним цртама. У средишту таквог песништва увек стоји неки блистави јунак и победник у сјају свог оружја и својих подвига, али он истовремено стоји и пред амбисом сигурне смрти која ће га из свих његових радости и тријумфа одвући у ништавило и неизбежни свет сенки, који ни по чему није бољи. У овој овде наговештеној и у оквиру јуначке песме веома снажно доживљеној напетости видимо један моменат трагичког, али би то за Хомера било и више него мало. Мотив човека-јунака подложног ништавности свега људског у хомеровском песништву се допуњава и појачава једном супротношћу, будући да се човек ту супротставља боговима. Блажени бесмртници, ако им се то допадне, према смртницима могу бити благонаклони и прискочити им у помоћ када се нађу у невољи. Али они смртнику у сваком трену могу и окренути леђа и на тај начин обелоданити неизмерљиви јаз који њихово блаженство дели од мука оних у власти смрти. Као што се Хефест у првом певању *Илијаде* жали што је кавга око сиротих људи омела обед небеских моћника, тако Аполон у боју богова одбија да се због тог рода бори са Посејдоном. При томе та борба (једних богова против других) није ништа друго до распојасана кавга, права забава у

којој, уз гласан смех, уживa отац богова. А људи се на том оградшју боре средствима и способностима којима располажу, а на крају их ипак чека горка смрт.

Али још увек није речено оно најважније о замецима праве трагике код Хомера, о стварима које га разликују од типичних својстава уобичајеног јуначког песништва. Бруно Снел је у књизи *Откриће духа* (B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, 3. Aufl. '83) као особеност епске игре истакао да она живот схвата као низ или ланац збивања. Та слика о животу као ланцу у којем се равномерно везује карика на карику веома је сродна оној другој познатој слици о епском току и без сумње исказује нешто што је важно и битно за епику у целини. И код Хомера има делова у којима се једна карика ланца надовезује на другу. Али оно што *Илијаду* превасходно сврстава у велико уметничко песништво, што условљава да она надилази типични епски стил и чини прве кораке према трагедији — није уобличавање тог ланца већ уланчавање или повезивање збивања, ликова и њихових мотива. То је она врста уланчавања коју је Емил Штајгер у својој задивљујућој анализи Клајстове новеле *Просјакиња из Локарна* — са становишта језика — предочио као основни елемент драмског стила.

Већ сама околност што се збивање временски сабија на распон од неколико дана условљава да се у оба хомерска епа не иде за равномерним низањем. И, како је само делање појединца неизбежно повезано са судбином других — пријатеља, сабораца, целих народа, при чему се и судбина појединца апсолутно предочава из аспекта оне динамичке драматике која неминовно води ка трагичком збивању! Захваљујући генијалном поступку песника *Илијаде* — којим је кристализационом тачком целине учинио мотив гнева — сам Ахил постаје трагичан лик. Необузданост његовог гнева, који се у тренутку кад одбија усрдну молбу измење у хибрис, постаће узрочником највећег његовог личног бола: смрти најдражег човека, његовог пријатеља Патрокла. У том болу ће се донекле смирити његов гнев и преостаће једино жеља за осветом. Али освета над Хектором, услед судбоносних спона и веза, услови и Ахилов крај. Трагичке акценте показују и обе друге фигуре, тесно повезане са Ахилом и у љубави и у мржњи: Патрокло, који, мада упозорен, креће у борбу, али у часу одлуке заборавља на меру која му је постављена па одлази у смрт, и Хектор, који велики дан доживљава у тренутку када Грци, потерани натраг у табор, страхују за своју судбину. Али он хоће даље, па се, занесен успехом, оглушује о упозорења Пулидама који три пута излази пред њега. А онда доживи и последњи врхунац: на себе навлачи Ахилову опре-

му коју је узео са умореног Патрокла. Песник је у јединственој сцени приказао трагику те судбине. Зевс посматра Хектора; бог посматра гордог победника, победом занесеног човека, и жали га и удељује му још тај последњи час узвишења. Али када је Ахил све потерао са бојног поља и градске капије се затвориле, а Хектор се у страшној напуштености сучели са немилосрдним противником, тада и он сам себи полаже рачуне о својој судбини: сада је свестан своје кривице коју ће платити животом.

Када су Хомера антички критичари назвали оцем трагедије или његово песништво једноставно уврстили у њу, превасходно су имали на уму миметичке елементе епа, пре свега дијалог. Али, као што смо видели, још дубљег смисла има у томе што на Приновом рељефу са апотеозом Хомера и Трагодија песнику *Илијаде* исказује своје дубоко поштовање.

Поред свега што је речено, за објективирање трагичког у уметничком делу хомерски еп ипак представља само једну, мада веома значајну предигру. Наше истраживање битних црта трагичког нужно ће поћи од његовог уобличења у драми. Тамо су те црте битне за човека способног за трагику — што значи пре свега за западноевропског човека — добиле меродавно уобличење. Оно је силно деловало током низа столећа, па је Кројценах, у својој историји модерне драме, васкрсење трагедије у западној Европи с правом означио као највећи догађај у новијој историји књижевности. Међутим, реч „трагички" се одвојила од уметничке форме са којом је, као што видимо, повезана у грчкој класици и постала ознаком судбинских токова сасвим одређеног облика, пре свега одређеном дубинском димензијом која овде тек треба да буде испитана. Штавише, атрибутом трагички означавамо сасвим одређени начин виђења света, као на пример Серена Киркегора, за кога је наш свет непремостивим јазом одвојен од бога. Поимање нашег света као света који је у дубини свог бића трагичан много је старије од нашег времена, али је сасвим разумљиво што је управо оно у особитој мери узнемирено мислима такве врсте. И, ако сада поставимо сасвим конкретно историјско питање — када је и у којим областима појам трагичког доживео управо наговештено проширење, морамо признати да смо у погледу на то беспомоћни и да на њега не можемо одговорити. Да бисмо преко евентуалних сазнања дошли до поуздане слике развоја, ту су још неопходна темељна истраживања.

Међутим, једну ствар с пуним поуздањем ипак можемо утврдити: Грци су створили велико трагичко уметничко дело и тиме остварили један од највећих домета у делокругу духовног стваралаштва, али нису развили теорију трагичког,

која би превазилазила његово уобличење у драми и односила се на поимање света као целине. Можемо поћи и корак даље: оно високо поимање трагичког збивања, које се у класичној трагедији испољава у разноликим видовима и на величанствен начин, у позној Грчкој се добрим делом изгубило. Због чега, то ћемо још видети. О томе јасно сведочи историја грчке речи *τραγικός*, која, уосталом, још мора да буде разјашњена у појединостима. Када Аристотел реч употребљава у смислу свечаног па и потенцираног, то по свој прилици одговара напросто језичкој пракси његовог времена. У даљем току развоја уочљиво се оцртавају две линије. *Τραγικός* значи нешто страшно, ужасно, ужасавајуће, као када, на пример, Касијус Дио убиство Агрепине означава као трагедију. Он при томе не мисли на тежак положај у који човек западне због своје страсти нити на неко одређено стање света које такво збивање допушта или чак условљава; реч код њега сасвим једноставно указује на нешто страшно, језовито, крвожедно. А ако већ хеленски писци историје праве од историје трагедију, онда они никако не дају оне заметке тумачења историје у трагичком смислу који су на разне начине присутни како код Херодота тако и код Тукидида (обојица су савременици класичне трагедије), већ им је напросто стало само до замамног деловања сопствених у јарким бојама датих слика. Други крак или друга линија развоја води ка употреби речи у смислу напирлитаног и бомбастичног. Но, при томе је увек посреди појачана употреба речи која прелази границе нормалног изражавања. Нигде она није бременита оном тежином погледа на свет, као што се јавља и употребљава у наше време, мада се неки пут јавља и употребљава на сасвим баналан и необавезан начин. Ту судбину, уосталом, она дели са речју „класични", која се такође може употребити у вези са сасвим одређеним историјским феноменом — процватом атичке културе, али, с друге стране, и у далеко ширем смислу, да би потом представљала само још сасвим празну реч.

Међутим, присећамо се да од Аристотела поседујемо један спис о песништву, који је нечувеном снагом деловао и утицао на погледе многих столећа, а тај спис се при томе превасходно бави трагедијом. Зар у *Поетици* не бисмо могли очекивати заметке тумачења трагичког које би ишло даље од техничке анализе уметничког дела, и зар Аристотелов исказ о катарзи као циљу трагичког песништва не би могао садржати кључ за наше питање о бити трагичког? Упутно је да овде најпре наведемо дефиницију трагедије из *Поетике*. „Трагедија је, дакле, подражавање озбиљне и завршене радње која има одређену величину, говором који је отмен и посебан за сваку врсту у појединим деловима, лицима која делају а не

приповедају, а изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање таквих афеката." У вези са последњим речима *δὶ ἐλέου καὶ φόβου περαιγουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*, данас више није неопходно да се бавимо целом етиологијом тумачења, која је, наравно, значајан део духовне историје. Нити гледаоци треба да буду очишћени од афеката због којих трагички ликови са своје неумерености морају испаштати страдањем, нити треба да буду побољшани тако што ће се повећати њихова филантропија или ће бити ослобођени прекомерних емоција. Дуготрајним истраживачким радом, који на неки начин крунише чланак Волфганга Шадевалда *Страх или сажаљење?*, утврђено је да спорни појам катарзе потиче из делокруга медицине, па се, с позивањима на друга места код Аристотела, дошло до сазнања да смисао речи треба схватити као — с уживањем повезано — олакшање од поменутих афеката. Ми прихватамо и следимо новија научна сазнања и у свхатању да за Аристотела катарза те врсте није повезана с неким моралним деловањем. Али, с друге стране, она за њега никако није зазорна, па се у погледу на то налази у јасној, мада неизреченој опречности према Платону, који је трагедију, као моралну опасност по грађане, одлучно прогнао из своје идеалне државе.

Ми смо проблем аристотеловске катарзе овде изложили само у оној мери у којој је то било потребно да се покаже како од ње не води пут ка поимању трагичког у модерном смислу. То исто се односи и на једно друго место у 13. гл. *Поетике*, које као да нам у први мах отвара неке перспективе. На том месту Еурипид се означава као најтрагичнији (*τραγικώτατος*) међу песницима атичке позорнице. Али ако се то место прочита у ширем склопу, што у начелу, када се наводе неки аутори, увек треба чинити, испоставља се да Аристотел ту на уму нема ништа друго осим несрећни исход Еурипидових комада, дакле, да реч „трагички" употребљава у оном смислу у којем се припрема касније, управо скицирана употреба речи.

Макс Комерел у књизи о Лесингу и Аристотелу, резимирајући своја разматрања, изрекао је следећи суд: „Цео у њој (*Поетици*) примењени начин посматрања ... има описни и резимирајући карактер, те он застаје пред феноменом трагичког, при чему не одустаје од његовог објашњавања, али се не упушта ни у његово вредновање." Иако и ми долазимо углавном до истог закључка, ипак бисмо поставили питање — не иде ли можда Аристотел ипак мало даље и тако истину утире пут новијим погледима и тумачењима. То место је важно и у једном другом погледу. На оном месту на којем Аристотел у 13. гл. *Поетике* излаже учење о преокрету (*με-*

ταβολή) збивања као језгру трагичке приче и у вези с тиме заступа схватање о „осредњим карактерима" као најподеснијима за трагедију — каже да такав пад у несрећу, ако треба да га доживимо као трагички, не сме уследити због неког моралног дефекта већ, штавише, до њега мора доћи због *δί ἁμαρτίαν τινά*. Израз је у том склопу недвосмислено издвојен из делокруга епике и указује на „огрешење" у смислу људске неспособности да се спозна оно право и одлучно крене према његовом остварењу. Човек који не страда са неке моралне мане, страда, дакле, зато што у границама свог људског бивствовања није дорастао одређеним ситуацијама и задацима. Овде можемо поставити питање — не указују ли можда Аристотелове речи на у начелу трагичку ситуацију човека. Међутим, задовољићемо се само овим наговештајем који, наравно, треба да подстакне на даље размишљање. Ако у истој реченици наилазимо на Едипа, наведеног као пример једне такве трагике, онда можемо схватити избор тог стварно изузетног примера, али када су потом поред њега наводи и Тијест, постају нам јасне границе наших знања, условљених и тиме што су античке трагедије и доспеле до нас само фрагментарно сачуване.

Чисто је описног карактера одређење трагедије које је дао најзначајнији Аристотелов ученик Теофраст, ослањајући се на појам метаболе свог учитеља: по њему је трагедија катастрофа једне херојске судбине. О рангу тих особа и о супротности тог ранга према силама злехуде судбине зачуђујуће много је речено у три језгровите речи *ἡρωϊκῆς τύχης περίσταδις*.

Антонио Себастијано Минтурно је 1559. у Венецији објавио 6 књига о поетици, а 1563. своју *Arte Poetica*. Ове две године омеђују годину у којој се појавила поетика Ј. К. Скалигера, која је постхумно објављена 1561. године. Међутим, док код Скалигера у предњем плану стоји рационално просуђивање афеката и уверење о њиховој усмерљивости на добро човека, код Минтурна се отвара поглед на тамну позадину живота, на сталну угроженост свега узвишеног и свакe могуће среће, као и на могућност заблуде, које није поштеђен ни моћник, већ она, штавише, може да га одведе у невољу. Овакво схватање, које извор трагичког збивања види у угрожености човека, у немоћи његових духовних снага пред премоћи противних сила јавља се и у поетикама доба барока. У том склопу посебну пажњу заслужује *Palaestra Eloquentiae Ligatae* (*Pars.* III, Келн 1654) Јакоба Масенија. Његов кључни појам је *error ex alienatione* — из разних извора потекла човекова заблуда о себи и другима, потом опасност која га стално угрожава, а онда из такве заблуде проистичу

несрећа и патња. Само приклањање богу може човеку да донесе сигурност; човеков живот у овом свету је *a priori,* због његовог устројства, изложен заблуди, варци, привиду, а све то му заклања праву стварност и опсена га, услед тога, одводи у пропаст.

Погледи овакве врсте, који полазе од крхкости и угрожености човекове егзистенције, у епохи просветитељства нису могли наићи на неки одјек или пак бити даље развијани. Отуда, и пре него што буде обављено детаљно истраживање историје нашег појма, с поуздањем можемо тврдити да доба новохуманизма у погледу на питања о бити трагичког представља нов почетак заснован на старим, заборављеним и потиснутим покушајима. То је оно исто доба које утемељује сасвим нов и изузетно плодан однос према трагичком песништву грчке антике.

Сваки покушај одређења трагичког нужно ће имати исходиште у речима које је Гете 6. јуна 1824. године изговорио канцелару Фон Милеру: „Свеколико трагичко почива на једној непомирљивој супротности. Чим дође до помирења или оно постане могуће, нестаје и трагичко." Ту је феномен којим се бавимо захваћен у свом корену. Али за његово разумевање је овим речима дат само изузетно широк оквир, јер констатацијом да је неопходна непомирљива супротност није речено ништа о њеним половима. Њихово одређење представљаће посебан задатак за свако подручје трагичког, како у уметничком делу тако и у стварности живота. То одређење показује се као изузетно плодно управо за трагедију Грка, па стога унапред сасвим кратко упућујемо на могућности које нам се тамо указују: трагичка супротност може да буде смештена у свету богова, па се полови те супротности могу звати бог и човек, или пак реч може бити о супротностима, односно противницима који се сукобљавају у грудима самог човека.

Тако Гетеово уврштавање трагичког у свет радикалних антиномија за нас додуше представља неопходни приступ нашем проблему, али нас то не ослобађа нужности да поставимо приличан број даљих питања. Пошто наша разматрања развијамо у одређеном правцу, усмереном на трагичко уметничко дело Грка, у даљем току ћемо разматрати само нека од питања и при томе од већ разјашњених ствари, или ствари које се лако могу разјаснити, ићи ка тешким и обухватним питањима. Ма колико нам је код свега што је речено стало до грчке трагедије, ипак се надамо да ћемо тиме дати одређени допринос живој расправи која се последњих година водила о проблему трагичког по себи.

Лако ћемо се сагласити у првом захтеву за постизање трагичког дејства, који бисмо могли описати као *дигнитет случаја*. Ни Аристотел на уму није имао ништа друго када је у дефиницију трагедије унео *πραξις σπουδαία*, а управо поменуто Теофрастово одређење појма своди трагедију изричито на судбину хероја. То, у грчком смислу речено, значи да трагичка грађа потиче из мита, али је тиме истовремено припремљено и оно социјално ограничење које је за могућности уобличења трагичког важило све до у ново доба. Међу многим другим, посебну пажњу заслужује пример за који захваљујем доброти госпође Марије Викерт. У Чосеровим *Кентерберијским причама* један калуђер казује својим сапутницима низ прича из делокруга мита и историје, означавајући их трагедијама, али при томе не настоји да објасни сам појам. Осим тога, испоставља се да он о уметничкој форми као таквој има само веома магловите представе, док одлучно заступа сталешко омеђење (*C. T.* VII, 1973 и д.): „Трагедија се зове један одређени тип приче, како нас извештавају старе књиге, о човеку који је уживао велику срећу и онда се с високог положаја стрмоглавио у несрећу и бедно скончао. И те су приче обично у стиху од 6 стопа који се зове хексаметар. Понеке приче испеване су и у прози, а понеке у стиху на разне начине."

Тек у прошлом столећу развој грађанске трагедије је донео крај представи по којој носиоци трагичког збивања морају бити краљеви, државници или јунаци. Међутим, Аристотелов уопштено формулисан захтев за *πράξις σπουδαία* и надаље је у неублаженој форми остао на снази, само што га данас више не тумачимо у сталешком него у свеобухватно људском смислу. И на место високог социјалног ранга или положаја трагичких јунака долази онај други захтев, који бих описао као *значајни пад*: оно што треба да доживимо као трагично мора значити суновраћење из једног привидног света сигурности и среће у понор безизлазне невоље. Тиме је уједно речено нешто сасвим друго, али не мање важно. Права трагика увек је везана за збивање обележено снажном динамиком. Пуко описивање стања невоље, беде и слома може нас се дубоко доимати и снажно уздрмати нашу савест, али трагичко ту нема места. Да је оно везано за неко збивање, то је Аристотел јасно сагледао када је у *Поетици* (гл. 6) означио трагедију не као подражавање људи него радњи и живота. Тиме је класичну трагедију свог народа разумео боље него њени модерни тумачи, који су оном „импертинентном фамилијарношћу", на коју је упозорио Ниче, често хтели да јој наметну категорије модерне психологије.

Други захтев да нечему у уметничком делу или у животу припишемо својство трагичког састоји се у томе да се *одређени случај може довести у везу са нашим сопственим светом*. Одређени случај се нас мора дотицати, у најизворнијем смислу речи, морамо га доживети тако као да нама лично нешто прети, пружати руке према нама и као да ће нас шчепати. Само ако имамо осећање оног *Nostra res agitur*, ако се осећамо погођени у дубоким слојевима битисања, доживљавамо трагичко. При томе за трагичко уметничко дело мало значи да ли нам је околина у којој се збивање одвија нарочито позната и да ли неко тегобно психолошко сликање настоји да нам што више приближи ликове. Деловање велике трагичке уметности подлеже другим законима и у великој мери је одвојено од времена. Ми можемо веома високо да ценимо Ибзеново мајсторство у уобличењу драмског склопа и да у њему, поврх тога, поштујемо правог и великог песника, што он у *Росмерсхолму* и другим делима одиста и јесте, а да себи ипак допустимо питање да ли нас се непосредно доима судбина хистеричне жене, која се, згађена животом и опхрвана осећањем досаде, маша пиштоља генерала Габлера. И то нас које, после искустава стечених за два светска рата, хвата страх пред питањем хоће ли моћи да се избегне уништење на овај нашој земљи. Софоклов краљ Едип је више него две хиљаде година старији од Хеде Габлер и њој сличних, али велика игра о немоћи људске егзистенције ништа није изгубила на силини свог деловања.

Трећи захтев који постављамо трагичком има опште значење, а на свој начин је ипак грчког карактера. Носилац трагичког збивања, онај ко је уплетен у неки безизлазан конфликт *све то мора да је уздигао у своју свест* и да је све то свесно пропатио. Тамо где безвољна жртва тупо и мукло бива одведена на кланицу — изостаје и трагичко дејство. Отуда оне судбинске трагедије једног Захаријаса Вернера и његових следбеника, у којима се судбина са наивним људима игра као мачка с мишем, немају никакве везе са правом трагиком. Трагедија је израсла из грчког духа и због тога полагање рачуна, *λόγον διδόναι*, спада у њене конститутивне елементе. Велике фигуре атичке позорнице због тога с неуморном ревношћу и често дугим говорима образлажу мотиве свог делања, муке својих одлука, настојећи да речима искажу силе које их спутавају. У основи, посреди је ова иста ствар када код једног од највећих драматичара наших дана, Француза Жана Ануја, у његовој *Антигони* говорник улоге хора о човеку и његовој трагичкој судбини каже како не може чинити ништа друго осим да виче, не да јадикује, не да тужи, него да криком, пуним гласом искаже оно што никада још

није изречено, што се можда пре тога није ни знало, и то ни због чега: само зато да би то човек себи рекао, да би то самом себи саопштио. У грчкој трагедији, додуше, рационално промишљање и страстно дивље испољавање афекта формално су једно од другог раздвојени строгом границом. Понекад се то за модерно осећање доима као крута напоредност. Софоклова Антигона на путу у смрт може се узети као пример, но у томе се посебно истиче Еурипидова трагедија.

Тежња за крајњим духовним просветљењем и урањање у огањ страстног доживљаја — и једно и друго је дубоко утемељено у грчкој природи. Ми данас о Аполону и Дионису знамо много више него што се могло знати у Ничеово време, али да се у уобличењу одређених црта ових двеју божанских фигура испољава поменуто двојство може се сматрати потпуно тачним. Међутим, овде ћемо само овлаш дотаћи мисао да је ова за целокупно грчко стваралаштво и тајну грчке уметности тако неизмерно важна напетост дубоко утемељена у историји постанка грчког народа, у хетерогености оних у њему обједињених елемената.

До сада смо говорили о стварима чија би пука констатација могла бити довољна да оне буду разумљиве. Но у четвртој тачки суочавамо се с тешким питањем, које има посебно значење управо у вези са трагедијом Грка. На почетку овог одељка навели смо Гетеову реч о *непомирљивој супротности*, а овде додајемо место из *Разговора с Екерманом* (28. марта 1827), које поменути појам још снажније истиче: „У основи је само реч о конфликту који не допушта разрешење, а овај може да настане из било каквог разлога, само ако иза њега стоји неки прави природни разлог и ако је истински трагички." Ова радикалност, којом је Гете захватио трагичку супротност, испољена је и у једном често навођеном писму Шилеру: „Ја себе, истина, не познајем довољно да бих знао да ли бих могао да напишем истинску трагедију, али ме хвата страва од саме помисли на такав подухват и готово сам уверен да бих већ самим покушајем могао себе да уништим."

Изричиту нерешивост трагичког конфликта учиниле су модерне теорије средиштем и првим суштаственим захтевом и предусловом за остварење праве трагике. Ту се, међутим, суочавамо са одређеним тешкоћама! Једна од највећих творевина грчког трагичког песништва без сумње је Есхилова *Орестија*. Крај овог величанственог дела пак не чини страдање човека услед непремостивости и непомирљивости обелодањених супротности, већ се тај крај предочава као својеврсно помирење које у нечувеном опсегу не обухвата само човека који пати и страда него исто тако и свет богова. Наша знања о Есхиловим трагедијама доста су шкрта, али су у

сваком случају довољна да бисмо утврдили како случај *Орестије* није био усамљен. И друге трилогије, она о Данајцима или она о Прометеју, имале су помирљив завршетак. А затим имамо позније Софоклове комаде — *Електра, Филоктет* и *Едип на Колону* — са исходима који апсолутно значе помирење и измирење. Да се то исто односи и на *Електру*, као и да Егист и Клитемнестра страдају као кажњени преступници а не као жртве трагичког неспоразума, показаће наше разматрање. А поготово код Еурипида имамо комаде, као што су *Хелена* или *Ијон*, код којих напросто можемо говорити о happy end-у. Ту се, дакле, суочавамо са нескладом између употребе појмова и њиховог омеђавања, јер нити бисмо се осмелили на парадокс да Есхилова *Орестија* није трагедија, нити се усудили да оповргнемо Гетеово мишљење.

Да бисмо размрсили ову углавном прећутно толерисану збрку, морамо поћи од речи „трагедија". Њена рана историја је пуна тешких и нерешених питања којима ћемо се позабавити у следећој глави; зато их овде можемо пренебрегнути. За нас је у овом тренутку важна констатација да се „трагедија" у склопу културе којој тај феномен захваљује свој настанак може посматрати као једна сасвим историјска појава. Виламовиц је у свом уводу у Еурипидовог *Херакла* ту појаву дефинисао овако: „Атичка трагедија је један у себи заокружен део јуначке саге, обрађен у поетском и узвишеном циљу ради приказивања посредством једног атичког хора грађана и два до три глумца, а намена јој је да буде изведена као део јавне службе боговима у Дионисовом светилишту." Ово одређење је у складу са историјским чињеницама и не пренебрегава ништа што је битно. Можда би се још могло додати само то, да је реч о једном озбиљном дéлу јуначке саге, али за атичку трагедију, ни на који начин, самим њеним бићем, није искључен добар исход са помирењем супротстављених сила и спасавањем угроженога. С друге стране, међутим, већ у антици се оцртава развој који нам се у виду наговештаја указао на оном месту *Поетике* на којем се Еурипид — због завршетка са катастрофом — означава као „најтрагичнији" међу Атичанима, а о чему сведочи и касније значење речи *τραγικός*. Озбиљни део јуначке саге, који трагедија обрађује, по правилу већ садржи збивање испуњено патњом и страдањем. Пошто оно јемчи за дејство које је Аристотел означио као специфично, односно за ослобађање одређених афеката, то збивање је у све већој мери, неминовно почело да се посматра као оно што је карактеристично за трагедију. На тај начин је трагедија под притиском унутарње закономерности на крају постала жалосна игра (Trauerspiel), што у време високо развијене атичке културе она никако није морала бити. Расправе

новијих истраживача о појму трагичког тај развој су наставиле и при томе се надовезале на најрадикалнија објективирања трагичких конфликата — захтевом да се безизлазност узме као одсудни, битни елеменат трагичког.

На основу свега што смо рекли, јасно је да је наш данашњи појам трагичког додуше израстао директно из грчке трагедије, али, с друге стране, и да је неминовно морала водити до несагласја примена онога што стоји на крају тог развоја (трагика као неминовна безизлазност) на појаве које чине исход (трагедија 5. столећа).

Ако смо констатовали да се не мали број атичких трагедија одликује срећним и помирљивим завршетком, дакле да нису жалосне игре у модерном смислу речи, онда тиме нипошто није речено да оне у себи не садрже трагичко, и то у изобиљу. Може ли се замислити дубља трагика од оне Орестове, који своје оружје упире у груди рођене мајке, па га ериније онда отерају у лудило? Како је тек и један од најзрелијих Софоклових комада, *Филоктет*, пун трагичких ситуација: реч је о младом племенитом човеку коме прети опасност да страда због лажи; он је мученик изневерен у својој нади, који види да га чека пропаст! А какво горко искуство мора да прође Едип пре него што нађе мир у светом гају Колона!

Покушаћемо да путем појмовног разлучивања унесемо мало реда у управо предочен комплекс питања. Пођимо од крајњег екстрема до којег се у том развоју дошло — од *затвореног трагичког виђења света!* Ми ћемо га ускоро упознати у конкретним уобличењима; зато ћемо га за сада одредити као поимање света по којем је свет поприште неминовног међусобног сударања сила и вредности, при чему се то сударање и узајамно уништавање за које нема решења — не може објаснити никаквим надређеним смислом.

Као другу тачку у тој линији — можемо је замислити као узлазну — истичемо *затворени трагички конфликт*. То је онај конфликт који је на уму имао Гете када је говорио о трагичком. И ту нема никаквог излаза: на крају стоји уништење. Али тај конфликт, колико год његов ток био у себи затворен, никако не значи свеукупност света. Он се предочава као парцијални догађај у њему и лако је замислити да је оно што се у том посебном случају морало завршити смрћу и пропашћу део неке надређене целине те да из те целине прима и добија свој смисао. И, ако човек спозна те законе и научи да разуме њихово деловање, то онда значи решење на нивоу вишем од онога на којем је тај конфликт доспео до катастрофалног исхода.

Као трећи феномен издвајамо такозвану *трагичку ситуацију*. И у њој се сусрећемо са елементима који конституишу трагичко: ту су сучељене снаге које ступају у борбу једна против друге, ту имамо човека који не види излаза из конфликта у који је доспео; зато му прети неминовна пропаст. Међутим, тај безизлаз у трагичкој ситуацији, који се доживљава у свеколикој тежини, није оно крајње. Облаци који су изгледали непролазни и непрозирни полако се развлаче и са разведреног неба — на позорницу која је до малопре била обавијена тамом — спушта се светлост спасења.

Ми смо се у овом нашем разлучивању неминовно суочили са питањима која дубоко задиру у сферу погледа на свет, а поготово ћемо, на крају нашег разматрања, морати да се крећемо у делокругу оваквих проблема. Али у овом тренутку, у склопу овде предузетог разлучивања појмова, желимо да одговоримо на питање у којем се смислу грчке драме — које нису жалосне игре и не дају се ускладити са Гетеовом дефиницијом — могу означити као трагедије. Останимо код примера Есхилове *Орестије*. Да она садржи потресну трагику, то је ван сваке сумње; али само у судбини Агамемнона и Клитемнестре она се јавља као заокружени трагички конфликт који не допушта никакав други исход осим пропасти, док Орест доспева у трагичку ситуацију која ће га отерати у лудило, а ипак допушта разрешење милошћу и наклоношћу највишега бога. Последњи део трилогије, посматрано с краја ове целине, стоји у јасној супротности према једном заокруженом трагичком погледу на свет који човека повезује са уништењем иманентним његовом постојању. Конфликт у који доспева Орест незамисливо је стравичан, али као конфликт није неминовно трагичан, јер допушта помирење сила које се боре, а у том помирењу — и ослобођење од патње и невоље. Удео његове судбине у трагичком предочава нам се као трагичка ситуација преко које пут води ка миру и смирењу.

Тако нам предложено разлучивање појмова најпре омогућава разјашњење питања од којег смо пошли. Дела попут Есхилове трилогије са помирљивим исходом не уклапају се у одређење трагичког које је дао Гете, јер се оно односи само на затворени трагички конфликт. А њих ипак називамо трагедијама, не само због тога да бисмо тиме означили њихову припадност одређеној античкој врсти већ и због њиховог трагичког садржаја, који се у оквиру тих комада предочава у њиховој трагичкој ситуацији.

На основу управо изведеног разлучивања, рекли бисмо да се указују плодотворни аспекти за просуђивање појединих песника и одређених група дела. Једна атичка трагедија мо-

же, као што смо видели, да има удела у правој трагици у појавној форми трагичке ситуације, што никако не искључује срећан исход. Али она као тему може да има и заокружени трагички конфликт са катастрофалним исходом. Овамо спада и завршетак *Краља Едипа* и касније ћемо управо код овог комада морати да се суочимо са питањем — треба ли га разумети као сведочанство крајњег уобличења трагике и трагичког погледа на свет или нам песник оставља могућност за разрешење и разумевање проблема.

Код сва три ступња је, по нашем схватању, посреди права трагика која има извориште у човековом бивству обележном патњама и страдањима. Тамо, наравно, где то више не осећамо, где је на место праве трагичке ситуације ступила шаролика игра случаја, а на место свесног доживљаја егзистенцијалне невоље — театрални гест жалопојке, тамо ћемо застати и размислити о томе хоћемо ли говорити о правим трагедијама. Ми овде унапред указујемо на поглавље о Еурипиду, где ћемо с обзиром на комаде — на пример, *Хелена* — морати да се запитамо у којој их још мери можемо подвести под трагедију.

Мада су наша размишљања и разматрања усмерена на грчку трагедију, на овом месту бисмо се ипак укратко осврнули на у новије време толико разматрани проблем који се своди на питање: да ли је трагика могућа у оквиру хришћанске слике света. Одговори, чак и они који потичу од изразито хришћанских мислилаца, увелико се разилазе. За Теодора Хекера, на пример, трагичко је обележје (стигма) правог паганства, које је хришћанин одбацио. Јозеф Бернхарт проблем види сасвим другачије. За њега са спасењем нису укинути ни закони природе ни форме збивања у оквиру историје: „Онај ко размишља о структури историјског збивања неће се отети сазнању да је том збивању прописан трагички закон." Теоретичари трагичког, који нису писали са неког религијског становишта, углавном су по кратком поступку негирали могућност трагике у оквиру хришћанског погледа на свет.

Изгледа да се цело то питање без већих тешкоћа може решити ако се ствари посматрају, са нашег становишта. Нема сумње да се целовити трагички поглед на свет ни на који начин не дâ објединити хришћанским погледом на свет, штавише — директно му је супротан. Али, у оквиру хришћанског погледа на свет као и у оквиру сваког другог погледа на свет, зато је дата могућност трагичке ситуације; штавише, сложили бисмо се са Бернхартом — уношењем нове димензије у тај свет означена могућност се још знатно повећава. Ми из делокруга хришћанског света никако не бисмо искључили ни целовити и заокружени трагички конфликт. Оно што човек

проживи све до физичког уништења у једној надређеној равни може добити свој смисао, а тиме и своје решење.

Као што смо већ рекли, овде изложеном схватању о три различита начина на које се може обелоданити трагичко, ми придајемо толики значај зато што се указује могућност да са тог становишта разрешимо цео низ питања. Наше диференцирање је феноменолошко, али у начелу се додирује са сликом историјског развоја како ју је оцртао Алфред Вебер у књизи *Трагично у историји* (*Das Tragische in der Geschichte*, Hamburg 1943): он трагичко стање ствари (уз извесне ограде, могли бисмо га упоредити са нашом „трагичном ситуацијом"), заједно са његовим првим симболизирајућим отеловљењем у митy, строго лучи од уздизања тог трагичког стања ствари у централну тему погледа на живот.

Морали смо нешто дуже да се задржимо на четвртој тачки ових наших разматрања, али се зато надамо да смо себи тиме припремили и олакшали приступ питању које нам је још преостало. Пре тога морамо размотрити још једно, пето по реду — питање о *трагичкој кривици*. И оно је током низа столећа било предмет разних разматрања и зато представља важно поглавље из духовне повести Запада. Данас је разматрање овог питања знатно олакшано захваљујући изванредној студији коју је овом предмету посветио Курт фон Фриц под насловом *Трагичка кривица и поетска праведност* (*Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit. Stud. gen.*, 1955). У њој нису само јасно и коначно оповргнуте заблуде које су се одржавале готово легендарном истрајношћу него је уверљиво разјашњена и приказана и њихова генеза из одређених ситуација утемељених у погледу на свет.

Схватање да трагичка кривица неминовно мора бити и етичка заправо је делотворно припремљено већ у антици. Најважније и најдалекосежније својство Сенекиних драма састојало се у томе што је у њима грађа велике античке трагедије изнутра доживела ново уобличење, што је она преобликована у стоичком духу. Сада је трагичка позорница постала парадигматичко позорје страсти, против којих се стоички мудрац здушно бори као против извора свега зла. Фигуре старог мита, као Федра или Атреј, за гледаоца или читаоца сада треба да буду пример у смислу упозорења — камо човек може доспети када није у стању да снагом логоса обузда своје узаврело срце. Као светли позитивни пример на другој страни се појављује Хераклe, и то као јунак који је стоичко отеловљење врлина; затим се осећању страве и јада, које трагедија у нама треба да изазове, придружује дивљење као фактор који ће касније, у теорији и пракси барокне позорнице, играти изузетно значајну улогу. Међутим, дело-

вање античке трагедије на Запад у време његовог духовног препорода и замаха није полазило од великих Атичана; носилац тих делотворних утицаја био је, штавише, и то у одсудној мери, Сенека. Само што је са његовим комадима дошла до изражаја и стоичко-моралистаторска тенденција, а Курт фон Фриц је лепо показао како се та развојна линија неизбежно објединила са једном другом развојном линијом која је своје исходиште имала у хришћанству и у његовој свести о греху.

Деловање ових утицаја било је огромно. Столећима је владало уверење које је Жил де ла Менардијер у својој поетици (Париз 1640) окарактерисао овако: „Le théatre est le throsne de la Justice". И у постхумно објављеним *Студијама о Шекспиру* Ота Лудвига још је реч о трагичкој кривици у склопу оваквог схватања. Али то није било тако само у теорији драме, то схватање је одређивало и интерпретацију великих дела класичне грчке позорнице и тамо уродило погубним последицама. У погледу на то, мораће посебно да се каже нешто о Едипу, пошто се на том примеру најбоље може показати како је одређено ћифтински ситничаво трагање за таквом моралном кривицом дуго затварало пут до разумевања ове и других великих трагедија.

Ми смо се углавном упознали са историјским снагама које су од трагичког настојале да начине морални пример у којем се кривица и казна потиру без остатка. Али необично је што је у том развоју заобиђен или самовољно измењен један Аристотелов сасвим јасан исказ. Наиме, на једном месту у 13. гл. *Поетике*, које смо већ поменули, Аристотел каже да се право и делотворно уобличење трагичког остварује онда када услед неког „огрешења" (*ἁμαρτία*) долази до човековог пада и он изгуби углед и срећу. При томе, веома смотрено је настојао да предупреди свако погрешно тумачење које би ишло у правцу поимања да је реч о моралној кривици, јер у истој реченици изричито каже да трагички пад ни у ком случају не сме бити проузрокован неким моралним недостатком. Њему је та констатација очигледно толико важна да неколико редова касније, када говори о неопходности преобраћања среће у несрећу, изричито понавља: тај обрт или преокрет не сме се догодити због неког моралног недостатка већ мора бити последица неког „огрешења" или „кривице" (*ἁμαρτία*). Чак и када Аристотел ту не би био тако јасан, његова размишљања у овом делу би нам наметнула закључак да код ове „кривице" није посреди нека морална кривица. Јер, човек кога задеси трагички пад, по Аристотелу, не сме бити ни морално савршен нити посве зао (као да се тиме унапред одбацују јунак пун врлина и злобник стоичке поучне драме); штавише, он мора поседовати наше црте и особи-

не, односно сме да буде нешто бољи од нас просечних људи. Из тога происходи захтев за чувеним „осредњим" карактерима — појам који само с муком можемо применити на ликове атичке трагедије, али је у њему ипак садржан ваљан захтев да нам истинска трагедија у свако доба мора пружати могућност да успоставимо однос са нашим сопственим животом. Ни у ком случају у том целом мисаоном склопу нема места одмеравању моралне кривице и казне, и Аристотел у том оквиру сасвим јасно каже да наше са-осећање (*ἔλεος*) може бити пробуђено само у случају када смо сведоци неке незаслужене (*ἀνάξιος*!) несреће.

Довде су ствари потпуно јасне; нама остаје само да се чудимо како су потоња столећа могла да унесу онакву збрку у Аристотелове сасвим прецизне исказе. Међутим, за нас се поставља питање шта је заправо Аристотел мислио под трагичком „кривицом" када је тако одлучно одбијао морално тумачење тог појма. Рекли бисмо да под тим треба да разумемо интелектуалне промашаје онога што је исправно, односно чињеницу да људска спознаја може затајити у разрешавању неке збрке у коју нас је довео живот. Тиме бисмо, нема сумње, захватили много тога што је Аристотел мислио, али је исто тако важна и допуна коју је тим размишљањима дао Курт фон Фриц. Није баш сасвим тако да *ἁμαρτία* као заблуда без кривице стоји насупрот преступу који у моралном смислу заслужује осуду; штавише, следећи античку мисао, морамо претпоставити постојање кривице која се не може сматрати субјективном, али у свој својој тежини објективно ипак постоји кривица која је и за богове и за људе страхотна и може закужити целу земљу. Треба да подсетимо само на Едипа па да речено поприми одређене обрисе и добије апсолутно грчку садржину. У деловању „кривице", и то кривице у том а не у стоичком или хришћанском смислу, манифестује се трагичко у многим и то управо најделотворнијим драмама атичке позорнице. У коликој мери је та кривица условљена затајивањем људског духа пред премоћним противничким силама, то ће нам, између осталог, показати Софоклове *Трахињанке*.

У претходном разматрању наишли смо на један, можда и најзначајнији, корен праве трагике, али ћемо се чувати да поверујемо како смо тиме нашли чаробну формулу тумачења и да имамо права да интерпретацију свих грчких трагедија на силу подведемо под ту схему. Штавише, већ овде, и то са посебним погледом на Есхила, хтели бисмо да нагласимо како унутар грчке трагедије као покретачки елеменат и те како може да се јави морална кривица у нашем смислу речи. Не у том смислу да би све било урађено једноставним порав-

нањем кривице и казне; мишљење грчког ствараоца, наиме, има далеко дубљи корен, али морална кривица, и то она која пада на појединца, и за њега може да буде једна од чињеница са којима се мора суочити.

Свака могућност „кривице", о којој Аристотел говори на поменутим местима, дата је с постојањем човека; тако се изгледа потврђује наша раније изражена претпоставка да ми ту у поетици имамо прави заметак за једну теорију трагичког. Заметак, наравно, који у очуваном тексту нигде није даље развијен.

У најтешњој вези с питањем да ли трагедија може бити морални пример — стоји и питање о васпитачком задатку или васпитној намери трагичког песника. Оно је, с друге стране, само део, али важан део далеко ширег круга проблема који кружи око појмова песништво и васпитање; и управо је питање о позорници као моралној установи разматрано са посебном живошћу, при чему се на њега одговарало на најразличитије начине.

Најраније сведочанство о захтеву да трагички песник треба да има васпитну функцију налазимо у Аристофановим *Жабама*. У надметању о првенству између Есхила и Еурипида прво место треба да припадне ономе који је свом граду поучавањем донео већу корист. Ту идеју, која извориште по свој прилици има у подручју софистике, антика отада више није напуштала. Најревносније ју је заступао Платон у свом устројству идеалне државе, а овде само узгред подсећамо на познату Хорацијеву формулацију „aut prodesse aut delectare". За француске класичаре и поетике њиховог времена васпитно деловање позоришног песништва било је изван сваке сумње, а и Лесинг је са свог, нешто другачијег становишта, у начелу, мислио као и они. Он у том питању није знао за шалу и у 77. писму *Хамбуршке драматургије* је гневно ускликнуо: „Све врсте поезије треба да нас учине бољим; тужно је ако то треба доказивати; још је тужније ако постоје песници који сами у то сумњају." Али таквих је било, и то нису били ни најнезнатнији песници који су о том питању мислили сасвим другачије од Лесинга. Из *Ксенија*, за које су Гете и Шилер одлучили да се „никада не разматра њихово ауторство, него да то занавек остане тако", наводимо следеће место:

Да нас учини бољим, бољим, то песник треба! Зар
На леђима вашим ни трена да не мирује батина?

Ти су стихови сигурно Гетеови, мада је *Ксеније* писао заједно са Шилером, али то више није био млади Шилер, аутор списа *Позорница посматрана као морална установа*.

То је сада онај Шилер који се у огледу о разлозима уживања у трагичким предметима жали како из лепе намере да се у моралном смислу добро свуда постави као највиши циљ уметности — могу настати само осредњости, а у теорији су из тога настале само штете.

Док је Гете своју 49. изреку насловљену *Моралистима* започео овако:

Подучавајте! То вам добро пристаје и ми уважавамо морал;
Само муза не допушта да јој ви заповедате!

О овом нашем питању Гете се још у свом чланку *Једна допуна Аристотеловој поетици*, објављеном 1827. године, изражава веома песимистички: „А музика, као ни било која уметност, није у стању да делује на моралност и увек је погрешно када се од њих тако нешто захтева". Осам година пре тога, Грилпарцер се у својим белешкама о бити трагедије здушно слаже са Гетеовим схватањем: „Позориште није никакво поправилиште за протуве, нити је тривијална школа за незреле". Неправедно би било из овога хора гласова изоставити Е. Т. А. Хофмана, који је, између осталог, био и критичар високог ранга. У *Вестима о најновијој судбини пса Берїанце* каже се: „Уопште, сматрам да је пропадање вашег позоришта започело онда када је морално побољшање човека начинило највишим, штавише искључивим циљем позорнице, настојећи да од ње направи васпитну установу."

Ова непомирљива гледишта, предочена кроз схватања великих песника, делотворно су присутна у делокругу модерног тумачења трагедије све до у наше доба. Схватање да је песник учитељ свог народа одлучно је заступао пре свега Улрих фон Виламовиц-Мелендорф, а на истом је становишту и Макс Поленц, коме захваљујемо за изузетно значајан и вредан приказ овог нашег проблема. Међутим, у последње време опречни гласови су постали још снажнији и управо у вези са проблемом катарзе отишло се тако далеко да се трагичком уметничком делу не оспоравају само васпитне намере него исто тако и свака морална делотворност.

И ми се слажемо са Гетеом и његовим одбацивањем васпитног програма за драмског песника и песника уопште. Песништво не може бити усмеравано прописима, макар они стајали и високо изнад оних који су нам са таквом наменом нуђени у прошлости. Али морамо се чувати крајности, да са прљавом водом не бисмо бацили и дете. И то баш када је реч о атичкој трагедији. Код све тројице великих песника нередко се дешава да се кроз митску игру у Дионисовом позоришту обраћају Атињанима, да из склопа светог морања (Есхил и

Софокле) или са дубоким поверењем у моћ логоса (Еурипид) настоје да саопште своја сазнања о боговима и људима. Али при томе је у начелу посреди нешто сасвим друго него када од самог почетка све треба да послужи одређеној васпитној намери.

Овде се суочавамо са веома тешким и далекосежним питањима. Ако са Гетеом сматрамо да је педагошка тенденција неспојива с правим уметничким делом, онда се поставља питање да ли ми тиме негирамо могућност да се човек васпитава путем великог песништва. Не одбацујемо ли олако једну од оно мало нада које су нам преостале у бездушности овог испражњеног времена? И сме ли филолог пренебрегнути чињеницу да су Грци током столећа своју младеж васпитавали на Хомеровим делима?

Да бисмо изашли из тог круга готово неразмрсивих проблема, неопходно је да васпитну тенденцију разлучимо од васпитног деловања. Гете, који нам је био водич на путу ка тој проблематици, показује нам и пут ка њеном решењу. У 12. књизи *Поезије и истине* он каже: „Јер, једно добро уметничко дело може имати и имаће моралне последице, али захтевати од уметника да следи моралне циљеве значи мешати му се у његов посао и кварити га." Ми бисмо веома високо вредновали те „моралне последице" и сматрамо да свако више васпитање диже руке од себе ако више не рачуна са њима; чак претпостављамо да се „моралне последице" велике и истинске уметности темеље на чињеници да таква уметност може настати само у спрези са чврстим вредносним устројствима, па отуда самим својим постојањем и сведоче о овима. Надаље, да је такво сведочанство умногоме вредније и делотворније од поучног излагања софиста сваке врсте и свих времена о томе шта је право, добро и лепо.

Овим последњим разматрањем приближили смо се нашем шестом питању, ка којем, као неком постављеном циљу, већ одавно стремимо. Ми тај проблем, који ће стално бити присутан, у разматрању појединих песника и њихових ко̀мада, морамо посматрати из историјске перспективе.

За оно трагичко песништво и оне теорије новог доба — који су у раније показаном смислу трагедију схватали и прихватали као морални пример а поетску праведност као земаљски одраз неког великог божанског устројства — није ни узгред могла да се појави сумња у *смисленост трагичког збивања*. Да по Аристотелу права трагичка патња уједно треба да буде и незаслужена патња, то је или било заборављено или је свесно пренебрегавано. Ослобађањем трагичког из оквира оваквог мишљења, утемељењем новог односа према оним творевинама атичке позорнице на које је Аристотел

могао да се ослони, почело је на нов и изузетно плодотворан начин да се покреће питање о смислу трагичког. Штавише, може се рећи да је, захваљујући разним новим покушајима и подухватима, све више у први план почела да избија једна теорија трагичког. Овде тај развој не можемо приказати у свим његовим појединостима, али ће бити довољно неколико момената да би се предочила та развојна линија.

Најбрже ћемо доспети у средиште нашег проблема ако пажњу усредсредимо на знатну конвергенцију до које је у прошлом столећу дошло између теорије трагичког и песништва. Оскар Валцел је у значајној студији *Трагика по Шопенхауеру и трагика по данашњем схватању* (*Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, 1922) испитао три врсте трагичког које је утврдио Шопенхауер. Ту се, поред трагике условљене злом и трагике условљене слепом судбином, као трећа формулише она врста трагике којој Шопенхауер придаје нарочиту важност: трагика условљена околностима, односно трагика до које долази тако што конфликт изазивају равноправне супротности. Наравно, Шопенхауер је у овој могућности трагичког нашао потврду за свој песимистички поглед на свет. А та трагика равноправних супротности, која неминовно произлази из неке одређене ситуације, драмско уобличење је доживела у стваралаштву песника који је тек током свог стварања установио да се подудара са Шопенхауеровим идејама. Мислимо на Хебела, чији комади сведоче о радикално трагичком поимању света. Он у свету дубоко утемељене види оне супротности које условљавају непрекидну борбу и страдање, односно уништење онога који доспева између две супротстављене стране. Пошто Хебел трагичку супротност протеже на свеколико постојање а протеже је и на бога, с разлогом се говорило о његовом пантрагизму.

Унутар оваквог видокруга није била могућа морална акцентуација трагичког збивања у стоичком или хришћанском смислу. Када Хебел говори о трагичкој кривици, има на уму нешто сасвим друго и настоји да прибави важност појму који је понекад у најновије време дебату о трагичком усмеравао у воде извесног веома неантичког мистицизма: „Та кривица је праисконска, неодвојива од појма човека, готово му и не доспева до свести; она је дата са самим животом... Она не зависи од смера људске воље, она прати свеколико људско делање, свеједно да ли се приклањамо добру или злу, јер меру можемо да превршимо и тамо и овде. Са њом има посла висока драма."

За нас је, међутим, важно да констатујемо како се Хебелов пантрагизам не може изједначити ни са апсолутним песимизмом ни са једним погледом; са трагиком равноправних

супротности, наиме, неминовно је повезана и бесмисленост таквих конфликата. Хебел, штавише, у трагичком јунаку види борца који се супротставља свету да би спречио његово умртвљење, његово окоштавање. Његова пропаст је неизбежна, али никако није бесмислена. Још није сазрело време за вредност за коју се он бори и зато гине, али његова жртва отвара пут у бољу будућност. У основи, то што нам се у овом схватању трагичког збивања предочава јесте Хегелова тријада о тези, антитези и синтези. Није случајно управо Хегел у својој интерпретацији *Антигоне* развио образац поимања трагичког конфликта као судара равноправних супротности. Да је та интерпретација *Антигоне* погрешна, то у овом склопу можемо пренебрегнути.

Међутим, крај 19. и почетак 20. столећа нису признавали дијалектички смисао трагичког збивања; стога се настојало, да се послужимо речима Оскара Валцела, да се оптимистички врх скине са Хебеловог пантрагизма. У тим расправама је силан утицај имао спис Макса Шелера *О трагичком*, који је прво објављен у часопису *Weiße Blätter* (1914), а потом у књизи *Abhandlungen und Aufsätze*. Шелерова карактеризација трагичког већим делом одговара ономе што смо у претходном појмовном разлучивању означили као целовит трагички поглед на свет. Као неопходна битна црта, неизбежност трагичког се претпоставља исто тако као и морална невиност онога који страда. Стравичност катастрофе пребацује се на космос који у борби између вредности допушта или управо условљава уништење. Сазнањем неминовности тих збивања трагичка туга стиче извесну одмереност повезану са задовољством.

Овде је предочен сасвим одређени и до данашњег дана веома делотворан начин да се трагичко види као нешто колико неизбежно толико, на крају крајева, и бесмислено. Још једном ћемо се позвати на хоровођу из *Антигоне* Жана Ануја, како бисмо на основу његовог оштро поентираног излагања о бити трагедије утврдили запањујућу подударност са управо предоченом карактеризацијом трагичког. Ту се каже: „Она, трагедија, добро је уређена. Све је сигурно и умирујуће. У драми са тим издајницима, тим опаким фанатицима, том прогањаном невиношћу, тим трачком наде, све то, као и умирање, постаје језиво, као каква незгода ... У трагедији човек може да буде спокојан ... У основи, ту су сви невини. Не због тога што један убија а други бива убијен, то је само питање поделе улога. А осим тога, она, трагедија, умирујућа је због тога што се од самог почетка зна да више нема наде, оне лажне наде ... У драми се води борба, јер се човек још увек нада да ће се некако спасити. Све је узалуд. Коначно више нема шта да се покушава."

Ми, уосталом, не верујемо да је ово последња реч о патњи света овог великог француског песника. Нити његови ликови — који овде оваквом уређењу света казују своје одлучно 'не' — имају потпуно обележје бесмислености, нити им недостаје увид у велике и сасвим једноставне вредности са којима се може остварити и испунити људски живот. Али то не спада овамо. Међутим, за поимање трагичког, које у развоју нашег проблема представља крајњи екстрем, ми не бисмо умели да наведемо прегнантнију формулације од ове у Анујевој *Антигони*.

Само што дебата о трагичком, наравно, никако није застала на тој позицији. На њу су се својим критичким примедбама веома рано окомили Паул Ернст, Ђерђ Лукач, Освалд Шпенглер. Пошто се овде не можемо упуштати у појединости, задовољићемо се тиме да укажемо на веома инструктиван чланак Оскара Валцела у часопису *Euphorion* (1933). Иза неких од тих критичких примедби стајало је Ничеово уверење да су се ваљаном, непосредном и правом разумевању трагичког испречили погрђанчено осећање живота, као и немоћ наше уобразиље закржљале у пуки рационализам.

Међутим, до пуног разјашњења супротстављених ставова дошло је знатно касније и то када је модерна теорија трагичког настојала да се огледа на конкретним историјским појавама.

Тада је постављено питање да ли се уопште може говорити о трагичком у случају Шилерових драма. Питање се може учинити необичним, али, у духу оног схватања које је Хебелов пантрагизам потенцирало у правцу неизбежно-безусловног, оно је сасвим у складу са унутрашњом консеквентношћу, јер је катастрофа јунака у Шилеровој трагедији наткриљена идејом личне слободе, па се у равни Кантове филозофије збивање испуњено страдањем предочава као дубоко смислено. Тако насупрот заокруженом трагичком погледу на свет, који је овде пред нама у крајњим консеквенцама, морално устаје против трагичког и не допушта да такво поимање дође до чисте егзистенције. У склопу таквих разматрања Шилеров идеализам се доводио у везу са барокном драмом. Обе драме се додуше крећу у делокругу различитих погледа на свет; зато начин на који се трагичко остварује у једној вишој равни никако није исти, али далекосежна подударност ипак постоји у томе што страдање јунака и ту и тамо добија оправдање и награду у једној вишој сфери, чиме је и очувана права трагедија. Овде се питање заоштрава: или је то схватање трагичког преуско, ако не и сасвим погрешно, или се Шилеру заиста може оспорити права трагика.

Када је расправа доспела до ове тачке, у њу се умешао Фридрих Сенгле својим чланком *О апсолутном у трагедији* (*DVJS*, 1942), који спада међу најзначајније ствари написане о овом предмету. Ту се сада у свој ширини отвара нови фронт и започиње борба против постхебеловске теорије трагичког која је у свом релативистичко-трагичком осећању живота била у стању само да у свету види бесмислену супротстављеност равноправних сила и вредности. Ово схватање се тумачи као израз секуларизације, као што су то, уосталом, чинили и раније поменути опоненти, штавише, као грађанизација наших схватања о трагици. У одлучној супротности према том схватању Сенгле не само што не искључује везивање трагичког за апсолутно него га управо захтева као неминовну претпоставку. Праве трагедије за њега има само тамо где трагички конфликт добија разрешење у једној вишој равни тиме што у тој равни постаје смислен. Прави трагичар мора проћи кроз слој конфликта и катастрофу да би у вишој равни доспео до помирљивог разумевања. „Никада се велика трагедија не завршава дисхармонијом и сумњом већ, штавише, вером која надвисује речи, вером која потврђује у драми приказану судбину и у њој обелодањено страдалничко својство света."

Ми овде можемо пренебрегнути питање да ли је Сенгле у свом схватању бити трагедије преоштро разлучио слој конфликта од слоја разрешења и да ли је можда код та два појма посреди једна неразлучива спрега. Оно што је ту битно јесте јасно разлучивање једне за апсолутно везане трагике која свој смисао управо и добија из апсолутног од оне друге трагике за коју су такве везе прекинуте, па отуда и неминовно завршава у очајању или хладној резигнацији пред бесмислом.

Мада нема наговештаја о некој директној вези, у делу Карла Јасперса *О истини*, и то у одељку *О трагичком*, има реченица које се начином размишљања крећу у истом смеру као и Сенглеов чланак, будући да се њима трагичком приписује смисао с оне стране безусловног и бесмисленог уништења. Следећи став се доима као каква објава рата нихилизму затворене трагичке слике света: „Не постоји никаква нетрансцендентна трагика. Чак и у самој самопотврди која се у страдању испољава у односу на богове и судбину постоји трансцендирање: ка бивствовању које човек заправо и јесте и које човек у страдању доживљава као себе самог." И код Јасперса чујемо онај лајтмотив који се мање-више може чути код свих противника радикално нихилистичког схватања: „Са́мо трагичко је подобно да послужи замагљивању ништавила, где би помањкање вере хтело да себи да̂ облик. Гордост нихилистичког човека помоћу трагичке величине узвисује се

до патетике херојске самосвести." Отуда трагичко у својој ограничености на појединачни случај (ми бисмо рекли — на затворени трагички конфликт или трагичку ситуацију) за Јасперса није ништа завршено и коначно. Оно се збива у оквиру времена и предочава се као оно видљиво, иза које се указује бивство, али је — додали бисмо с наше стране — поред свих неподобности, и управо поради тих неподобности, пут који човеку омогућава сазнање тог бивства.

О овом последњем и најважнијем питању које се односи на трагичко говорили смо с намером да што јасније оцртамо супротстављена гледишта. При томе је остало отворено питање под које ћемо подвести оно што у нашем даљем излагању следи. Но, једна ствар је постала јасна: схватање о бити трагичког уједно је и одсудни саставни део погледа на свет. Немамо намеру да сопствено схватање, које нипошто нећемо затајити, наметнемо онима који су на супротном становишту. Овом нашем разматрању атичке трагедије ми постављамо далеко једноставнији и потпуно научни задатак. Данас је предметом спорења постало питање да ли трагичко у крајњој линији претпоставља постојање једног бесмисленог света или се слаже са претпоставком о постојању једног вишег устројства изнад свих конфликата па зато све те патње и сва та страдања и захтевају постојање таквог устројства. Филозофи и заступници модерне филологије су о том проблему умели много тога да кажу. Међутим, његовом решењу је знатно мање допринела наука о антици. То је утолико чудније када се има у виду да је прафеномен трагичког антички феномен, као и да је тамо цела расправа и имала своје исходиште. Отуда у склопу разматрања атичке трагедије од песника до песника, понекад и од дела до дела, мора бити постављено питање да ли трагичко — које се ту јавља у интенцијама његовог творца — указује на бесмислено ништа или пак на неки надређени свет вишег устројства.

Нама разјашњење тог питања по себи изгледа тако битно да ћемо на крају још једном покушати да га опишемо оном терминологијом која нам се раније чинила подесном за означавање разних ступњева трагичког виђења.

Као што смо већ рекли, разматрајући поједина дела, мораћемо обратити пажњу на то да ли она у трагици имају удела посредством трагичке ситуације или затвореног трагичког конфликта. Да случај може бити и једно и друго, већ нам је постало јасно: до разрешења може доћи из склопа стравичног или се оно мора поднети све до коначне пропасти. Али за нас је у први план искрсло питање: да ли је тамо где смо у затвореном трагичком конфликту сведоци човековог страдања и уништења — то што нам песник каже и

последње што уме да нам каже и покаже? Зар нас ниједна његова реч не води даље од потресног збивања, зар нас ниједна његова реч не упућује на неки виши свет смисленог устројства? Оставља ли нас са осећањем скрханости и немоћи или очекује да се хладно и резигнирано помиримо са устројством света у коме је све усмерено на уништење и ни на шта друго? Или нас можда, штавише, трагичким примером крепи и подржава у свести да се све то збива у знаку света апсолутних норми и вредности, света који човеку дозвољава да и у трагичким олујинама сачува нешто што се не може изгубити?

Сваки од три велика Атичана показаће нам трагичке ситуације и затворене трагичке конфликте. Међутим — и то је срж нашег питања — да ли нам атичка трагедија пружа сведочанства и за оно затворено виђење света у којем страдање и збивање испуњено патњама ничим не показују да иза свега тога постоји још нешто, осим што та сведочанства представљају последњи домет мудрости?

Настојали смо у уводном делу да то питање теоријски размотримо у мери која више неће оставити места сумњи у односу на његов смисао и његову важност. Одговор ће проистећи из самог разматрања онога што поседујемо од грчке трагедије. Међутим, надамо се да ће и сазнања стечена у делокругу разматрања трагичког допринети разјашњењу овде изложеног питања.

(Наставиће се)

Превео с немачког
Томислав БЕКИЋ

АЛБЕР КАРАКО

БРЕВИЈАР ХАОСА

(Наставак из претходне свеске)

LIX

Дух распадања ће све преплавити, с уживањем подлежемо ужасу, а погођени провиденцијалном лудошћу, без престанка реформишемо програм студија, ограничавајући један за другим елементе који су били лествице оштроумности. Уместо тога, нудимо хаос мрвица генерацији која се диже и одбијајући лекције историје желимо увек да уводимо новотарије, да бисмо били по моди. Тако се одричемо дијалектике променљивог и постојаног, друго жртвујемо првоме, а онда се чудимо што више немамо мерила и што смо се поново нашли међу варварима. Јер ми знамо само да варваризујемо оне које претендујемо да поучимо и ми их разоружавамо пред животом претварајући се да га за њега припремамо. Усред трајне промене, више него икад је требало везати се за постојано, више него икад требало је неговати хуманизам и више него икад разматрати филологију и историју, више него икад требало је постарати се за упоришне тачке, више него икад за мере и мерила. Ми смо унапред клонули пред оним што ће нас, грешне, сутра прогутати.

LX

Желећи да улудимо губитничку масу, уздрмали смо сопствене темеље; желећи све да саопштимо свима, довели смо под знак питања стотинак заувек стечених решења, а да ли треба и питати која ће нам награда бити за то? Отаџбина

је изгубљена, губитничка маса своди на свој ниво оно што ће је уздићи преко ње саме, она се сурвава одвлачећи принципе, што наша нагађања допуштају њеној ругоби, одвлачећи и нас каткад као своју свиту. Постало је непријатно задржавати остатке својих привилегија, а већ се не усуђујемо да их поново освајамо у дубини, где узалуд тражимо будућу легитимност. Јер се ниједна легитимност не уздиже из провалије, илузија утописта постала је и наша, а социјални јаз неће искупити овај свет; што се тиче светаца, који намеравају тамо да се баце, они ће тамо остати без наде у повратак. Спас врсте ће се догодити насупрот маси, маси и хаосу који су преузели хумани лик, и које ћемо ми гурнути назад у понор њихових будућих дела; биће још само људи, будале ће ишчезнути односећи са собом зло.

LXII

А сад улазимо у Велику Ноћ, с оружјем у руци, у исти мах и жртве и ритуални колачи жртве, умоболници и бесомучници, деца хаоса, ортаци смрти. Јер ми ћемо умирати, испрва милионима а затим милијардама и више нећемо престајати да умиремо све док та маса која пропада не буде уништена а човечанство се не излечи од те лепре, људске губавости која прождире прекобројношћу. Само ће се по ту цену свет изменити, само ће по ту цену спасење — о којем нам се већ две хиљаде година говори — престати да буде претпоставка, и само ће на гробници нација, уништених с њиховим споменицима, од којих ће моћи да се обнови оно што заслужује да преживи, остатак људи бити ослобођен наших мрачних и смушених мисли. Заиста, ништа се не може јефтиније завршити и ту ће се одсад наше традиције сусретати с нашим делима, заувек се међусобно подударајући у истој провалији, наше традиције које оправдавају учинак наших дела, наша дела која потврђују сопствену неразумност нашим традицијама. Без разлога се вајкамо што понестаје синтеза, ми ћемо послужити да се покаже њихова очигледност.

LXIII

Погођени смо лудошћу и глупошћу усред својих послова, нисмо увек разумни колико методе које користимо, живимо у равнима које се не слажу међу собом, чак нисмо ни савременици једни другима. Прекомерност је наш заједнички

именитељ и никад не напуштамо несклад, уклањамо објективност под задивљујућим изговорима, узмичемо пред истинољубивошћу прибегавајући дијалектици, вешти смо да у доколици умножимо оријентационе тачке и да их мењамо у складу са својим потребама, завршавамо тиме што смо се обрели у лавиринту и оправдавамо своју збуњеност проглашавајући да је синтеза немогућна у име кретања које нас односи. После тога, све је допуштено и нико није одговоран, ми смо сад аутомати, неусиљени саучесници фаталности коју обожавамо зато што нас она поштеђује да се осетимо људима, наслађујемо се препуштањем и комотно се осећамо у тој потиштености, котрљамо се у сусрет својој пропасти одбијајући да прекинемо с оним што нас одвлачи, ми смо фасцинирани, ми пристајемо...

LXIV

Тако ће понор призивати понор и ми у себи носимо вољу за смрт чији господари нисмо, ми уображавамо да нас покреће жестина живота, али та жестина се подудара са својом супротношћу и та необузданост нас заветује провалији. Поредак је толико глуп да у то не може да поверује, поредак је толико луд да то не може да замисли, а ми који га подржавамо, ми осећамо да личимо на њега, он сама себе не разуме више него што и ми сами разумемо себе, он је слеп а води нас, слепце какви јесмо. Ништа није толико застрашујуће као та слика, али само будућност ће је размотрити, ми у томе никад нећемо бити оштроумни, ми испуњавамо своје дужности и ми се тиме наслађујемо, ми се боримо и спавамо, наши анархисти су једини које запањује тај склад и који одбијају да повлађују том споразуму, анархисти којима без гунђања пружамо руке, јер имају право што су против људи од поретка. Људи од поретка, међутим, не могу променити систем макар их тај систем водио у хаос, они више воле да у њему пропадну као жртве него да признају своју заблуду. Чему би служило, уосталом, признање кад њихови противници немају шта да предложе?

LXVII

Рећи ће ми се да нисам конструктиван, пребациће ми се да градим на катастрофи и да је сматрам предусловом за успостављање реда у овом свету; рећи ће ми се да нисам

социјалан, пребациће ми се што предвиђам жртвовање већине и што га сматрам неопходним да би до обнове човека на крају дошло; рећи ће ми се да сам нехуман зато што ми није важан живот неколиких милијарди инсеката и што проповедам да планета опусти; рећи ће ми се да сам неморалан зато што реметим основе свих вредности и да наглавце окрећем знамења. Признајем своје кривице, желим да браним кривца и учвршћујем себе у постојаности својих поступака: ствар је у томе што ја верујем у поредак наше сутрашњице, то је поредак чији сам ја један од пророка, и у којем ће наши потомци поново пронаћи оно што су проповедали људи архајских времена. Ја сам један од обновитеља онога што је било на почетку света, поредак у чијој су основи жене старији је од овог који разматрамо и ја продужавам с тим поретком, рушим наше темеље с јединим циљем да обелоданим шта их односи и на томе градим сутрашње ванвремено насеље.

LXXIV

Умиремо од надања и умиремо од веровања, то је судбина људи које варају и који се варају, та судбина се неће изменити, само је катастрофи у власти да нас тога ослободи, а знамо да то више нећемо избећи. Идемо ка смрти, надање и веровање нас маме, идемо у смрт од надања и од веровања, умиремо с њима и од њих, остатак људи ће их преживети, остатак људи ће живети али с духом који ће се супротставити вери, с духом који нема потребу за надом. У ствари, све док светина предодређена да пропадне поткопава равнотежу овог света, дух неће господарити и ми нећемо приступити владавини духа него ништавилу гомиле. Лек је окрутан, болест је још окрутнија и ми не можемо избећи дилему да ли лечити или нестати, ми ћемо лечити по цену најнеобичније катастрофе коју историја памти, док је сенка будућности већ на нама. Јер ми корачамо у сенци будуће смрти, смрт је прекобројна димензија наше егзистенције, провалија се надвила над нас, и ми ћемо се понору препуштати у поворкама.

LXXVI

Нећемо више заустављати ход ка провалији, терет сувишних људи нам неће опростити, нагомилана столећа на нашој глави ће нас принудити да пропаднемо, подржавамо

хаос лажних идеја да би нас оне оборише, и оне ће смутити наш разум. Можемо све, али се не можемо повући, не можемо чак ни да одуговлачимо на том путу, а знамо шта нам он припрема. Једна за другим, решења поступно узмичу, пресецају нам одступницу, парадокси се непрестано мењају и проблеми се компликују, већина међу нама одбија да их себи и постави, већина међу нама одбија чак и да их схвати, а наши најодлучнији духови јавно ће признати законитост нашег несклада, најцењенији научници дижу руке од захтева за синтезом, најзад је слика овог света у комадићима и мислиоци потврђују да ће она постојати таква каква јесте. Докле? Јер ниједан неред се неће знати одржати у свом нереду а да се још више не разложи, то је правило ствари које наши врачи хоће да забораве, правило чији ћемо домашај искусити, баш као и његову доследност.

LXXVII

На земљу која ствара историју долази преко двадесет земаља које је подносе и у тих двадесет земаља свака партија, ма која била, партија је из иностранства ако се прогласила националистичком. Нације које не стварају историју не разумеју оно што им се збива, њихова судбина је хаос, њихова слава не штити их од тога, њихове врлине их убудуће неће сачувати од слабљења у обамрлости, том њиховом уделу. Ретке нације које су остале независне преузимају одговорност за будућност света, оне су донедавна могле много, а моћи ће све мање. Удео фаталности се повећава а обамрлост је сенка коју та фаталност баца: једног дана њена улога ће бити иста као и улога народа, а њихова снага им ничему неће служити, њихова предност ће бити само имагинарна, историја ће напослетку постати страст свих. Колико ли нас година дели од тога, за колико ћемо времена од сада неминовно бити сведени на немоћ, међу првима? Тада ће оно најгоре бити зрело и узалуд ћемо чувати привид реда, ићи ћемо ка хаосу, заслепљени добрим намерама, увек деспотскијим, учвршћивани све бесмисленијом традицијом.

LXXVIII

Национализам је универзална болест; оздрављење од те болести ће бити смрт махнитих, не можемо постојати у свету који се стално сужава, с исто тако штетним идејама, и због

тога ћемо пропасти. Будући историчар ће рећи да се природа осветила народима преневши им дух бунила, и да је национализам лудило слично ономе које обузима животињска друштва кад постану сувише бројна. Превише смо бројни и желимо да умремо, потребан нам је племенит изговор, и ево га пронађеног, то је најсавршенија могућа страст, страст поседовања и лудила, она нам допушта да прибавимо себи поштовање, умножавајући, ако устреба, поступке вредне највећег презира, она нас опија самима собом, заветујући нас жртвовању, она нас простодушно претвара у монструме, она овлашћује наше врлине да се украсе атрибутима свих порока и — што је најбоље — она ће изабрати за нас оно што желимо а не усуђујемо се да изаберемо. Једном речи, ми смо изгубљени, болест не штеди више ниједну нацију и све земље личе једна на другу све до истог беса, та болест их супротставља и покреће их да се покољу.

LXXIX

Ниједна нација не жели да заборави оно што зове својом историјом, и што најчешће нема ништа заједничко с историјом, једног дана ће бити потребно да оне све то одбаце. Последњи победник ће разоружати простор и време, присвојиће средства и идеје, претензије и сећања, форме и садржине, он ће се прогласити јединим наследником свих педесет столећа, доказаће да је он разлог постојања људске врсте и да је дужност стотину народа да се повуку, једне ће истребити, већину других ће депортовати и свугде ће се видети људска прашина којој ће он бити једини господар. Јер једноставност у најмању руку није схватљива, и упркос умножавању разлика које се на наше очи разбуктавају, будућност је у једноставности, ми идемо из нереда у неред до коначног реда, и из покоља у покољ до моралног разоружања; мало ће их се спасти и мало ће бити спасено, губитничка маса ће нестати за то време, односећи у провалију нерешиве проблеме. Национализам је вештина којом се маса теши тврдњом да је само маса и којом јој се нуди Нарцисово огледало: наша будућност ће разбити то огледало.

LXXXVI

До данас се празнина обично преображавала, а њено место су преузимали богови. По први пут се богови више не рађају из празнине, празнина остаје оно што јесте, људи ће је

посматрати целовиту, цео свет ће попримити сличност с њом, а оно што се од ње разликује ишчезнуће да би празнина постојала сама. То је час чистоте, ми му се морамо обрадовати, ми ћемо у њему изгубити само историју и оно што она захтева, наше надахнуте религије и наше императиве који су претендовали на вечност и који никад нису били више од историјских. Ми немамо шта да изгубимо сем историје и свега онога што произлази из историје, више волимо празнину и аплаудирамо њеном доласку, она је радост која нас обасјава у часу кад смо дужни да умремо. Тако повлађујемо непоправљивом, нашем врховном осветнику, бука која се уздиже у хропцу нација музика је наших погреба, поредак и његови браниоци растачу се пред нашим очима које ћемо склопити кад они буду сам прах, умрећемо најутешенији међу људима, зато што смо били једини који су одбили измишљотине чији су верници постали још јединственији.

LXXXVII

Кажњени смо зато што нисмо спалили оно што смо обожавали, али наши синовци, после катастрофе, обожаваће све што смо спалили. Личићемо, дакле, на злобне будале, наши богови исто тако на чудовишта, наше догме на страхоте и наши императиви на кошмаре, људи ће се питати да ли смо били бесомучни и они ће имати право јер треба бити махнит па гмизати пред оним што ми обожавамо. Болест и лаж информишу наше мистерије, а ткиво наших легенди личи на бунцање, али ћемо само згромљени изаћи из тог духовног ђубришта створеног по слици наших загађених река, ми смо постали нечисти због силног рзања о чистоти, поново смо установили људску жртву, а наша заблуда је у томе што не схватамо своје поступке. Шта нам се убудуће још горе може десити него да постојимо овакви какви смо? Да ли је и само ништавило још по мери наших злочина и нисмо ли поново заслужили ту смрт која није довољна да их угуши? Празнина је добра, празнина је света и они који би хтели да она буде исто онолико битна колико и зло, желели би да овековече зло и да буду овековечени злом на Земљи.

LXXXVIII

Некадашњи, паганski свет, није силовао природу, паганство ју је сматрало божанском, они су као опште правило обожавали дрвеће и изворе; уместо времена које су тобожње

објављене религије ставиле у средиште својих догми, паганство се котрљало по простору и, осим изузетака, давало је предност мери над трансцендентним и предност свеопштој хармонији. Религије за које се каже да су објављене наметнуле су нам фанатизам, што је хришћанство до крајности усавршило, дивинизовало је лудост, уздигло несклад и озаконило неред у име неког вишег добра. Колико год да су те грозне тезе располагале само методама без домета, људи су се на то привикавали, али откад им наши поступци одговарају, изложени смо страхотама својих императива и, поред тога, њиховом лудилу. Идеја отелотворења најмонструознија је и будућност ће ту пронаћи прави узрок наших нерешивих парадокса, један од његових резултата је и силовање природе, чему нас трансценденција припрема и која мржњу овог света озакоњује: не треба никад заборавити да у очима хришћанина Свет, Месо и Баво чине неку врсту антитројства.

XCVII

Јер како већина људи никад није одрасла, потребно им је неко откровење и за најмање радње у њиховим животима; управо су богови дужни, у крајњој инстанци, да их наговоре да не буду плодни, ако плодност прети опстанку наше врсте: ни цивилне власти ни академије пуне уважених научника никад нису имале ауторитет какав су сами богови приграбили за себе. Дакле, наши богови проповедају или невиност или плодност, ми не желимо ни једно ни друго, желимо да тело има право на своје задовољство као такво и да то задовољство постане пријатно боговима колико и људима, ми хоћемо да богови буду повезани са задовољством и да људи верују како их поштују док уживају. Потребно нам је ново откровење, и то откровење новог паганства, ново паганство ће спасти свет, који су такозване објављене религије збуниле у лавиринту својих парадокса, парадокса који ће убудуће бити неодрживи, незаконити и бесмислени. Управо плодност разара човечанство, не блуд, управо дужност, а не задовољство.

XCVIII

Уместо чекања да људи постану одраслији, а не знамо да ли ће се они икад одлучити да то буду; уместо захтева да им се разјасне нерешиви проблеми и недефинисани парадокси, које неће разрешити и дефинисати ни научници ни мислио-

ци; уместо позивања на ту свест коју они немају, уместо позивања на ту добру вољу, што је само фанатизам; уместо позивања на ту искреност, што је такође само фанатизам и доказано халуцинирање; уместо наде у чудо, а то је оно на шта се, укратко, враћа све претходно, треба делати као да све мора умрети, треба се припремити за преживљавање катастрофе, треба промислити о онима који остају, који ће трајати у недрима ненастањеног света, треба размислити о губитничкој маси као потпуно изгубљеној и више не размишљати с претпоставком о њеној привременој егзистенцији. Ово што излажем изгледа нечовечно, али нечовечно столеће биће све нечовечније, а проповеди неће изменити ту његову одлуку, људи ће узалуд хрлити у храмове, храмови ће бити докрајчени тако што ће се стропоштати на главе верника, у сенци опште смрти.

XCIX

Столеће би хтело све да обухвати, и то је разлог због којег немамо стила, столеће би хтело све да разуме, и то је разлог због којег не излазимо из лавиринта, столеће је чак хтело да хуманизује губитничку масу као масу, и то је разлог што идемо у планетарни покољ. Ми хоћемо немогућно а ускоро нећемо имати ни сенку могућног, искрцаћемо се на Месец и тамо ћемо пити своју мокраћу, наша деца ће сутра јести ствари које се данас сматрају одвратним, живот који нас очекује толико је апсурдан и страхотан да ће најбољи више волети смрт, а лудост и хаос више него поредак, поредак за још једну смрт, и непрестану лудост, и организовани хаос. Поредак који долази биће много нечовечнији од свих који су икад виђени, најнаучнији да нас слаже и непогрешив да нас превари, млитаво чудовиште методично и безоблично, тајанствено и блуташво, неухватљиво и деспотско, увек прождрљиво, које не допушта никакве недоумице. Најгоре је у томе што нас оно неће спречавати да се суновратимо кад нас буде омамило, јер ако нас може преварити, оно је ипак и оличење саме слабости.

CII

Док слушам наше вајне духовнике како нас кињe својим глупостима и док гледам гомилу сачињену више од преживара него од људи како слуша њихове будалаштине, осећам

како се заглупљујемо и како заслужујемо ту судбину која нам је намењена. Знам да сви преживари испуњавају своју животињску дужност, да вуку кола и да се спарују, да се понекад пободу и да се теле, да држави дају млеко, па најзад и своје месо, али бих желео да се на крају крајева досете како да се хуманизују и да се запитају којем врагу служи то чему их уче и што им проповедају. Како је могуће да поверују тој гомили бајки за сан на јави, није ли то по навици? Није ли их срамота што су ту, зар нимало не осећају да се срамоте и да је пристајање на то само савет за банкротство? Интелектуални комфор који они траже убудуће се неће моћи наћи и ниједна традиција им га не гарантује, само је глупост та која је у стању да нам га донесе. И да ли смо тако ниско пали да помислимо како ће се шефови држава помешати са стадом и играти комедију с преживарима које воде на испашу?

CVIII

Већ смо превише бројни, а како чуда нису правило, никад се неће моћи дати толиким људима (године 2000. биће нас можда седам милијарди) оно што тренутно не обезбеђујемо ни половини тога броја: чини се да је идеја јасна и разговетна, али данас јасне и разговетне идеје нису више у моди, европски дух изгубио је бриткост и целовитост, он је показао да није по мери својих дела кад их саопштава осталим људима. Африканци и Азијати не придају исти смисао речима које нам позајмљују и њихова осveта је у томе што су нас приморали да посумњамо у саме себе, служећи се нашим речником. Европа је богата и слаба, историја нас учи да је задатак богатих да буду јачи од сиромашних или да очекују најгоре. Наши духовници и интелектуалци, међутим, пате од тако изразитог осећања кривице да постају упорни у тој погрешци, што их опија, јер је она великодушна, они се боје да падну у расизам уместо да се опамете. Убеђен сам да ћемо се опаметити сувише касно и да расизам има будућности.

CIX

Нећемо избећи ни глад ни расизам, они који тврде супротно поричу очигледно или се труде да нас заведу. Не пристајем на човека с улице, све индиферентнијег, који се сматра задовољним, коме је индустријализација прибавила привид среће, ма била та срећа и привремена. Не пристајем

на човека с улице, тог несрећника по опредељењу који ће се разбудити тек усред море, моја књига не обраћа се њему: говорим младим људима који се на универзитетима буне против овог морала и поретка, ти млади људи уливају страх већини света, а знамо да ће они први погинути ако букне рат. Говорим тим ритуалним жртвама, које поредак за смрт најзад одлучује да жртвује, да жртвује у име морала, морала чија је водиља жртва и којег крв челичи, ја их поучавам о разлозима њихове побуне коју чак и оправдавам, ја им дакле повлађујем, а ипак им саветујем да се повинују крајњој анализи, јер није довољно имати право, и то за сва будућа времена, још има потребе да се садашњост преживи и да се траје до тренутка у којем се искушава будућност.

CX

Није добро прерано имати право у свету у којем нисмо увек савременици једни другима, није добро прерано имати право и због тога срамно умрети. Африканци и Азијати су открили да им национализам и расизам нису страни, они иду нашим стопама и ако чекамо да се у то разувере, постаћемо њихове слуге, наше жене њихове проститутке, а наша добра њихов плен. Неће нам опростити што смо их понижавали а да их потом нисмо истребили, неће нам опростити што смо их приморавали да се сами повуку, у нади да ће нас победити, они ће нас и победити ако смо прерано у праву, њима ће у исти мах помоћи наши духовници, под плаштом екуменизма, и наши интелектуалци, под плаштом објективности: пропали смо ако упаднемо у ту клопку. Говоримо о братству а заборављамо да су ти насупрот нас просјаци и да су осветољубиви, ружни, нездрави, порочни, окрутни и деспотски, злобнији него најгори међу нама и лажљивији од наших најекстремнијих софиста.

CXI

Ето зашто ћемо бранити поредак којег се гнушамо и морал који презиремо, рушеван поредак и неприхватљиви морал, које никад нисмо знали заменити, ни један ни други, авај, бранити с пушком у руци, јер они преко пута се припремају да нас нападну, у име неодбрањивог морала и под заставом осуђеног поретка. Постављам питање свима: шта ћемо супротставити тим варварима? Толеранцију и млитавост?

Смрвиће нас ругајући нам се. А да кренемо у сусрет њиховој војсци украшени цвећем и голих руку, проповедајући им мир, они ће учинити као Монголи у средњем веку кад се тридесет хиљада ненаоружаних будистичких ходочасника понудило њиховим ударцима у нади да ће им ганути срца: све су их истребили, после тренутне изненађености. И ако ми неко каже да су Монголи постали будисти, одговорићу да су ходочасници ипак мртви. Ако већ треба да умремо, не пружајмо вратове и не умримо насамарени својим осећањима, покажимо противницима да смо им равни у срчаности и поступајмо с њима као што ће они чинити с нама, побеђенима.

CXII

Нећемо се ни о чему споразумети зато што ћемо у свему погрешити, нећемо избећи ни глад ни расизам и моћи ћемо се ослободити једног само предавши се другоме, једног дана ћемо постати расисти да бисмо јели, доспећемо у крајњу беду у правом смислу речи, бићемо материјалисти и расисти, оба принципа ће се сјединити, као што се у нашим данима сједињују национализам и социјализам. Јер сад се идеје играју људима који су постали глупи, људи верују да бирају, а оно што су изабрали било им је предвиђено, људи су само играчке својих идеја и предмети њихових метода, никад се нису чинили ропскијима, никад под већом влашћу ни отуђенији, а прави циници који их воде нису мање глупи од својих поданика-преживара. Нико не види јасно јер више и нема јасних и разговетних идеја, ми идемо у катастрофу и сви путеви нас тамо воде, сад смо све уморнији од парадокса, тражимо једноставност а наћи ћемо је тек у смрти, и то је разлог што сутра смрт неће никог узбуђивати.

CXIV

Све што нам се догађа било је одавно предсказано, а они којима традиција није страна знају да је овај свет осуђен, али нису налазили уши које ће их чути и разумети. Човеково срце се није изменило, човеково срце је слично дубоком и тамном мору, промене су се збивале само на површини на којој наша осећајност рефлектује светлост, али кад заронимо, поново налазимо оно што је било и што ће бити: ни филозофија тамо не продире и само теологија има кључеве понора.

Наша теологија је била пре свега одступање и ми испаштамо њене злочине и грехове: она је попљувала природу, а природа се свети, ми смо усмерени антифизичком, а наше религије које претендују да су објављене знале су да граде само гробницу људске врсте. Лудило крста сад је и човекова лудост, наслада жртвовања је последња по мери наших дела, укус смрти биће извршење наших идеја. У хаосу, у који тонемо, више је логике него у поретку, поретку смрти у којем смо се толика столећа потврђивали и који се растаче под нашим аутоматизованим корацима.

CXV

Улазимо у ноћ у којој се све растаче, не можемо више ни да погледамо за собом, светлост се управо угасила, сами смо са својим идејама и делима, на милости њихове вулгарне неразумности. Ипак треба корачати и није у нашој моћи да се зауставимо, изгубили смо пут, а кад и застанемо, то је пут који нас одводи. Уистину, праведно смо кажњени што нисмо поново промислили свет, свет нам измиче у часу кад га очовечујемо, он нам измиче зато што не схватамо сами себе, а себе више не схватамо из страха да ћемо профанисати оно што још дубоко поштујемо. Профанација би нас спасла, интелектуална храброст би поставила препреку злој коби, постала би наша суштина: анархисти и нихилисти би хтели да подвуку црту и будућност би им дала за право, али их поредак сатире и сатираће их докле год постоји, поредак који нас штити и штитиће нас од субверзије — али не и од хаоса и смрти према којима нам налаже да марширамо у збијеним редовима, једни против других, јуришним кораком, у ноћи у којој ћемо ускоро искрварити.

CXVI

Млади људи више не могу спасти свет, свет више не може бити спасен, идеја о спасењу је лажна идеја а ми смо дужни да платимо за своје безбројне погрешке, касно је да се било шта поправи, час исправки истиче а час реформи престаје. Најсрећнији ће умрети борећи се, а најбеднији нагомилани на дну пећина, или жестоко се парећи, да би преварили агонију предусретљивим оргазмом. Цео свет ће бити у јединственом урлику бола и екстазе у којем ће најчистији међу људима имати само једно решење — да се сами уморе да саме

себе не би презирали. Избор агоније биће последње што нам преостаје, а то ће доћи пре него што и помишљамо, од данас до сутра бићемо бачени у провалију и тамо ћемо се разбудити ако то већ не буде час у којем осећамо како издишемо. Тада ћемо видети оно што су видели освајачи Новог света док су прилазили домороцима, кад су се цела племена бацала с планинских висова, с јединим циљем да предупреде неизбежни ужас, превазишавши смрт њоме самом...

CXVII

Срећни они који су мртви! А трипут несрећни они који, захваћени лудошћу, рађају! Срећни су невини! Срећни стерилни! Срећни су чак и они који више воле блуд од плодности! Јер сад су и онанисти и содомити мање криви од очева и мајки породица, јер ће се први уништити сами док ће други уништити свет помоћу умножавања непотребних уста. Нека је срам духовнике који нас приморавају да их поштујемо и уче нас да будалазнимо! Били бисмо мање јадни и мање смешни да њих уопште није било, тих проповедника магле и тих глобалних утешитеља, они нам више ни за шта не служе, пошто су нам претходно служили само да би нас варали о нама, о себи и о нашем постојању. Кажњавају се фалсификатори лажног новца, а да ли треба поштедети оне који живе само да би оверавали лажне идеје? Толеранција је превара, респект је само делиријум, ми смо плаћени да то разумемо и ми ћемо платити, пре него што пропаднемо у огњу, одбићемо оне који нас воде у смрт, изравнати путеве који нас неће мимоићи, јер то ће бити завршетак.

Превео с француског
Душко ВРТУНСКИ

МИРО ВУКСАНОВИЋ

РАИЧКОВИЋЕВА ЗЛАТНА ГРЕДА

Греда је уздигнута планинска стијена. Греда је дио кућне јапије, уграђен испод подница. Греда је обрађена леја у врту. Греда је дугачка метална влāка. Греда је брвно претурено с једне обале на другу. Греда је гимнастичка справа. Греда је завршетак шљемена на кући. Греда је пречага у дрљачи и гредељ на ралу. Греда је појас уз ријеку или море, равномјерно сложен од пијеска. Греда је стрма литица и нагнута ластва, али и тераса међу ћувицима и кулинама. Греда је издужени геолошки слој. Греда је линија на мозгу и линија на плоду биљке. Греда је мали наковањ. Греда је низ мањих, уређених, ливада и њива. Ребро на мочварном тлу, у равничарским крајевима, отето од воде и поплава, собом издвојено и уздигнуто, такође се зове *ӣреда*, као и другдје, али му се онамо, у Војводини, додаје нарочита одредница, бирана из љубави за земљу и њен плод, да би се добио пун назив тих мјеста — *златна ӣреда*. На таквим сувотама подизана су и прва равничарска станишта као зачеци данашњих градова и других насеља. Зато, и често, у самом градском средишту, и постоје улице, склопљене на узвишенијим дјеловима насеља, са именом *Златна ӣреда*.

У новосадској Златној греди, у „малој кући Сервијских", у „шћућуреном жућкастом... кућерку са неколико пенцерчића", гдје је сада полеђина гимназијске зграде, родио се пјесник Јован Јовановић Змај, „ненадмашна фигура" како га је именовао Стеван Раичковић.

Приповједач Равангграда, Вељко Петровић, у *Буњи*, повео је доктора Паштровића „у Златну греду, у најмирнију улицу унутрашњега града... где ти се чини да ту, иза завеса, не живи нико, већ се доле, у стајама без прозора, крећу увеле

уселелице, слепи лекари и чудаци пензионери, који љубе руже и из својих дланова хране голубове".

То су тек два нађена помена Златне греде.

Једини наш писац који је одлучио да трага за историјом тог назива и једини који је разјаснио метафорично значење појма *златна греда* јесте Стеван Раичковић. Годинама је, у посебну фасциклу, одлагао своје текстове и објашњења до којих је дошао, да би све то, пробрано и дорађено, објавио у Српској књижевној задруги, 1993, под насловом *Златна греда*.

Записи у *Златној греди* Стевана Раичковића низани су и хронолошки и по нарастању живота, од доласка у град на Тиси, међу незнанце, у туђи свијет, гдје тражи „бар мало сребра на длану", подиже поетски „чардак ни на небу ни на земљи", одваја — за причу — парчад школског распуста, наговјештава — причом — догађаје, додирује их на оним мјестима која су сушт живљења, увијек с љубављу према породичној петорци чији је члан, као блицем хвата тренутке из шетње парковима и баштама, укршта свијет дјетињства и чуђења, доноси љушчице људских судбина и наталожених сјећања, као лијек и замјену за оно што је касније изгубио и као поетско-елегичну причу, читљиву, присну и просвијетљену, коју примамо као пјесников шапат, као да нам се повјерава, интимно приближава и као да хоће утјешити и себе и нас. Ти записи су пуни процијеђене туге и сјетног заматрања успомена, спорог ритма меланхолије и одсјаја некадашње радости, устрептале моћи природе и потиског пејзажа, свечаности казивања и расцвјеталих ријечи, носталгије и густе таме, тмине, тишине и самоће, покретачког страха у коме се све „кобно лелује", а све то у малим наносима поезије која је увијек била Раичковићево најсигурније *духовно боравиште*. И да није толико пуног дослуха са пјесничким свијетом Стевана Раичковића не бисмо, свакако, његове сажете успомене из *Златне греде* са финим узбуђењем доживљавали. Тамо је све осјенчено пјесничком сликом да нам још једном потврди оно што одавно знамо — само изузетни имају разлога да нам казују своје успомене и само они знају начин да нам их саопште као да су ти доживљаји из нашег дјетињства.

Раичковићу је златна греда „готово магијски симболични појам", „светлуцаво и лековито име", мјесто гдје је имао „последњи *заштићени* период" свог живота, у дјечаштву, пред рат, па стога, у годинама које су надолазиле, кад год је, каже, „пожелео да се сети бар понечега што му се чинило *узвишеним*", враћао се „успоменама везаним за ову давну улицу", за Златну греду, крај Тисе, у Сенти.

Та давна Златна греда за Раичковића је „чаробно место”, „чаролија”, „мирно изгубљено острво”, а залажење у њу исто је што и буђење „из неког лагодног и утутканог сна”. Окрајци Златне греде су у зеленилу „од густог шимшира” које је оквир парка, са каменим попрсјем старог писца родом из града на Тиси, са металном оградом, дубоком портом, српском црквом и жутим крстом у небу. Златна греда је „заиста и живела својим изолованим недодирљивим 'острвским' животом”, као „нека измишљена или заборављена ада”, настањена „људима-сенкама”, „људима без лица”, „паровима без деце”, а међу њима и двојица самаца, „привремених станара” — доктор Азуцки и професор Хајдуковић. Усамљени интелектуалци нијесу се ни познавали, а сва варош их је у причама држала „безмало као два близанца”. Повезали су их замишљени сусрети, насамо, са младим мајкама чију је дјецу Азуцки лијечио а Хајдуковић учио француском језику. Тек за распуста — у то доба се најчешће отварају прозори прича у књизи — два крила варошког језика, женско и мушко, испредала су причу о њиховом „сезонском усавршавању”. Жене су их слале у Беч и Париз, а мушки обојицу у сиротињу и нигдину, одакле су родом, доктора на запуштени банатски салаш, професора под херцеговачки камени кров, а све тако из освете „женском крилу” које је било издашније и маштовитије. Они „из шимшира”, каже пјесник за своје друштво, удубљивали су се „у ону прву (заноснију и лепршавију) причу...”

Заносна и лепршава прича о Златној греди, о „газда-људима”, о тајновитој судбини двојице усамљеника, о свему, само је простирка за издвојену, узбудљиву и досањану прилику „усамљене звезде”, младе Хубертовице, која им је заплавила укупну наду, јер је она „небески дар” који помиче „очајну чежњу за оним тајанственим животним добом и недоступним сазнањем у њему”, онако „отворено плавокоса... готово златна... свесно усправљена, чак као неки благи лук затегнута малчице и уназад”, са контурицама „тек кренулих брадавица испред себе” и „са бледо-прозрачним неосунчаним лицем и плавим — зачудо смелим — елипсастим очима... (које су обухватале све осим нас... осим мене...”, признаје пјесник, „који сам — чинило ми се — понајвише у нашем шимширу горео... замирао... и нестајао)...”

Хубертовица се, таква, појављивала једино када је одлазила на часове музике, са заклаћеном виолинском црном кутијом, и док је пролазила Златном гредом, нико у притајеном друштву, на „сеновитом месту”, ни њено име, ни било шта о њој, ни прије ни послије, није поминьао.

„Изгледало је”, завршава се прича, „као да смо је ми сами измислили, на онолико начина и у онолико облика колико је нас било.

Појављивала се из своје капије као усамљени звук који смо само ми чули и нестајала низ Златну греду попут плаве линије коју смо само ми видели.”

Све казане ријечи и слике, прикупљене и пробране из *Златне греде*, вјероватно би биле, иако ванредно сложене и згуснуте у причи, као нешто у литератури умјерено, познато и поновљено да нијесу означене загонетним презименом младе Хубертовице. И овдје смо се помогли Раичковићевим запажањем. Он је умотрио, у малом есеју о Лесу Ивановићу, колико би мелодије и колорита изгубила пјесма *Кари Шабанови* кад би се у стиховима поминьала „рецимо: кола Јованова” и колико би мистичности изгубила велика пјесма Лазе Костића без припјева Santa Maria della Salute. На сличан начин и прича о Златној греди, понављањем необичног и звучног презимена Хуберт, добија још један фасцинантни знак.

Можемо с разлогом рећи да је дјечак Стеван Раичковић у шимшировим сјенама, у паркићу, на окрајку Златне греде, крај Тисе, у ишчекивању и *најтананијој нади*, у заматрању младе Хубертовице и скривене виолине у њеној руци чуо *усамљени звук* своје пјесме и назрео, као кроз маглу, своју поезију у *плавој линији* младе музичарке док је она *готово златна* пролазила Златном гредом. Прича о том часу није написана гредом, ни случајно, па је не можемо ни читати друкчије но као заводљив податак у књижевности.

А наше тражење свих значења ријечи *греда*, подсјећање на Змаја и Вељка, бирање слика из успомена о Златној греди, издвајање окићене Хубертовице и резање нове приче — све је то само прикупљање грађе за једну реченицу и једну истину:

Поезија Стевана Раичковића је златна греда у српској књижевности.

Нови Сад, почетак јула 1994

ЗОРАН БУКАНОВИЋ

АМСТЕРДАМСКИ ЕСЕЈИ

ПРЕЖИВЉЊИВАЧИ

Посао преживљања је такође посао. Неки су своје промицање кроз живот увек тако и доживљавали. За преживљавање важе критеријуми пословности и успешности као и за сваки други посао. Природна обдареност је од не малог, често пресудног значаја. Природна, наравно, јер има пуно анималног у послу преживљавања. Селекција је изоштренија од других, мирнодопскијих врста друштвеног такмичења. Неке врлине, тако нарцисоидне у лежернијим периодима живота, губе самоувереност пед запрепашћујућим изостанком ефекта. Разлика између калкулације и медитације претвара се у понижавајући пораз оног који хоће да размишља о непрактичним стварима, јер он застајкује, заостаје за бујицом неумољивих прилагођавања новом послу. Шта, хтео би да преживиш, а хоћеш да сањариш и дремаш? Збег, архетипски групни облик преживљавања, допушта иницијативу али само у оквиру пропозиција прћења снега у који смо загазили до колена. Они који снивају успуће сном беле смрти, заварани тренутним привидом топлине и обзира.

Одбивши директно да се загледамо у лице кловна рата, убијања и смрти опрали смо се од великих дилема и исилованих припадништава. Сада смо овде да преживимо, што брже, што ефикасније. Наш поносни избор што том кловну рекосмо појединачно историјско „не" баца нас из историје у свакодневицу, а у њој се ваља, богами, снаћи. Без све шале, снаћи се морамо. Ако смо као сналажљивачи положили велику матуру прескакања козлића из једног друштва у друго, сада немамо времена за финесе ситних моралних обзира. Оне нас,

несумњиво, успоравају у ритму плеса снашао-сам-се-ти-се-још-ниси-снашао.

Нас преживљиваче одликују лакоћа, брзина и конкретност ефеката којима тежимо. Не заборавимо, то мора бити зачињено дозом свепрожимајућег ентузијазма. Доста нам је страха и параноје од близине кловна, на дневном реду је ведрина. Зато — ако хоћемо да направимо једно једино а потпуно извесно уопштавање — уз сву дозу ентузијазма можемо рећи: свака невоља, па и недоумица око обзирних заташкивања у ходу преживљивача, уз мало, више или много више напора, ипак ће успети да се реши, или неће.

МИШ — ПРИЧА КОЈУ ПРИЧА ПРЕЖИВЕЛИ

Историја је велики воденични камен који меље све. Да ли баш све? Не, остају ситни свакодневни гестови који се опиру чак и бауку историје. И у тренутку холокауста, истребљивања читавих народа, истребљивања смисла живота, халапљиви дечак ће и даље тражити вишак колача. Тог тражења дечак би се стидео чак и у обиљу. Али, у оба случаја, ипак ће тражити. Његово мало себично хтење опире се историји. Опире се трагици, патетичном ореолу жртве.

Важности малог, оном што остаје после воденичног камена историје, посветио је *Арт Спигелман* (Spiegelman) своје двотомно дело *Миш: прича преживелог*, графички роман или једноставније речено стрип, за који му је прошле године додељена Пулицерова награда.

Прича је огољено аутобиографског карактера. Главни јунак стрипа зове се Арт Спигелман. Он слуша очеву причу о његовим ратним страдањима у концентрационом логору у Аушвицу и оном што је томе претходило. А претходила су скривања у гету и, још пре тога, прве године брака са Артовом мајком која је, никад опорављена од искуства рата, касније извршила самоубиство. Син одустаје од било каквог покушаја да каже оцу шта мисли о његовој исповести, остаје пригушен између ретких питања која не много директно враћају оца на нешто што је покушао да прећути или олако прешао у причи. Између редова ми га, међутим, видимо без ореола жртве. Отац је посесиван, аутократа, пун оптужби према ближњима, склон свакодневним ситним уцењивањима.

Мики Маус је био Јевреј*ин*. Те Гебелсове речи могле су послужити за повод Спигелману да себе, свога оца, мајку и све Јевреје у стрипу исцрта као мишеве. Немци су у обличју

мачака. Цртачки приступ доста опречан Дизнијевом одевању људских карактера у више или мање љупке животиње.

Обично се каже да победници пишу историју. Спигелман додаје, пишу је и преживели страдалници. На најгротескнији начин жртве су поцепане на две опречне групе; преживеле и оне који то нису. Жртвама се наноси још једна, накнадна, неправда: дојучерашњи сапатници доведени су у исту супротстављеност као и победници и поражени. Јер, преживели су изложени истом изазову као и победници — да једини пишу историју и слободно је искривљују у складу са својом лошом савешћу. А лоше савести увек има на претек. Спигелман се подухватио мучног и деликатног задатка да подсети: самом чињеницом што је неко преживео, он не мора бити веран глас својих ближњих који су имали мање среће, непоправљиво мање.

СНОВИ О ДРЕЗДЕНУ И ОГЊУ

Да је однос између лакоће и тежине најмистериознији и највишезначнији од свих односа, показала је и књига из које потичу те речи. Последњи *још увек велики* Кундерин роман, *Неподношљива лакоћа постојања*, означио је обрушавање његовог опуса под сопственом тежином. Био је то опроштајни губитак креативног баланса лакоће и тежине, оног највреднијег у Кундериновом стилу.

Одступимо корак даље, од опхрваности тежином која завршава у патетици идеја и патетици нарације. Начинимо корак ближе, али само корак ближе Парменидовом вредновању тог проблема. И ту опет улазимо у домен варљиве лакоће приповедања. Варљиве лакоће Курта Вонегата овај пут.

Вонегат је paperback писац кога и треба читати у таквом издању, по могућности купљеном у second hand књижари, што значи да онда читамо књигу која је већ читана, похабана, читалачки варена и трошена. Читамо дело без ауре светости, без ауре непоновљиво-непоновљивог. Књига изгужвана тућим читањем ослобађа нас од фетишизма библиофила, фетишизма јавне или приватне библиотеке. Можда нас заиста ослобађа и од фетишизма дела? У сваком случају, половна књига даје нам лагано осећање рутине да је можемо читати поново и поново. Све док се не распадне као предмет; све док се не распадне у гомилу наших читања и читалачких тумачења.

Фетишизма књига треба да се чувају сви власници малих и великих библиотека. Може им се догодити рат и избеглиш-

тво. Видеће тада да се и без властитих библиотека може живети. Некако. Фетишизма дела треба да се чувају писци, критичари и читаоци. Сви су, уосталом, на крају ипак читаоци. То је и писац који посматра своју завршену књигу.

Фетишизма жртава ваља се такође чувати. Ко тога треба да се чува? Саме жртве и они који саосећају са њима. Али како жртва да се сачува од фетишизма жртве? Сама дефиниција жртве означава особу која није успела да се спасе, да се сачува. Ипак, ако патимо од наивног очекивања да ниједна жртва није само жртва и није до краја жртва, ако нигде другде онда макар у својој глави, понудимо јој могућност одступања од своје улоге. Зашто то чинити? Има више разлога, а први је одвратно недостојанствена чињеница да време не стаје после тренутка трагедије. За разлику од класичних књижевних трегедија које не трпе наставке, не трпе питање шта је било после, у историји се све дешава у наставцима — као у телевизијским серијама. После страдања Јевреја у холокаусту, долази Израел и палестинско питање. После Вијетнама долази Кампућија. После страдања Срба у Другом светском рату долази рат у Хрватској и Босни. Неко ће рећи да су ово врло различити примери. Да, управо због њихове различитости их и набрајам. Толико богохулан и нетактичан јесам да верујем да и после Сарајева долази *ūосле*. Ово звучи као нешто најнеумесније што се може рећи Сарајлијама—Муслиманима, Хрватима и Србима — заточеним у граду који умире. Поготово што не знам шта је то после. Нисам писац телевизијских серија нити пророк да бих знао следећи наставак.

Можда је најстрашније што је задесило становништво некадашње Југославије то што се нису нашли у трагедији него у фарси. Овде се морам вратити Кундери и још мало одложити обећање да нешто кажем о Вонегатовој улози у овом тексту. Кундера верује да фарса уништава само срце трагике. „Лишава жртве једине утехе којој се могу надати: утехе да се нађу у (стварној или претпостављеној) величини трагедије... Опскрбљујући нас дивном илузијом људске величине, трагично нам доноси утеху." Фарса је подсмех страдању и жртвама, она брутално открива бесмисленост свега. Како поднети фарсу не само као књижевни жанр него као животну ситуацију?

Но, вратимо се коначно Вонегату. Он је имао свој испит из фетишизма жртве, фетишизма трагичног. Присуствовао је умирању једног града. Не, није реч о Сарајеву, реч је о Дрездену. Вонегат је 1945. године био специфичан посетилац овог града. Није био у позицији ангажованог писца који ће својим социјалним коментарима, хуманистичким порукама и политичким алегоријама дати „лични печат" тумачењу једне исто-

ријске страхоте. Није уопште знао шта ће се догодити. Није тада био ни писац. Пре Дрездена био је амерички војник. У Дрездену био је немачки ратни заробљеник. Игром статистички занемарљивог случаја преживео је савезничко разарање овог града, за разлику од 135.000 погинулих тог дана. После бомбардовања Вонегат је као заробљеник учествовао у извлачењу лешева из рушевина и њиховом спаљивању у циљу санитарних мера.

Који је био Вонегатов однос према Дрездену и Немцима? Очигледно немачког порекла по презимену, био је питан од својих чувара зашто је ратовао против своје браће. Као Американац, удаљен неколико генерација од својих немачких корена, осећао је да су они који су гу заробили исто тако могли бити Боливијци или Тибетанци. Однос према Дрездену био је, међутим, много конкретнији. Био је то први заиста леп европски град који је видео, налик Паризу кога је касније упознао. Град није поседовао ратну индустрију него, како Вонегат каже, фабрике дувана, болнице, фабрику кларинета, културне споменике, зоолошке вртове и фабрику сирупа за трудницe, у којој је и сам радио као заробљеник. Дрезден није имао тактичку вредност. Био је град цивила. Савезничко бомбардовање Дрездена није скратило рат ни за један дан, није ослободило ниједну особу из немачких концентрационих логора.

Дрезден је био велика тема, изазован креативни капитал писца-сведока. И поред свих почетних замисли Вонегат двадесет четири године није могао да напише роман о Дрездену. Уместо тога писао је научну фантастику, антиутопије, књижевност варљиве лакоће оденуту у меки повез. 1969. објавио је *Кланицу 5*. Хуманистички наоштрени интелектуалци помислили су: ево коначно химне Дрездену — и у складу са тим почели да је тумаче. Књига је постала светски бестселер, али је изневерила улогу историјског сведочења. У *Кланици 5* Вонегату је лик *Bily Pilgrima*, који лута кроз временске тренутке свог малог живота, важнији од самог Дрездена. Дрезден је само сенка. Вонегат је веровао да је писати антиратни роман једнако ангажману антиглечерског романа. Дрезден данас, Сарајево сутра. Ни ратови ни глечери нису појава која се прекида пером писца.

У самом роману Вонегат каже:

„Не може се ништа мудро рећи о масакру. Сви би требало да буду мртви, никада више да не кажу или пожеле било шта. Све би требало да буде мирно после масакра, изузев птица.

А шта птице кажу? Све што остаје да се каже о масакру је нешто налик 'ћи-ју-ћи'."

Вонегат је преузео улогу птице и отцвркутао халуцинантни роман варљиве лакоће. Писац понекад патетичан, понекад циничан, понекад песимистичан, како је сам за себе умео да каже, Вонегат нам је понудио један од најнепатетичнијих односа пема Дрездену.

Као светски славан писац, Вонегат је након *Кланице 5* одбио да учествује у документарним програмима у којима се износе интимна искуства ужаса Другог светског рата. Понукан интерпретацијама свог романа као химне Дрездену, Вонегат се овом граду вратио у књизи есеја *Palm Sunday*. У горко лежерном запису *Нацистички град оплакан у нечију корист* каже да је одмазда над Дрезденом била толико бесмислена да је само једна особа на читавој планети имала користи од тога. То је био он, Вонегат. Написао је књигу, постао славан и зарадио пуно новаца. Три долара за сваку убијену особу у умирућем граду који је његов живот поштедео.

МОЈ ГРАД, ЈЕДАН ЈЕДИНИ

Никада ми није било „кристално јасно" шта тачно значи укорењеност. Људи око мене, а и они у књигама, увек су је најразличитије дефинисали. Неки је називају припадањем свом народу. Они амбициознији и апстрактнији говоре о припадности неком скупу уверења и идеја. Они скромнији, верују у припадање својим рођацима, комшијама, пријатељима. Припадност граду налази се негде између великих и малих припадања.

Покушавам да Београд доведем у жижу својих осећања и мисли. Не патим од емоционалне заборавности. Ако ишта памтим, онда су то слике и стања душе. Да, слике без којих нема речи. Чињенице и податке јако поштујем, али се ту не ослањам на моје унутрашње сећање него их записујем у агенду, у архиву, у компјутер, шта имам при руци. Дакле, ужижавам Београд у моје унутрашње сећање, али он одмах обухвата три града чије се територије додирују: стари Београд, Земун и Нови Београд. Како говорити о таквом Београду који је за мене један град? Писац Давид Албахари и фотограф Петар Катанић, заточеници своје љубави према Земуну, одмах би ме с правом подсетили како је Земун са својим Дунавом једно, а Београд нешто сасвим друго. Као дечак, првих пет година растао сам у корбизјеовском Новом Београду; следећих осам у аустроугарски локалном Земуну. Стари Београд посматрао сам углавном преко Саве и осећао

његову туђост и блискост. Моје привржености Земуну и Новом Београду биле су детиње страсне али краткотрајне. Ни један ни други нису постали град мог живота, „доживотни град", пуна припадност месту, мој урбани еквивалент завичаја.

Поново се преселивши из Земуна у Нови Београд, следеће двадесет три године проведох у сталном дневном пребацивању из Новог Београда у Београд и натраг. У старом Београду (ја ћу га увек звати „стари" у овом тројству) студирао сам, а затим радио. Полако су београдске улице, биоскопи, паркови, редакције часописа, постајали моји. Делићи мозаика су се, некад страсно, некад безлично попуњавали. Пријатељи су ми се налазили раштркани по квартовима, њихови станови или изнајмљене собе за мене су једнако важне оазе/институције београдског мозаика. Најчудније ми је било кад нека од тих оаза ишчезне. Човек се одсели; ти пролазиш поред тачке дотадашњег сусретања а ње има и нема. Осећаш је; не можеш је дохватити.

Не само због тих малих сеоба и мојих дневних пребацивања преко реке која спаја и раздваја ово градско тројство, Београд ми некако стално измиче. Много летовања провео сам у Сарајеву, код две тетке, и у Никшићу, црногорском градићу медитеранске архитектуре. Део одрастања припада овим градовима, али они, наравно, нису мој једини градски завичај. Где ли сам то ја загубио „мој" град? У имагинарној мапи тога града, идући београдском улицом изненада ћете се обрести на никшићком тргу, па онда на сарајевској периферији и на крају опет у земунском парку. Реке Дунав, Сава, Миљацка и Зета мешају се бубњећи. Побогу, ово нема везе са brotherhood and unity; не причам о великим припадништвима, само о личном водостају у мојој глави.

Волим конкретне приче о голим градовима, детаље из којих се може удисати градска врева. Шта сам рекао о Београду? Нисам поменуо ниједно расркшће, ниједну улицу, а провео сам бесконачни број тренутака ходајући, стојећи, живећи у њима. Проводим и сада док ми се њихови звуци мешају са амстердамским.

МИЛОСАВ МИРКОВИЋ

ВЕЛИКИ ДРУГ: РАСТКО ПЕТРОВИЋ

Ако желим какву воду Европе, то је туцита
И хладна руда иде, у залазак балсамски,
Једно дете чучећи, и растужено, стуцита
Брод свој, слабачки, ко што лептир је мајски.

А. Рембо

Смрти се бојао. Као животна опасност сунце му је била опсесија, што се уосталом види и у његовим песмама, а и у *Африци* се то у више махова помиње. На том путовању по Африци носио је онај тропски шлем са марамом која му је штитила потиљак. Међутим, ипак се радо купао у Сави и у мору, где се од сунца није нарочито могао штитити. Као што се пак зна, умро је ипак од сунчаног удара. Прелазак из светлости у мрак подсећао га је на смрт, зато није само жмурио него је још и левом шаком покривао очи док је десном гасио електричну светлост у соби.

А. Дероко

Само су петорица великих српских песника и рођени и сахрањени у Београду. Велики бард Светозаревог деветнаестог века Војислав Илић; велика господа Милан Ракић и Милутин Бојић; и велики другови нашег столећа: Растко Петровић и Александар Вучо...

Растко Петровић, ко је он? Куда иде, где лежи и где корача, шта је он нама и шта смо ми њему. Флобер је једаред рекао: „Аутор треба да буде у свом делу оно што је Бог у свемиру: свуда присутан и увек невидљив", „срце је богатство које се не купује и не продаје, него се поклања и дарује", — такође записао Гистав Флобер... Растко Петровић се није ни родио, ни живео, ни умирао у свом времену; он је растао,

стварао, мучао, певао, дисао, дахтао, плесао, певао, играо, мачевао се, боксовао, лутао, бежао, трчао, пливао, веслао у неком ренесансном и неком утопијском, будућем времену. Прозван, он се осећа отуђеним, најуреним. Именован, он се осећа откривеним. Траженим, он се осећа у потерници за самим собом. Пошто је изгубио своју земљу, он је доспео у сенку своје земље. Пошто је напустио свој Београд, он се запутио да нађе Београд у савани, на палуби, међу Ацтекима, у пустињи, на глацијалним језерима, на индустријским полисима. Незајажљив у животу, Растко Петровић је остао незајажљив у поезији. Уметник до засићености, до телесног умора, он је умео бити уметник у гладовању и уметник паганске глади и жеђи.

У океане падајући као прстен, љубавник је бестежинских савана; увис пењући се као доњи ветар, цигљавко балканских пазара; бежећи из предања, загрцнут, натронтан, он је васпитаник будућности. Аористи га освежавају под циркуским дречавим небесима, а будуће му време нуди узорке узорака далеких савана, пјацета, станица, жалова, сада са легуром оног прасловенског прстена што га је додиривао, дететом, на руци матере, и оног од оникса што га расветљава у доласку друга жена, световнија, сада најпреча, носећи собом сама плаветнила и ватруштине достојније од Африке и Шпаније му, злаћане и риђе.

Брицу се неба и мора, и Африка и Шпанија,
И онај тихи звук једних пољубаца, јесења боја цвећа,
и бол и значај свих линија
И плач што узри тек на последњи замах рубаца...

Појављују се путописни текстови Растка Петровића да покаже како је та путничка судбина била не само драматична по географским линијама него и по ономе што је у себи Растко Петровић доживео као славу и као прослављење путева и путовања, градова и континената. Расткова путовања пуна су географске конкретности, прецизности и података. Али у њима репортажа увек иде у доњи слој, у основу, а песничка вишења као таласи преливају све оно што се у први мах угледа и прими голим оком.

Кад би се сачинила географска карта Расткових путовања, онда би била исто толико богата колико и занимљива географија земаља које је посетио и чија је небеса волео још док их није видео. Смирна, Шпанија, Африка, Италија, Канада, Гватемала могу се у првом тренутку убројати у конвенционалне путничке правце. Али, поема *Велики други* која говори о пресудном фактору Расткове поезије, о данима албанске

голготе из Првог светског рата, умногоме мења и обогаћује грађу ове литературе.

Растко никад није био сувишан у пејзажу и у географији, или бар никад није ишао толико практично и толико освајачки, репортерски или бедекерски да би његово путовање имало ритам пролазности. Оно што није успео да просања у своме детињству и оно што није могло да га веже за херметички бол песника који вечито путује сновима, а тешко се и мучно одвајају од уског завичаја и уске средине угледао је једне ноћи или једног јутра на каменим улицама и на кадифеним обалама Охридског језера поред којег и због којег пише своје путописе као елегије и као свечаности. Он непрестано путује сам или бар хоће да буде усамљен у додиру са пејзажима, а лепоту коју среће на путовањима доживљава са страхом и мистеријом. Он је путник по потреби и по нагону, али његови путописи никад нису оптерећени сувом конкретношћу као што са друге стране нису без занимљивог и одрешеног факта о средини, о географији, о људима и друштвеним обичајима.

Без политичког рефлекса, овај песник и путник никад не остаје без нагона и вредности оног хуманизма који човеку прилази актуелистички али директно људски, без предрасуда и граница у језику, појмовима, идеологији и цивилизацији. Он хоће да се сроди са тим људима, са светином, са гомилом, и све оно што он доживљава као велике покрете маса и као велике сеобе, путовања и сељакања, управо показује ту виталну општу заљубљеност у човечанство.

Сицилија и други путописи имају лепоту малог романа *Људи говоре* и драгоцену путничку рапсодију поеме *Азија путује*, која су дела кључ за разумевање новооткривених текстова песника *Откровења*. Тај младеначки јуношки, јуниорски залет у живот, телесно и емотивно љубичасто на почетку, и пикасовски рујно на прагу зрелости, могао је дати, могао је емитовати само песник тајне рођења. Сицилија у срцу и оку Растковом обећана је земља наше поезије, стражиловска кантилена прастарог античког видокруга. Као да је пловио Нојевом барком, као на почетку света, искрцао се млади београдски младенац у Сиракузу, да у њој препозна девонске шуме и дедова шумадијска поља. Описујем, дакле, то што ми се увек врати: Дедино поље или Сицилију, или просто Младост. Избегавајући поређења, он ипак пристаје на галије и лађе; велике воде су његов утешни завичај. Опасности га никад нису вребале, он им није допуштао да му силазе низ кичму чак и кад је одвише слизио прашумским рекама Африке. „Истрајати у простору без вредности" рекао би Бланшо или

бити „удаљен, сакривен, извештачен" како је на безазленим маргинама кликтао Александар Вучо. Растка занимају жубори говора, извори звука, хипноза, буђења на заједничком путовању. Заједница путника је човечанство у покрету, превасходно човечанство његове уобразиље. Веома рано, са ожиљцима на кошуљи која му је била исписана као регрутска свеска, прошао је не отаџбину која се сели у неизвесност југа, него је стизао отаџбину које све мање има и која ће му, у слуху недореченог Орфеја ташмајданске катакомбе, остати као рефрен Бојићевих стихова које му нешто старији и заиста стварнији песник говори на једној ливади уврх Чакора.

Песник читаву Азију посматра на једној претовареној лађи: банке, магазе, ханови, виногради, хоспитали, ћепенци, барови, све је то укрцано на лађи опеваној антрополошки солидарно у поеми *Азија путује*. Па животиње, инсекти, људи и деца: мучени савршенством даљине, они се тискају око песника чинећи његов сан тешким, опорим и безмерним. Између воде и неба Растко не сабира своја знања самоучког дипломате као Дучић који више воли своје беле рукавице него рањено, такође бело крило једне ластавице. *Азија путује* апокалиптичком маршрутом, она путује около песникове изгубљене отаџбине. Никада толико људи није било сапутником једног нашег песника, никад тако много напора да се песник затекне тамо где се разилазе морски путеви:

Црни брод пун Азије
која путује. Жене Кур-
да, деца из Анадолије,
Азија која се буди,
Људи у трбуху брода, гладни, мршави, вашљиви, разговорни.
Људи не једу ништа; они верују, путују.
И више но што оне желе, они своје дају овцама,
Ради овог лоја и ове смради.
Смирна! Смирна је тамо на обали мирисна.

По блату и мокрини, кроз мрачно двориште хана, до магаза,
Брда најдивнијих ћилимова.
Затим ту једна светиљка,
Један тамни човек, клатећи се, пева.
Кад чује кораке, он заћути,
Не мисли ништа, не миче се, моли.
Умреће у овој невероватној Смирни, дивној,
Поједен више од мољаца но од црви.
Азија преко њега прелази, путује, спава.
Најзад тај брод нестане на пучини,

Чак се ни светиљка више не види.
Рекло би се да то и не постоји, да је немогуће,
То богатство, та лепота, та беда и тај смрад,
Та гомила која ври и крешти у помрчини,
Како би било добро да је све то само сан!

А онда копно, засићено, омамљујуће, пренасељено где песника нико не очекује. Један замах првенствено песнички избацује га на обалу баш као што Рембоа *Пијана лађа* избацује на обале једне невидљиве, дивље Европе, богате интервалима између набеђене лепоте до дивљег савршенства без програма, без речи која би га испунила, без „кодака" који би га снимио до дна, или до врха слике. Не постоје више никакве разлике: песник је сишао на обалу Смирне која је увод у азијско пространство, али је и сама пространство у искуству и укусу песникових предака. Баш као у Андрићевој најдубљој новели *Проклета авлија* једна опсена се не препушта лако чак ни под интригама, батинама, лажима! Људи су необично близу, људи говоре безмерно, говор је још једно море у коме је Растку Петровићу довољно слободе и права, наде и надахнућа.

Аргонаутово путовање великог песника кроз његов век и његову свест обављено је далеко од било какве националне, грађанске, клановске или верске утехе, с оне стране домена где се може прибећи милости божјој или немилости људској. Растко, велики, громадни, заљубљан на земљи и води, са мишићима аргонаутских веслача и плућима охридских трубадура, одиста је био усамљеник, али усамљеник обдарен чаробним инструментима и кључевима. „Волео је живот чудном једном страшћу, тоталном, упорном и ломном, телесном, радосном и несрећном, као што се воли загрљена, а ипак занавек недостижна жена", — писао је веродостојно Марко Ристић, Растков неофит у интелектуалном и поетском посвећењу. „Сећам га се, свог великог друга из младости, сећам га се увек таквог, и свеједно да ли веселог или очајног, таквог, несрећно заљубљеног. Несрећно заљубљеног у живот, у величанственост и трагику живота, у тајну рођења, у уживање и патњу живота, голог живота, саме крваве чињенице рађања, живљења и давања живота, али и у стравично и фасцинантно искушење смрти..."

Обимно, бујично, расуто и сунчано дело Растка Петровића отвара нам очи пред новим открићима чији архитектстови постају извори тријумфа наше модерне, наше радикално модерне поезије. Излазећи херојски грађанској естетици упркос са *Откровењем* Растко је записао у својој интимној свесци:

... Почевши да пишем овакве песме, певам их не из критике на живот, већ наћох читаво благо животних заноса и одушевих се да стварам. Дајем им наслов: „Откровење"! Ако и не спадају у лирику, ја се не љутим: богатство им може бити ванлирско па ипак да буде велико. А чак да су и ништавне за вас, оне су прошле већ кроз моје варење. Нисам примитиван. Споредна је ствар лирика, или не довољно то, али нешто друго, много.

Све што је написао, Растко Петровић нити је стигао нити је желео да компонује као затворену синтезу и као савршено уметничко дело. Он није знао шта да ради са својим виталистичким осећањем света, са својом екстазом и са својом културом, која није била ни рафинирана ни дотерана до магичних мајсторских тренутака, али је сва израстала из напитака и података што их живот пружа оним сензибилним плесачима што тачно знају колико траје и где се завршава њихова игра. Целокупна уметност речи, коју нам нуди овај песник, одаје узбудљиву стрепњу и плени нас оним мутним, елегичним а ипак радосним расположењем које имају војници у часу или недељи примирја. Ништа није толико распевало Растка Петровића, и ништа толико није подржало његов словенски делириј, као крваве чињенице рата виђеног и доживљеног изблиза! Често, у разговорима о сензацијама рата у литератури и уметности, помишљам на калибар таквог уметника, који нам данас недостаје, и који би душу дао да са својим гломазним апаратима сачува специфичну тежину Другог светског рата, изблиза. Јер, ако је Маларме сматрао живот ако не за грешку а оно за зло, нечистоту, опадање — онда је наш песник био у стању потпуне стваралачке и естетске антитезе...

Вечити путник, путник без мирних обала и без обала уопште, Растко Петровић је лаички предводник наше поезије и права на њу у драматским збивањима и поремећајима нашег века. Једино што је било церемонијално, и у том смислу веома наивно у његовој поезији јесте та сунчарска опсесија, пристанак на то летње робовање, које раздражује народе и песнике а опет надживљује и поново расветљује њихове мучаве и узвишене прозодије. Последњи велики излив, на сав глас, грлом у васиону, Растко је назвао *Вуком*. Вуку је посвећен наслов, а поема, недовршена, заурлана, непреболна, припада сунцу које у Растковој терминологији добија заменице и епитете мушког рода. Између месечара и сунчара Растко Петровић није могао да бира: ако већ није стигао на родне

обале, он је стигао да додирне обале зрака и ноћи, ломаче и згаришта, колевке.

... Недужна паганска жртва сунчаног удара, августа 1949. у Вашингтону, у стану који се уздизао над пређеним водама, а недоступан као и Свети Наум коме је у раној младости допливавао до прага обраслог охридским биљем — Растко у овој поеми, детињски ношен осветом, обећава и Сунчеву смрт:

Сунце, Сунце, ти ћеш умрети такође. Распаћеш се.
Ништа то не може спречити.
Присуствујем твоме труљењу. Али ја те волим,
пријатељу, једини који те воли, који те жали, који је без
руку, пљујући крв, изаћао да те види.

Између Сунца и нас, између вашингтонске хумке и београдске могиле, између великих другова за живота и великих после толиких година, Растко Петровић је завршио своју одисеју, недужно странствовање и несуђену даљину, и сада је ту, одмах поред нас. „Туђ и неожаљен", по прогнози Исидоре Секулић, сада је песник експлозивног *Откровења* достојно ожаљен, пресахрањен у домовини, чија социјалистичка култура уме мудро (макар и са закашњењем и препрекама) — да своје велике уметнике врати постојбини, културним добрима и културној жеђи савременика и нараштаја. Писао је о њима, баш о њима у својој раној младости: „Имати њину мисао, мислити њину мисао, и упоредити је са овом која је данас у мени. Променити њену тежину; осетити у чему је њен бол, њена несавршеност."

Смрт Растка Петровића, у сливсиљу врућине, у септембарском Вашингтону, где песнику није било дано да, попут Рембоа, узвикује како је пратио месеце „пуне као бачија", указала ми се касније као електрична варница што се преобраћа у дим, дим неких наших неизбрисаних згаришта и баца, бачија и сунчаних лишаја, који ће у једној силовитој и сировој стварности доћи у очи песнику исто тако емотивно потресно, а који је породични језик и пластичну вербалистику Растка Петровића изнео кроз серију експлозија и кроз револуцију која није била мучеништво и која није била разбијени монолог без игде икога, без кућета и мачета, без љубави и наде. Не знам да ли тог песника могу да именујем, да ли могу већ да га огласим за наследника те блештаве и магловите визије коју је на обронцима препуним лешева из Првог светског рата „крвавијег кљуна до рамена" донела та птица етике и естетике, рођења и смрти, напора и нагона песника *Откровења*.

А између детињства и *Дана шести*ог као да је прошао, прохујао, заурлао и закликтао само један једини дан, дан експлозивног младићства, изненадне зрелости и мисаоне врховности. На први знак ратне узбуне као да је одговорио ехом ратне побуне: песник паганских плућа улетео је у визију крвавих пејзажа, крвавијих од оних којима је, плодоносним фовистичким млазевима зрелих плодова натопила Надежда своје песнике, као своје Урнебеснике. Пишући послератне есеје о нашим ратним романима (Драгиша Васић, Станислав Краков, Крлежа и Црњански), Растко је на грозничавој страници *Дневника о Чарнојевићу* скицирао своју повратничку слику детињства захваћеног ратом, младићства стрмоглављеног у рат. У једном часу — када се са ужасом да све пропада у вртлогу, да све може свакога тренутка бити рашчупано, раскомадано и испреметано — помислио је на оно што је био живот пре тога. Младост, која се више не може поновити, вратила се онда међу те прерано сазреле младиће као привиђење.

У дванаест песама *Откровења* Растко Петровић допире до најдубљих екстаза и до најгрубљих телесних сензација. Он хоће и пише елегију о изузетном неразјашњивом психичком животу, о биолошком стању предрођења, о самој трауми рођења, о интраутеринском животу. Али то није све, то није психичка реалност коју песник хоће егзалтирано да открије и да својим откровењем пренесе на несигурни и варљиви естетски план. Заслепљен таквим открићем и таквим тајанством, Растко Петровић не престаје да буде пустолов који у хаосу модерног живота хоће поново да заволи тај побуњени биолошки завичај. У потреби да одгонетне сопствено биће и биће сваког човека, у жељи да прецизно уђе у интензитет телесне екстазе, песник пише своје хаотичне и мутне стихове, у којима је горчина и опорост натуралистичког порекла ипак превазиђена и доведена на план једног посебног рационализма. У тим огромним и трауматичним покретима тела, у биолошком дамару мишића који имају нечег ужасно електричног, песник налази свој Морзеов апарат и бележи толике асоцијације и толике прогласе свога страха од смрти и своје престрављене радости пред рођењем. Питања рођења и смрти, страха и слободе доводе Растка Петровића до врховног кошмара у овој књизи. Телесне сензације непрестно дефилују кроз свих дванаест поема, кроз обиље сирових чињеница и чудесних кликтаја и прогноза. Огромна је вербална снага која тајанствену реалност мишића, који рађају и који су рођени, хоће да прелије у стање поетског и епског, мистичног и орфичког.

У том биолошком третману и у том суочавању са животом и смрћу, која носи апокалиптичне акценте и велике, бошовске димензије у позадини, има чудног кафкијанског страха од хијерархије дневног живота и од фаталности која се намерљиво креће због страха од смрти, а против саме смрти. Узбудљива је та застрашеност и та неуротичност телесног: тек што се родио, песник би хтео да се врати у интраутерински завичај:

Јер рођен после седам месеци трудноће,
Претурив све несреће, жели да се врати мајци;
И, не излазећи више никада, хоће
Да избегне — бар вечно — тој гнусној казни, тој хајци.

Ал залуд! у очима електричну визију,
У ушима звиждање убице-простора, локомотиве;
Два-три сумњива стиха, историју:
Однесе; а са телом уједе — неподода — неизлечиве.

У песми *Тајна рођења*, која је најекспликативнија и која највише говори о откровењу и одгонетању телесног поимања и фатализма који Растко изазива својим краснијим, иначе раскомаданим и гломазним, епским певањем, та алузија на неизвесност и космичку опасност рођења овако изгледа:

О, црвенило ми дотече из матере
Светлости, чуј, из дома иде се не враћа
Пламени зрак, чуј! кроз пребеле шаторе
за смешног младића
(Коме се визија детињства враћа!)
Црвени зрак мозак да прободе!
Дубока звучна шума подсети на стадо младих јарића;
Ја вам нећу рећи никада црвену плиму слободе,
Ја вам нећу споменути никада
Пращумски занос слободе!

Тешки су и кабасти ови стихови, и тако је много хаоса и кошмара у њима. Својим језиком и својом материјом они су толико алкави да на први поглед не звуче ни поетски ни уметнички. Али, у овој се поезији одиграва не само драма једног песника него и драма човека уопште, па је зато социјална и хуманитарна димензија *Откровења* равна њеној мутној, екстатичној драматици. Из тог извора, из тог поетског врела излазе високе интонације Расткове поезије. Необична борба у самом биолошком језгру живота наставља се у био-

лошком животу уопште, а та натуралистичка поема тајни рођења непрестно показује своју мрачну очевидност и своје тријумфално сазнање да у сусрет животу јури смрт, која ће укинути све празнике тела и завршити све очајничке битке за место јадног бића у друштву и космосу.

После *Откровења* и његовог изузетно драматичног и експресионистичког ритма, Растко Петровић је написао још неколико поема и песама, али је тек у поеми *Вук*, боље рећи у торзу те поеме, достигао жестину своје поетике и електрику своје чулне усхићености пред васељеном, пред сунцем и звездама. У овој поеми песникове амбиције биле су највеће, али он није успео да савлада своју екстазу и своје амбиције, и у тој борби са сопственим стиховима и сопственим сензацијама поражен је сасвим часно. Телесне сензације, материјалне појединости, осећање трајања у бергсоновском смислу, позивање на детињство, химнично радовање пред једним сунчарским системом, све је то шикљало из истог извора, али не са истом снагом анимирања и доживљавања. У поеми *Час обнове*, која спаја конкретну људску ситуацију и нешто мистериозно што се животом прижељкује и наговештава, на степену готово романтичарског ноћног хода кроз београдске улице као кроз улице које су изврнуте у сјају Седам Валашића, Растко поражено, али гордо довикује:

Све мање овом свету мој дух као да припада,
Час лежим, час корачам, и не чујем ничији више глас;
Нити ми сунце поље руком свој поздрав са запада,
Само ми кане која суза, учини ли ми се у даљини њен спас.
Једном једином линијом потекло је, нада мном, све што је бивало,
То густо-зрачна река наумитно отиче бескрају;
Боже мој, јаву знам, али цита би са оним што се снивало,
Толико наше младости ком главом отиче бескрају?
Плачем, јер се таквом истом линијом гордио неђе њен спас.

Расткови стихови компоновани су као драма, али су искрени и отворени као исповест, иако се тешко читају и споро дешифрују. У њима нема ничега од артистичке бриге и од поетске алхемије. Као да су изашли из грла на смрт рањеног хајдука: и дивља псовка и велика повеља животу непрестано теку у доњим рејонима ове поезије. Оно што је елементарно и силовито понекад изгледа да је декоративно, а оно што је сума свакојаких података из уметности и искуства понекад изгледа као алькава митологија. Међутим, у темпераментној младости Расткове поезије лако је одвојити журналистички модернизам и вербалистички муљ од аутентичне и екстатич-

не силе песничког бића. Та дивинација живота и тела непозната је у песничком току и еволуцији код нас. Ако је Лаза Костић у невиности једне грађевине хтео да успостави поетски дијалог са Богородицом, онда је Растко Петровић, у својој словенској и барбарској потреби за искреношћу, покушао да успостави равнотежу између немирне радости рођења и неизбежне паклености смрти. И једно и друго искушење песник није избегавао и није подводио под вулгарни рационализам нити под музејски модернистички плашт. Баш зато треба навести и даље речи солидарности и вере у ове стихове које је још 1923. потписао Милош Црњански: „Нема данас тежих стихова, код нас, од ових; замарају, умарају, од гнушања до суза потресају. Страховита жеља за мајчином утробом, туга за маћедонским друмовима, горак хлеб на далматинским отоцима. Не вози ли се, као свети Илија, заиста неки кнез Потемкин по облацима, за којега је све то рођено, неиспевано, никло, па ће угинути као скот од хлеба и пороћаја? Најлепша је књига ту где носи на себи мирис вина и уља рибарских крчми Корчуле. Песник је заиста тамо провео лето. Како је болно мислити на оно из чега постају та ексцентрична дела!...”

Модерни век српске поезије почео је на брдима лешева из Првог светског рата. То не значи да је ова песничка младост ишла само за интервенцијом на једном плану који је био исто толико погођен колико и дубљи, елементарнији, животнији планови. Она је ишла за својим општим младеначким болом и револтом и за својом лирском просвећеношћу: на изузетним и вероломним страницама историје, брига за људски колектив била је препевана на бригу личног бола и страдања. Али, заслуга песничког дела Растка Петровића лежи у чињеници да никако није хватао само сенку и модел из догађаја, сензација и удеса рата, него је пошао даље, ка поезији биолошког порекла, ка питањима телесне егзистенције и према слободи која тако танано и гороломно поставља питање будућности као питање смрти. Са Растком Петровићем, Милошем Црњанским и Душаном Васиљевим огласио се онај побуњени и превратнички дух „човека који пева после рата”, дух у коме нема деморализације, али у коме има тако много субјективних дужности према стањима која су произвели велико ратно клање и кошмарна слика људских сеоба. Растково песничко дело, у тренутку кад се појавио било је примљено са подсмехом, злурадошћу и огорчењем. Толико много фантазије и тако много непокорности и револта у саосећању и људском братству није могло да прими романтизмом и симболизмом успавано грађанско чуло. Без ијединог акцента спокојства, без декларативне равнотеже

искуства и искушења, без свилене версификације и луксузне поетске мистерије — ова поезија је израстала из беса и тајне физиолошког живота а њена лирска интонација указала се као обухватно сведочење једног сна у бездану и једне детињске радозналости у свету.

Насупрот интелектуалној аскези, која је умела бити репресивна онога трена када је послужила грађанском „одбијању да буде било шта", Растково *Откровење* се запутило, урнебесно и грановесно, аскези тела, величању чулног и телесног, и то генерално телесног. *Откровење* је путовање које предузима песник засићен митовима, културом, фондовима знања и вредности, да би начинио заседу непознатог, да би све телесно експлодирало пред непознатом варницом. Растко Петровић пева гласовима свих мишића. Пева физиолошки, пева физиократски. Пева са заносом словенски разголићеног младића и генија тога младићства. Пева на сав глас. На сва уста. На уста говора, на уста живота. У Растковој фрази је нешто псовачки тврдоглаво, необуздано, проклето. Он додирује поноре Диса, дохвата нешто од класичне, декоративне левице једног Ујевића.

Чудо је заиста такво певање, такво песништво усред Београда пре пуних педесет година. Београда зенитистичке галаме Љубомира Мицића, соколских вежби у чешкој традицији, првих аеропланских митинга, Ракићевих сонета и Војиновићевих дубровачких драматизама са обавезном дубровачком орхидејом. *Откровење* долази преурањено, као што је све драгоцено одвише поранило у нашој модерној поезији. Још увек Лазе Костића врховни ламент *Santa Maria della Salute* звони безбожнички, еротски заковитлано, мутно, а *Стражилово* Милоша Црњанског такође се рађа као шлагер пијаног, дефетистичког потомства, на зрачној обали једне далеке, туђе реке која је равнодушни гроб чак и за једног енглеског изгнаника какав је био Шели.

Привилегију да пева декадентно још увек држи Сима Пандуровић, са својим јуниорима у часопису *Мисао*. Када се буде незван појавио, Растко Петровић ће бити анатемисан и од Пандуровића и од Светог синода. Одвише је „забраздио" тај буљооки младић из Ратарске улице, сувише је далеко отишао својим атомским растављањем мишића који рађају и који порађају. Једни су, као Драинац, кликтали: „Расни песник", а други су, новинарски брзоплети и банални у свакодневној баналности, довикивали: „Сексуални манијак, наследно оптерећени"!

Растко Петровић никада није имао амбицију да постане један од надреалистичких „краљева ноћног царства", али није ни сањао да ће после своје витмановски широке пловидбе

доживети ударце у саму слепоочницу. *Откровење* је било осуђено на најтежу и најгору епитимију, која, нажалост, траје и дандањи, јер га не објављују ни читанке, ни антологије, ни „Српска књижевна задруга", ни преводи модерне српске или југословенске поезије. *Путник* је одузета виза за модерну комуникацију, *Тајна рођења* не излази ни у еротским магазинима, а *Сви су чанци празни* не служи ни као илустрација песничких манифеста и заклетви.

„Растко Петровић је снажна млада лађа, која је и једрила разапела, и весла спустила и чекрке навила, па и лети као галеб, и сече као стрела ... И још је Растко Петровић као змај, који удара репом да се земља тресе ... И још је Растко Петровић прави правцати песник ... И још је Растко Петровић темепрамент над сваким темпераментом целе наше поезије...", кликтала је Исидора Секулић.

Седамдесет пет година *Откровења* нису демантовали, нису угрозили тајне стварања, чежњу за стварањем, унутрашњу пустоловину и пустоловину језика, иако је очигледно песнички исказ веома напредовао. Разиграно се, нарцисоидно распевао, служећи се свим обалама и немирима века. А Растков ђаво у телу, или то ђаволескно тело које се не може обуздати ни песмом, ни поемом, ни новелом, ни романом, постао је вршњак свих ових песника око нас. Свих модерних, и свих монденских. Узастопна, генерацијска искуства само су афирмисала крв и крвоток *Откровења* у његовом буквалном значењу и току. И певао је, као дете бачено на улицу, у ноћ, у праскозорје, у даљину и тућину, у слободу, у рај и пакао:

Боже, ослободио сам се свих веза, свих морала:
Гушим се, зар, у плазми досаде;
Да је једна кап бар суве остала
Кроз победу се ову смешну да прикраде...

Исте године, зрачне године открића које не престаје да се зове *Откровење*, и не престаде да верује у ослободилачку тајну рођења и јаву поезије, врео од путовања и бдења Паризом и предграђима, Растко Петровић је објавио есеј у коме описује уметничку једну седељку код Аполинера, код модерних француских песника. Есеју је заденут наслов: *Двадесет година повратка поезије у живот*, а ево где се, данас и овде, обзнањује ни мање ни више, а више од поезије и више од живота, педесет година повратка поезије у живот, повратка откровења живота на самом извору, на самом прагу рођења и родитељства. Исидора Секулић је међу првима осетила и оценила ову песничку повељу, поздравила њену запожарену страст, њено детињско пулсирање, док је много година кас-

није Марко Ристић утврдио да су се испуниле Расткове „песничке лудости”!

„... Волео је живот једном чудном страшћу, тоталном, упорном и ломном, телесном, радосном и несрећном, као што се воли загрљена а ипак занавек недостижна жена. Сећам га се, свог великог друга из младости, сећам га се увек таквог, и свеједно да ли веселог или очајног, таквог несрећно заљубљеног. Несрећно заљубљеног у живот, у величанственост и трагику живота, у тајну рођења, у уживања и патњу живота, голог живота, саме крваве чињенице рађања, живљења и давања живота, али и у стравично и фасцинантно искушење смрти”, писао је Марко Ристић

Сувише далеко објављено, а сувише блиско по треперењу мишића, по грозничавој динамици мишића у чвору стихова, првородно модерно песничко дело Растка Петровића као да нас тек данас, овог децембарског, ветровито свечаног јутра позива на читање или на путовање, са мангупско-словенском паролом: „... Ко ти рече пријатељу да ћу доћи у недељу, у недељу Дунав тече!”

КРИТИЧКА ПСИХОАНАЛИЗА

Хуго Клајн: *Фројд, психоанализа и литература*, Матица српска, Нови Сад 1993

Свестрана и богата личност др Хуга Клајна, психијатра и психоаналитичара, позоришног редитеља и шекспиролога, присутног и делатног у култури Југославије и Београда између два рата и после Другог светског рата, привукла је пажњу др Жарка Требјешанина, психолога из Београда, који се досадашњим својим књигама, публикацијама и чланцима из области културне антропологије уврстио у ред запажених културних посленика српске и шире, југословенске културе.

Због лаганог удаљавања од својих колега лекара и психијатара, јер се после рата првенствено бавио позоришним радом, а од позоришних стручњака тек постепено и уздржано прихватан, вероватно због његове, претходне психијатријске делатности, изгледало је да име и дело Хуга Клајна, после његове смрти, у децембру 1981. године, може потонути у живи балкански песак заборава. Несумњива је заслуга Жарка Требјешанина што се подухватио сложеног и незахвалног посла прикупљања, уређивања, а онда и избора, као и писања опширнијег предговора посвећеног личности и делу Хуга Клајна, спасавајући тако од заборава овог несумњиво значајног и плодног човека, подстичући у исто време данашње психоаналитичаре и психотерапеуте, као и театрологе, да се сучеле и суоче са радовима Хуга Клајна, и даље животворна у нашем добу. Слажемо се са оценом Жарка Требјешанина да је заборављање, у ствари потискивање успомене на Хуга Клајна у нашој средини, израз отпора ове и овакве средине, односно „саставни део стратегије планираног тенденциозног гушења критичних и еманципаторских интенција и потенцијала психоанализе".

Већ у наслову књиге коју приказујемо, састављене од чланака Хуга Клајна писаних пре и после рата: *Фројд, психоанализа и литература*, а затим и у наслову свога предговора овој књизи *Критичка психоанализа Хуга Клајна*, Жарко Требјешанин је образложио своје побуде, односно пружио нам тачну и сажету процену целокупног рада Хуга Клајна. Требјешанинова намера, када је реч

о наслову књиге, била је амбициозна, јер је његов избор из дела Хуга Клајна требало да објави и покаже интимни додир Хуга Клајна са Фројдом, затим његов лични допринос психоанализи, као и литератури инспирисаној психоанализом, пре свега оној позоришној.

Што се тиче другог наслова, Требјешаниновог предговора за личност и дело Хуга Клајна, он је у пуној мери оправдан, јер ако нека основна нит повезује личност и дело Хуга Клајна, то је увек била она *критична* и *самокритична*. Ову основну црту дубоко урезану у карактер и стваралаштво Хуга Клајна — ово сазнајемо како из Требјешаниновог предговора тако још боље из аутобиографских исказа Клајнових у овој књизи — Клајн је стекао у раном детињству (како би се другачије наше интимне црте тако дубоко урезале у наш карактер!), а онда је носио у себи и износио из себе целог свог дугог живота. Увек критички расположена личност Хуга Клајна, не увек ослобођена на махове нагризајуће скепсе према људима и животу, била је сложена, још из једног разлога. Оштрог и проницљивог интелекта, одличне перцепције, Хуго Клајн је већ у годинама студирања медицине, био привучен Сигмундом Фројдом, кога је лично упознао и слушао његова предавања у Бечу, осећајни живот Хуга Клајна, још у време његовог гимназијског школовања био је примамљен опуштеним, слободним и непредвидљивим животом уметника и уметности. Претећи расцеп између интелекта и емоција, психоанализе и уметности, стицајем несрећених, али за Клајна и срећних ратних прилика, избегнут је, релативно хармоничним спајањем две битне функције човековог душевно-духовног живота, што је постигнуто преданим дугогодишњим радом Хуга Клајна у Народном позоришту у Београду, радом у коме је психоаналитичко знање и практично искуство Клајна-психотерапеута било плодно уткано у буран и противречан живот глумаца и редитеља у позоришту.

Други постојећи расцеп у животу и делу Хуга Клајна, између његове јаке, иако критички наглашене привржености психоанализи и његове ране идејне политичке опредељености за марксизам и филозофски правац дијалектичког материјализма, мислим да је мање успешно разрешен, и поред упорних и понављаних покушаја Хуга Клајна, покушаја који почињу још између два рата и настављају се, и поред отпора званичне, круте и ортодоксне владајуће идеологије, и после рата, да покаже заједничке идеје у марксизму и у психоанализи. Док је у својим млађим и средњим годинама Хуго Клајн, у неким својим чланцима (*О психоанализи* из 1937. године), можда, пренаглашавао марксистичко-дијалектички начин посматрања, у поређењу са психоаналитичким, у старијим годинама као да се враћао на своју „стару љубав", психоанализу и Сигмунда Фројда, бранећи Фројда од разних напада, на пример, Ериха Фрома (у чланку *Фромов однос према Фројду* из 1967. године), не увек

убедљиво и са сигурним разлозима. Тако је, за Хуга Клајна, главни узрок раскида Фројда са његовим ученицима, од Бројера до Јунга, био обзир ових ученика (осим Бројера који није био Фројдов ученик, већ пријатељ и много старији колега) „на грађански сексуални морал", што може бити само један и то споредњији узрок разилажењу Фројда са његовим ученицима. Неубедљив је, а и противречан Хуго Клајн, када у већ спомињаном чланку о Фромовом односу према Фројду, најпре, брани, од Фрома, чланове тајног Комитета Фројдовог, сматрајући их независним, јер нису били ни „социјалисти ни ционисти", док на другом месту у истом чланку, овај скуп назива „религијом невезаности". Неће отуд бити случајна и као узгредна опаска Клајнова, у овом чланку (*Фромов однос према Фројду*) да „данас — 1967. године (примедба В. Ј.) — нисам више сасвим сигуран да онда нисам погрешио", циљајући на сопствени избор дидактичког аналитичара (Паула Шилдера, пема психоанализи отвореног, али критички расположеног психијатра), противно препоруци Сигмунда Фројда који га је упутио једном ортодоксенијем психоаналитичару.

Клајнова борба да свакако одржи равнотежу између психоанализе и марксизма, час се приклањајући једној, а онда другој страни, у неким од овде изабраних чланака, данас делује помало анахронично. Клајн је најбољи и најаутентичнији или у чланцима у којима износи своја психоаналитичка запажања из праксе (у чланку *Омаџка услед несвесних жеља за смрћу властитог детета*), или када јасно и образложено износи битне доприносе психоанализе антропологији, доприносе који су до данас издржали критику времена (у чланку *Развој психоанализе у последњим деценијама* из 1958. године).

Понесен жаром, у своме предговору, у коме с правом наглашава, али повремено и преувеличава дело Хуга Клајна и његов значај за нашу културу, истичући да „Клајнове студије, захваљујући пре свега његовом познавању света литературе, својом продорношћу и суптилношћу закључака далеко надмашују Фројдове, Џонсове и друге класичне психоаналитичке огледе о књижевности" — Жарко Требјешанин није обратио пажњу на поменуте противречности у Клајновој личности, које су долазиле до изражаја у неким чланцима, као што мислим да је и избор Клајнових чланака на прву тему: Фројд и психоанализа, могао бити и друкчији. Занимљиво је да нека места у предговору Жарка Требјешанина, у коме се он бави биографијом Хуга Клајна, подсећају на доста пристрасну Фројдову биографију, онако како ју је описао Ернест Џонс.

Следећих шест поглавља друге теме књиге Хуга Клајна *Фројд, психоанализа и литература*, са насловом *Психоанализа и литература*: 1. *„Злочин и казна" у светлости психоанализе*, 2. *Трагедија о краљу Едипу и Едипов комплекс*, 3. *„Господа Глембајеви" у светлу дубинске психологије*, 4. *Да ли је Хамлет волео Офелију*, 5. *„Хам-*

лет" у светлу психоанализе и 6. *Заблуде психоаналитичком тумачењу Шекспира* — спадају неоспорно у најбоље Клајнове текстове који, заједно са књигом Хуга Клајна *Шекспир и човештво* (Просвета, Београд 1964), као да у пуној мери оправдавају Клајнов прелаз из психијатријско-психотерапеутске праксе у професионализам позоришног рада. Мада је тачно да Хуго Клајн и као позоришни редитељ и професор позоришне академије у Београду увек остаје психоаналитичар (фројдомарксист) ипак, она суштинска, „вечна" питања човека: шта је човек и шта може да буде човек, била су и за њега аутентична питања. Одговори на ова питања — који су могли понајвише да задовоље психоаналитичара Клајна, скептично, али и критички расположеног према психоанализи, можда нешто мање према марскизму — нађени су од позоришног редитеља Хуга Клајна у Софоклу, Шекспиру, Толстоју, Достојевском. Отуд оригинални, смели, па и надахнути Клајнови есеји, у којима се овај опрезни и толерантни човек и психоаналитичар не устручава да критикује и великог Фројдовог биографа Ернеста Џонса, који је писао запажене студије о Софоклу и Едипу, о Шекспиру и Хамлету, износили своја, и другачија, чини ми се, шира и отворенија, гледања на исте теме.

Трећа и последња тема књиге *Фројд, психоанализа и литература* Хуга Клајна гласи: *Клајн о себи*, са три поднаслова: 1. *Како нисам постао глумац*, 2. *Од Фројда до Шекспира* и 3. *Хуго Клајн и његово схватање психоанализе*. Мада интервјуи са познатим људима могу да буду занимљиви и да из њих некад сазнамо нешто битно ново и значајно о неком човеку науке или уметности, из разговора са Хугом Клајном 1973. и 1974. године (водили су их Драгослав Адамовић и Жарко Требјешанин) нисмо открили ништа што већ нисмо били сазнали, било из предговора за књигу о Хугу Клајну од Жарка Требјешанина, или од самог Клајна из његових чланака. Ова примедба се, додуше, не односи на аутобиографски чланак Хуга Клајна из 1963. године *Како нисам постао глумац*, који одише, за Клајна, неуобичајеном једноставношћу и непосредношћу.

У закључку нашег приказа књиге *Фројд, психоанализа и литература* (Психоаналитички списи Хуга Клајна, изабрао, уредио и предговор написао Жарко Требјешанин) можемо само са похвалом да поздравимо замисао и труд Жарка Требјешанина који жели да подсети нашу и ширу културну јавност на једног од пионира психоанализе у Југославији и Србији — Хуга Клајна. Овај радни, стрпљиви и трпељиви човек, који је правим чудом, као можда једини Јеврејин који је остао у Београду жив у току читавог трајања немачке окупације, пожртвовано и са крајњим ризиком скриван од једне пријатељске породице — увео је психоанализу у Србију. Остајући имун на нападе (и пре и после рата) како од деснице тако и од догматске левице, Хуго Клајн је задржао релативно независан и критичан став, чак и према самом творцу психоанализе Сигмунду

Фројду. Остао је, међутим, управо због оваквог свог става — усамљен. Мислим да би племенито старање Жарка Требјешанина да овим избором чланака Хуга Клајна, који треба да открију како психоаналитички тако и позоришни прилог и рад овог вредног и темељног човека, било посебно награђено, уколико би уредници наших познатијих издавачких кућа, подстакнути оваквом једном књигом, били заинтересовани да објаве ново издање, бар једне од две, вероватно најзначајније књиге Хуга Клајна: *Рашна неуроза Јужословена* или *Шекспир и човештво*. Ипак, тек са објављивањем оба ова дела, имали бисмо потпуну слику стваралаштва Хуга Клајна.

Владета ЈЕРОТИЋ

РОМАН КАО ДИСТОРЗИВНА ПРЕТЊА

Миодраг Кајтез: *Света породица,* Књижевна заједница Новог Сада, 1993

Када је Толстој започео *Ану Каренjину* реченицом: „Све срећне породице личе једна на другу, свака несрећна породица несрећна је на свој начин", дајући, можда, кључни мото прози деветнаестог столећа, није требало чекати сто година да би се Трнова Ружица пренула из реалистичког сна, јер је Владимир Набоков, писац који ће обележити књижевност новог века, сасвим идентичну фразу узео за прву, у роману *Ада*.

Наслављавајући роман Марксовом синтагмом, Миодраг Кајтез је овој игри покушао да дâ нову димензију, односно, не да понови Набоковљево решење, већ да га продуби, то јест релативизује. Јер, *Света породица* није цитат из Маркса, него баш директна алузија на Набоковљев поступак, кроз иронично обележје антимарксистичког „ангажамана" Великог писца. „Ох, ничег узвишенијег од породичне среће. Јадан је онај који то не доживи", рећи ће Кајтез у финишу књиге, мислећи и на лични, традицијски „породични циркус".

Можда би било интересантно истражити антицитате, све утиције лектира који се не препознају у тексту, спрам којих се писац рационално ставља у опозицију, бира други предзнак, оне који су присутни због своје наглашене, хотимичне одсутности.

Набоков је у *Светој породици* „прозван" још експлицитније у оним синтаксичким околностима, када су се око фењера окупиле сподобе, које Кајтез пореди са „непостојећим врстама лептира". Реч је, дакако, о суптилном подсећању на Набоковљеву опседнутост лептирима (равну оној страсти коју Кајтезов јунак осећа према

псима), на врсту коју је Владимир Сирин открио, назвавши је својим правим именом, на ону „непостојећу врсту" недостижног прозног ткања Владимира Набокова, неуморног у својим стилским трансформацијама — ларве, гусенице, лутке, лептири.

Ако ли читалац не устукне пред бљештавим, претераним и тешко проходним сензацијама и докопа се бар девете странице романа *Света породица*, тамо ће се сукобити са реченицом која у минијатури локализује нови Кајтезов наративни поступак, инспирисан другим његовим узором у сенци, „скривеним богом" и овог текста.

Да напише фразу „Осмехивале су се фацијалним грчем, када су њиме већ располагале" Кајтеза је, вероватно, „подговорио" (ето могућег свежег термина за „књижевни утицај") — Вилијам Фокнер. Занатски раскринкано, то изгледа овако: у роману *Светилиште* извесни Попај силује девојку да би читалац много касније сазнао да је зликовац импотентан а девојка пенетрирана кукурузним клипом! Или, у *Светлости у августу* — зрела жена, подмлађена изненадном љубавном везом, мисли да је остала у другом стању. Но, изостанак менструације означава трудноћу, али и климактеријум, то јест крај женине моћи рађања!

Ове Фокнерове „патенте", у цитираној реченици, користи очигледно и Миодраг Кајтез, али досеткашкој, булеварској, фељтонској прозној конструкцији, коју је Фокнер оличио и потписао, наш писац се не предаје у наративном оквиру, сижеу, већ у детаљу, атому, у сублимацији иронично-глорификаторског модела, који је онда одговор или одраз постмодернистичког програма, остваривaног кроз синтезу или трансценденцију антитезе модернистичког и премодернистичког начина писања (како то већ помало отрцано звучи у парафрази реченице из *Књижевности надопуњавања* Џона Барта).

А када смо већ код тог „испрограмираног" великана, могли бисмо да призовемо у контекст још једно кајтезовско литерарно име, о којем се у првом трену и не сања — Итала Калвина.

Има ли жанровских образаца, традиционалних или тривијалних, који се у *Светој породици* „наново исписују"? У неку руку, читава књига јесте једна порно-прича или херц-викенд историја о вечној љубави између човека и пса, два најбоља „пријатеља" од памтивека. Али, ако погледамо мало пажљивије, наћи ћемо и обрисе детективске приче (негде изражене сасвим директно, уоквирене позивањем на гомбровичевску „шерлокхолмсијаду", а негде маскиране до езотерије).

Скоро на самом почетку књиге срећемо „понеког шетача" (он већ у следећим реченицама израсте до свог имена, елем, Понеког шетача), „којем сенка није приробена". Ко је тај вампир, јер само они немају сенке нити одраза у огледалу, а то значи ништа чак ни од „огледала усмереног ка огледалу уметности које је усмерено ка

природи" (како постмодернистички роман „идеално" описује Роберт Алтер), чак ни од Кајтезове camera obscura, у коју „никако да уђе стваран, изврнут и умањен лик који би зацело помогао: лик предмета споља"? Којим то другим светом, којом то мртвачком књижевношћу шета наш писац, ако сâм није вампир у досадном граду малокрвних? Треба да прође неколико десетина реченица да бисмо сазнали како шетачева храброст „проистиче из зимских ноћи", да бисмо схватили да је реч о шифрованој поруци, и да је читалац — шпијун који се замрсио у сопствени поџанр, и да је ова склопљена реченица траг оне насловне Итала Калвина „Ако једне зимске ноћи неки путник...", и то не наивни покушај да се она заврши, већ да се изговори магично, унатраг, као у мрачној комори, као у паралелном, бесконачном огледалу.

Као у многим узорним књигама, једна сасвим обична прича испричана је савршено компликовано, а све у инат диктату „једноставности" као идеала постмодерног (или каквог другог) текста, а у славу сасвим специфичног, сувог барока, праскаве вербалне агресивности, огромне количине фабулативног ништавила.

Кајтез пише као да реконструише, оживљава текстуалну рушевину, отуда та готово неподношљива прецизност, чак синтаксичка ситничавост. У том смислу, на снази је Сабатова примедба Борхесу, када каже да је заустављање над сваким епитетом и извесна охолост због његове блиставе тачности — песничка особина, те да Хорхе Луис, човек са тим својством, никада неће бити „истински" прозни писац. Колико је његово запажање бизарно толико је и проблематично, чак и ако његову мрежу раширимо над *Светом породицом*. Поетско се код Кајтеза постиже, парадоксално, некаквим административно-научним речником, у коме би домаћа књижевност могла да се идентификује са речником (не Павићевим!) страних речи и израза, у ком је она читава — корисни плеоназам (баш какав јесу речници). Кајтезов поступак је супротан оном очекиваном, дакле, уходаној лиризацији којом се постиже тзв. поетска проза.

Бројке које испред сваког пасуса успоравају ток већ рекосмо каквог текста значе истовремено и пародију једног реда ствари, знак су сцијентистичке застарелости, демодираног, преживљеног хаоса пресвученог у речничке колоне, у вечну бесмислицу. Ауторонично, тако је остављена могућност за Правог читаоца да нешто прескочи, прелети оком, не региструје.

И онда, хотимично пружајући мањак литерарних информација, писац има нарцисоидну жељу да остане никад до краја прочитан, са тамним мрљама на рентгенском рецепцијском снимку, са жељом да фигура коју чине писац-текст-читалац-писац остане заувек мистериозни Бермудски троугао.

У то име, Кајтез остаје потпуно артифицијелан, његов јунак Колаборационист (који не сарађује са сопственим именом) осећа,

на пример, биолошке процесе — на часовима биологије, а пишчев омиљени глаголски облик је потенцијал!

Ако је књижевна критика само један од поджанрова научне фантастике, онда је Кајтезова *Света породица* — специфичан образовни роман, роман одрастања. Баш као што људима у дубокој старости почну да ничу нови зуби, вид се побољша, а неки порасту за који цент.

Но ово није припрема да би се рекло како Кајтез говори из позиције модернизатора постмодерне. Он не „приповеда" чак ни из правца блиске пропасти књижевности, њене потпуне утилитарности (када ће се налазити само на апотекарским упутствима за нове, олакшавајуће, утешитељске лекове), када ће бити толико профанисана и свачија да је нико неће ни примећивати.

Место у ком се Миодраг Кајтез налази јесте небескобела (како то рече Карлос Архентино) маргина будућности.

Ласло БЛАШКОВИЋ

ПАВЛОВИЋЕВСКА ШИРИНА

Миодраг Павловић: *Есеји о српским песницима*, Српска књижевна задруга, Београд 1992

Есеји о српским песницима Миодрага Павловића представљају избор из његовог есејистичког промишљања корпуса српске поезије, обухватајући текстове који су, већином, настајали седамдесетих година. Из књиге изостају неки есеји, као што су они о народној песми *Широко поље хлад нема* или врстан о Васку Попи. Ово издање, тако, остаје ускраћено за неке бриљантне радове, али зато добија на кохеренцији. Оно се усмерава, искључиво, на писану традицију, на ону грану нашег песништва која свесно ауторизује писца. Одлучујући се за стваралачке индивидуалности, Павловић затим застаје на почетку Другог светског рата, на прагу савременог доба. Чврсто организована књига обухвата почетке нашег писаног певања и захвата га до шароликости модернистичке поезије, разматрајући и различите концепције лирике у различитим епохама наше књижевне прошлости. А опредељење за писану реч и континуитет тачке су које посредују специфичну концепцију песништва, што је песник поставља у темеље ове књиге.

Једна од могућности читања *Есеја о српским песницима* јесте њихова веза са самом поезијом Миодрага Павловића. Не желим да кажем како та веза није значајна, али битне моменте овог издања желим да померим ка неким његовим другим аспектима. Указаћу

зато укратко на целовитост опуса Миодрага Павловића, која се разоткрива и на страницама ове књиге. Најједноставнији пример пружа есеј *Јован Стерија Поповић, његова поезија*. Анализујући Стеријину песму *Човек* (1976), Павловић скицира своју потоњу збирку *Есеј о човеку* (1992), наводи и стране текстове сличне оријентације, све до истоименог дела у стиху Александра Поупа. То нам указује не само на самосвест песника већ и на чињеницу да је целина Павловићевог опуса повезана јаким међусобним везама и унутрашњим условљеностима толико да се једна његова књига може годинама уобличавати, и заузети тачно одређено место унутар његовог стваралаштва. Чак и слабија збирка Миодрага Павловића има своју поетичку позицију, што не може а да не утиче на њено вредновање. Поређење са оним чувеним Попиним кружним цртежима може да послужи као упутан пример.

Сви ови подаци говоре колико је Миодраг Павловић, да се послужим његовим изразом, неприкосновен. А нека оспоравања, која заобилазе границе стручних метода и доброг укуса, понајвише оспоравају себе сама. За Павловићев рад на српској поезији може се рећи да добија и обрисе својеврсне мисије. Упркос критичарским напорима, укључујући и сопствени, слојевит корпус српске лирике још нико није захватио са толико дубине и ширине. Једно од капиталних дела српске културе, *Биће и језик* Радомира Константиновића ограничава се на прву половину XX века. Фасцинирајуће исцрпна и прецизна студија Драгише Витошевића *Српско песништво* усмерена је на поезију српске модерне. *Историја српске књижевности* Јована Деретића јесте по дефиницији временска обухватност, али не и аналитичка или компаративна минуциозност. Скорашњи подухват, *Антологија модерног српског песништва* Стевана Тонтића такође је ограничена на један сегмент времена. Даља набрајања показала би сличне резултате. Есеји Миодрага Павловића, заједно са његовом *Антологијом српског песништва*, барем за сада, немају правог такмаца ни у нашој култури, нити у савременој српској критици и науци о књижевности.

Организација књиге може да укаже на могућност да се *Есеји о српским песницима* читају не само као портрети наших баштињених песника већ и, следећи линију стваралачких индивидуалности, као својеврсни увод у савремену српску поезију. И Миодраг Павловић, уосталом, прећутно на томе инсистира. Он нарочито настоји да разоткрије шта би савременог читаоца могло да привуче у нашем песничком наслеђу. Ређе повлачи директне паралеле са савременим ауторима. А као најбитније осећа се његово издвајање одређених поетичких проблема, и њихово праћење кроз одређене сегменте наше лирике. Српска поезија, преломљена на шеснаест тачака—узорака, несумњиво показује целовитост и континуитет свог корпуса, а то је један од највиших доприноса ове књиге. Читање ових есеја Миодрага Павловића омогућује игру укрштања временских

перспектива — оне из које ми размишљамо о његовим есејима, оне из које је песник рзмишљао о нашој поезији, и оних у којима је она сама настајала. Размак који дели настанак есеја од нашег тренутка, те прошлост српске поезије и савременост, омогућују и објективнију дистанцу, која потврђује нетом изречену тезу о континуитету српског песништва. Анализе и оцене Миодрага Павловића ни данас не губе на значају.

Павловић је умео добро да осети једнако токове књижевне прошлости и садашњи песнички тренутак. Онај његов трећи, најважнији есејистички трик, који скреће пажњу на поетичке проблеме, најважнији је и за коресподенцију са становиштем деведесетих година. Мисли се, превасходно, на оне моменте књиге где песник, примера ради, размишља о употреби десетерца у модернијој српској поезији, о њеној манирстичкој традицији или есхатолошкој мисли... Томе, затим, доприноси и опредељење за појединачне ауторе као за предмете есејистичког промишљања. Иако може да зазвучи парадоксално, такав избор даје можда ефектније резултате него синтетичко издвајање и упоређивање стваралачких токова и концепата. Примера ради, улога Јована Јовановића Змаја на први поглед не мора бити тако значајна за развој наше лирике. Али нема никога ко у Србији пише (поезију), а да упознавање са књижевношћу није почео управо од Змаја. Црњански га је, духовито, упоредио са домаћим лекарем, који прати живот једног човека још од његовог детињства.

И неки мање уочљиви утицаји не морају бити занемарљиви. Популарност Симе Милутиновића Сарајлије за његовог живота упућује на могућност да је он, паралелно, био и усмени песник. Тезу о таквој, алтернативној рецепцији његових стихова тешко је доказивати, али није немогуће и одбранити. Сетимо се само да је реч полутар његов изум. Уколико је, заиста, и на такав начин присутан у српском језику, он мора бити присутан и у српској лирици. Његов ученик, Његош, несумњиво је широко прихваћен песник, позитивно примљен на различитим нивоима рецепције, а несумњиви су и трагови Симе Милутиновића у делу великог црногорског песника. Да поновим, српско песништво могло би изгледати сасвим другачије да у својим основама има неке друге песнике.

Павловићево промишљање српског песништва од пресудног је значаја не само зато што га он, пажљив и компетентан читалац, обухвата у његовом континуитету. Можда је још значајнији Павловићев излазак из оквира наше лирике, те њено поређење и повезивање са токовима и развојем светске поезије. Ерудиција и нтелектуална ширина, за којима Миодраг Павловић непрестно посеже у својим есејима, такође, немају такмаца међу истраживачима наше писане речи. Још једно поређење. Критичари млађе генерације воле да наше младе песнике упореде са баштињеним песницима Растком Петровићем, Винавером, Настасијевићем. Миодраг Павловић са ме-

ром пореди Сарајлију и Гетеа. Да такво поређење није неумесно говори и чињеница да се Драгиша Витошевић пре коју годину више позабавио том везом.

Непрестани узори и поређење имају јасно одређени циљ. Постављањем српског песништва у један шири контекст, испољава се у којој је мери оно интегрални део европског и светског песништва. Испоставља се да су наши песници, у много већој мери него што смо научили да мислимо, кореспондирали са њима савременим поетичким струјањима, па чак и дали стихове којих се ни они нити наш национ не би постидели. Ова опаска нарочито је валидна када је реч о XVIII и XIX веку, односно о Сарајлији, Стерији, Његошу и Змају, јер смо научени да мислимо како се наша књижевност тога времена развијала мимо свих кретања изван ње и како, као плод малог језика, нема већих додирних тачака са њима. Овај период је битан нарочито и због чињенице да се тада утемељивао наш књижевни језик, па се и сама поезија, од својих писаних почетака, утемељивала у тим културним и естетичким прожимањима са литературама других нација. То не значи да нема истине и у супротној тврдњи, да за нас песник није био богом дан а необразован геније, већ да је космополитска и ерудитска компонента наше лирике присутна у њеним токовима од почетка писања. И то код најугледнијих песника!

Неприкосновен је напор Миодрага Павловића да ту чињеницу докаже. При томе је био принуђен да објашњава како утицаји нису по себи негативни, већ природан пут развоја једне — како мале тако и велике — књижевности. Био је принуђен да објашњава и потребу за компаративним изучавањем наше лирике, па чак и зашто при томе не бисмо ништа изгубили, што све говори о бризи једне нације за уметност по којој је препознају, али и безусловној вери Миодрага Павловића да су њени врхови заиста високо (и успутна примедба вашег критичара — негови апели ни до данас нису наишли на адекватан одјек). Био је принуђен и да објашњава зашто миноран узор не значи, механички, и минорног ученика. Прегалаштво Миодрага Павловића, у том смислу, усмерено је на то да докаже како, ако читамо наше песнике изван националног контекста, заиста немамо шта да изгубимо. Као и Тонтићев рад на антологији, Павловићеви есеји и антологија показују колико је српска поезија, као интегрални део светског песништва, у суштини *велика поезија*. Велика управо зато што следи опште токове, али и зато што настоји да изгради и очува аутентичност и континуитет. Да је развијала само једну од ових одлика, остала би заиста преполовљена.

Рецепција Јована Дучића, у том смислу, даје врло добар пример. Краљ песника је уложио велики напор да српска лирика стекне већи степен образовања, чак елементарног образовања. Трудио се, затим, да укаже на потребу за самосвешћу књижевних посленика, на свест о грађењу песме, стиха, речи... Хтео је да, и својим приме-

ром, покаже како је неопходно изаћи из руха народне поезије, и осавременити нашу лирику. Да његов напор није био узалудан говори и чињеница да су, својевремено, веома популарне биле његове песме испеване у александринцу, и у духу француског парнаса и симболизма, између осталог и зато што је тадашња критика имала своју национално-књижевну идеологију коју Дучићева песма није негирала. Наше време, међутим, више воли Дучићев краћи метар и његове аутентичне рефлексивне стихове. Српско песништво је, од Дучића и почетка века, направило један застрашујући корак. Од мале епигонске поезије, која механички преноси чак и метар туђ сопственом језику, нарасла је до великог, аутентичног певања, које узоре стваралачки саображава, неке и превазилази, а у стању је да, у складу са својим токовима, ре-актуелизује или потисне неке моменте своје традиције. Висок степен квалитета и висок степен самосвести. Павловићево читање Јована Дучића један је од доказа за такве тврдње.

Поминући ерудицију и интелектуалну ширину Миодрага Павловића, не треба заборавити ни његове интерпретације. Тумачење Кантакузинове Богородице као хтонског божанства може се учинити и смелим, али управо оно на њих указује. Указује на Павловића као на врсног тумача песничке речи, јер разоткрива противречност Кантакузиновог система због којег он и јесте значајан песник. На сличан, аутентичан начин Павловић приступа и другим лирицима. Момчило Настасијевић се објашњава не само као танани лиричар загонетних стихова већ и као песник иза чијег дела стоји промишљени песнички и културни програм, тумачење које овај песник ни пре ни после Миодрага Павловића није добио. Неконвенционалност и недогматичност Павловићеве интерпретације, ослоњене на дух нашега времена, на ерудицију и особени сензибилитет, заиста отварају нове просторе. Већ је само његово читање наших песника вредност по себи. Павловићеви есеји спадају међу најбоље што из те области имамо. Те одлике показују текстови о неким лирицима које смо, као Дучића и Настасијевића, ипак више изучавали. Али треба узети у обзир да се Павловић бавио и неким другим, мање популарним именима. Тај аспект Павловићевог рада текао је у два правца — ка превредновању заборављених вредности (Бојић, Вељко Петровић) и прецизном вредновању уопште (Дис), те ка читању неких песника који су, готово у потпуности, остали без модернистичке рецепције (Сарајлија).

Миодраг Павловић је настојао да, оцењујући српске песнике, буде објективан, али и да изрази своје време и његово искуство певања. Павловић се потрудио да неке недоумице, које се том приликом могу јавити, образложи и разјасни. Упадљиво је, на пример, како је склон да Сарајлији великодушније опрости грешке, док је према Дису приметно строжи. Дис је оцењен као аутор три

велике песме, али „спада у ред оних наших песника који долазе одмах после највећих". Сарајлија се, међутим, посматра без таквих ограда, мада се и њему могу упутити замерке које Павловић ставља Дису (неуједначен квалитет, на пример). Али Дис није никада, па ни у својим најлошијим тренуцима, написао такве баналности као Сарајлија, примера ради, у песмама *Збиља* или *Опијевка Симе Алексића*. А Сарајлија, пак, ни поред изузетних вредности његових врхунских песама, као што су *Мазда* и *На питање шта све тражим одговор*, не превазилази *Тамницу, Нирвану* и *Можда сјава*. И премда им је откровење ирационалности у подједнакој мери опсесија, питање је да ли је Сарајлија на том плану достигао Диса.

Разрешење противречности понудио је сам Павловић, у есеју *Поезија Јована Јовановића Змаја*: „Шта, по нашим савременим мерилима, треба да буде велики песник у нашој литератури, или да питање поставимо још уже: шта би морао испуњавати наш велики песник деветнаестог века?" Оваква се разграничења чине више него неопходним. Колико смо их озбиљно схватили говори и чињеница да, од времена када је писан овај есеј па до данас, нисмо понудили неко одговарајуће решење. Чини се да Павловићева критериологија узима у обзир сложен комплекс српског песништва, па вредност неког песника посматра и унутар њега — колико је допринео развоју, колико је новога отворио и донео. Са тог је становишта Сарајлија, свакако, значајан, али ни Дис не губи битку. Зар његов значај за развој српског песништва XX века није несамерљив? И шта је велики песник ако не аутор *Тамнице, Нирване* и *Можда сјава?* Савремена наука стоји на радикално супротном становишту. За Предрага Палавестру Дис се наметнуо трима песмама. Њему је то било довољно. Генерација вашег критичара књижевност упознаје у време када је Дис темељније и позитивније вреднован, и такав ушао у њено искуство литературе и литерарну свест. И то се питање, зато, чини спорним. Заиста, да ли је искуство једне генерације меродавна критериолошка подлога? Или је објективност којој тежи Миодраг Павловић, макар реткошћу у нашем књижевном животу, прихватљивија?

Миодрагу Павловићу иде у прилог то што се из/борио за превредновање и актуализовање наше књижевне баштине. У овој књизи су то, најпе, деспот Стефан Лазаревић и Димитрије Кантакузин. Не треба заборавити да је Павловић један од првих и ретких наших књижевних посленика који је допринео упознавању наше средњевековне књижевности. Он је, затим, у своју антологију укључио и народну поезију чиме јој је, још једном, дао легитимитет у нашој култури. Текстовима ове књиге, затим, Павловић настоји да се прихвате и неки потиснути или мање значајни песници, као што су Милутин Бојић и Вељко Петровић. Расветлио је њихов значај за

нашу лирику а да, при томе, није занемарио естетичке захтеве. Ако је као једну од битних Бојићевих предности, поред историјске свести, издвојио и свест о културној заједници народа, и есеје Миодрага Павловића можемо посматрати са сличног аспекта — са аспекта свести о континуитету националне књижевности и културе, али и са аспекта свести о културној заједници народа. Његова мисија за нас има и културно-просветитељску димензију, која доприноси обликовању свести о сопственој традицији једнако као и свести о интегрисању те традиције у шири контекст заједничких, човечанских културних вредности.

Модернистичко читање наших лиричара једно је од оних аспеката нашег песништва који још увек чекају своје истраживаче. Примера ради, када је реч о средњем веку, бавимо се филолошким дисциплинама, што је недовољно и када би тај посао брже напредовао. Тумачења као што је Јеротићева анализа Теодосија толико су ретка да би била занемарљива да нису толико драгоцена. Поред тога, склони смо и инертном, некритичном преузимању постојећих ставова које, затим, више не мењамо. Тако захваљујући Павловићу и Миловану Витезовићу представа о Дучићу почиње да се мења. На ревалоризацији Змаја после суда Богдана Поповића радио је тек Миодраг Павловић и, тек недавно, Мирко Магарешевић. О суштинској важности „генерацијског" читања традиције није потебно превише говорити. Нити о значају веза између наше књижевне садашњости и прошлости.

Добар пример за то даје Сима Милутиновић Сарајлија. Тумачећи Сарајлијино дело и околности његовог певања, Павловић се опредељује за једно актуелно полазиште. Он настоји да Сарајлију објасни полазећи од његовог језика. Ма колико да је Павловић сматрао како је Сарајлијин језик неопростив, аспект посматрања указује на заиста најбитнији моменат Сарајлијиног певања, значајан како за њега самог тако и за нашу лирику уопште. Матија Бећковић није без разлога Симу Милутиновића прогласио оцем модерног српског песништва. Сарајлија је своме певању дао изражено национално-историјску димензију. При томе није желео да се заустави на утилитарности таквог задатка. Зато је и настојао да све што није везано за земаљске ствари веже за естетску употебу језика, који постаје апсолутни естетски простор, слободан од спољашњих условљености. Сарајлијина важност заиста је велика, и добрим делом јесте у његовој концепцији језика, али је његова (и наша) невоља, Павловић је у праву, у томе што је свој језички лудизам и експеримент-у-језику поставио на неприхватљиве основе. Тумачећи Сарајлију, Павловић осећа управо његов кључни проблем који једнако обликује његово дело али и негативно утиче на њега. А категорије као што су апсолутни естетски простор и експеримент-у-је-

зику, којима се бавио Миодраг Павловић промишљајући овог нашег старог песника, кључни су за осећање књижевности нашега времена.

Корак ка аутономији и самосвести лирике, после Сарајлије, није сувише велики. Даљи развој нашег песништва, једном својом битном струјом, кретао се ка сличним концепцијама језика — Кодер, Лаза Костић, Момчило Настасијевић. Поетике младих песника (који нарочито воле Кодера) оличиће се у имену Ивана Негришорца. И они се ближе таквој концепцији, за коју се већ може рећи да је део наше књижевне традиције. Али понешто од Сарајлијиних „неопростивости" задржало се и међу његовим баштиницима. Та линија нашег певања, линија која наглашава креативну употребу језика, језичку иновацију и обогаћење тог основног песничког материјала, као и сам Сарајлија, склона је не само херметичности већ и хотимичној неразумљивости, па и игри која је самој себи сврха, свесном затварању поезије у њене границе. Таквој је поезији потребно „поетичко појачање", што показује Настасијевићево везивање за национално-културни програм. У наше се време издваја Милосав Тешић, везујући своју концепцију језика за његову говорну и литерарну вертикалу у времену. Посматрано са тог становишта, Миодраг Павловић није претерано ригорозан у својим оценама. Опаска да је Сарајлијин језик неопростив говори о суштинској озбиљности и дубини са којима Миодраг Павловић прилази проблему, разматра га и осваја, те одмерава своју реч.

Захтев за чистотом језика, премда имплицитно, сведочи о кључној тачки са које се Павловић упушта у авантуру промишљања поезије. За њу би се могло рећи да је, у основи, културолошка. О томе сведочи и његово песништво, које полази од цивилизацијских искустава те настоји да их сублимира и преломи. О томе, затим, сведочи и чест есејистички поступак Миодрага Павловића — трагање за универзалнијим, митолошким основама стихова које анализује. Много јачег „сведока", међутим, представља аспект са којег посматра неке песнике — историјска свест Сарајлије, Његоша, Бојића, културно-историјска свест Војислава Илића и Момчила Настасијевића... Ове су се категорије у нас конституисале, позната је теза, захваљујући управо и нашим песницима и нашој поезији. Будући да словимо за песничку нацију, и да је лирика једна од најизразитијих наших уметничких дисциплина, пратећи њен развој може се пратити, а то показују и *Есеји о српским песницима* Миодрага Павловића, и развој културе српског народа. То би била и темељна поставка ове књиге, а један од пресудних чинилаца њеног значаја су закључци које је Миодраг Павловић освојио.

Душица ПОТИЋ

ПЕСМЕ О СМРТИ И СТРАДАЊУ

Рајко Лукач, *Јапија за ћивоп*, „Нолит", Београд 1994

Мора се признати да је Рајко Лукач пронашао добар начин да поетизује наслов своје нове књиге, а да при том овај ништа не изгуби на адекватности. Спој двеју туђица дао је мелодичан резултат и донекле ублажио танатичку опорост смисла: *Јапија за ћивоп*, дрвена грађа за мртвачки ковчег. Тематско-мотивски би песме из ове књиге могле да се одреде као песме о облицима смрти. Изузев уводне и завршне песме, које имају претежно метатекстуално значење, и циклуса *Глад уробороса*, већи део збирке, преосталих пет циклуса, представља варијације на мотиве смрти и умирања. Понекад је у средишту песникове пажње трагична смрт анонимног човека који се судара с неумољивим природним елементима, као рецимо у песми *Талас*, други пут поимање смрти као егзистенцијалног и метафизичког феномена, у песмама какве су *Дажд, Паклена* и друге, али су ипак најбројније оне песме у којима Лукач говори о негдашњим и садашњим страдањима свога народа.

Када кажемо „народна страдања", с добрим разлозима нам се као очекивани литерарни израз обично намеће представа естетички ретроградне, и стога инфериорне, национално-романтичарске патетике, инспирисане мелодијом и симболиком епског певача. Лукач успешно избегава сунovраћење у такав бесперспективан модел. Штавише, његов истанчани поступак показује да се ове теме могу сасвим модерно обрадити. Један такав пример пружа песма *Козара. Стилизација маслачка* која је, незнатно прерађена, преузета из песникове раније објављене књиге *Који куну дане и ноћи*, 1990. Ова песма незначује само оквир патње, именује детаље и трагове, али они који пате су ту само посредно. Осликана је празна сцена, оно што је остало после крвавог чина: „Мукли таласи вјетра, тамна пјена, мијех смрти, / развијавају перје из колијевки, пелене, увојке, / свилене власи и влати траве, полен, по пропланку, /бјелину маслачка по паучини..." Тако евоцирана, наговештена патња, смештена у космичке оквире између „ђаволјег смијеха" и „божијег ропца", концентрише се у метафори маслачка. Ветар разноси све трагове живота, као што разноси главице маслачка, „те анђеле стилизоване". Страдање је приказано с неумитношћу и безразложношћу природних збивања. Има, наравно, у овој збирци и песама у којима је отклон мањи, а сублимација непотпуна, песама у којима снажне слике ужаса готово засењују песников поступак. Владавина садржинског начела, која се тада успоставља, свакако је бар једним делом омогућена виталношћу тема ових песама у колективној свести. Али и у њима — карактеристичне су у том смислу *Градина. Сјај сјечива* или *Исус у Јасеновцу* — песник настоји да, говорећи о конкретном, у времену и простору јасно лоцираном страдању, уста-

нови извесна надвремена значења и доведе песму у раван хришћанске симболике.

Управо веза са универзалном сфером религиозних симбола оправдава песника у сузбијању дејства чисто националног архетипа: препознајући у страдању свога народа одјек прастарог мотива Каиновог братоубиства, или приказујући природне катастрофе у кључу библијских легенди. Изливање реке Саве је, са тог становишта, свеопшти потоп, а сваки брежуљак Поткозарја је нови Арарат. Обрада мотива поплаве, суше и пожара, тих трију катастрофа у којима колектив страда на начин исти увек и свуда, сугерише да унутар сличних смисаоних форми, које подразумевају универзалност и схематско понављање по обрасцу мита, треба да разумемо и опеване покоље. Циклуси *Кратка књига о Каину*, у којем Лукач каталогизује злочине над ближњима у распону од неколико векова и посебно маркира поједине датуме и догађаје, и *Задушнице*, представљају средишни део *Јапије за живот*, око којег се сабирају остали циклуси, спроводећи својеврсну митологизацију историјских података и садржаја историјске свести.

Оцену о рафинираности Лукачевог литерарног поступка поткрепићемо неким конкретним примерима. Песме *Јапије за живот* обилују унутрашњим римама као чиниоцима додатне естетизације израза. Каткад та игра везивања стихова иначе неправилног метра нараста скоро до маниризма, на који такође, из другог угла, указује занимљив спој опречних реторичких средстава: са једне стране је песма закрчена вербалним обиљем, а са друге стране је на плану појединачних исказа јасно видљива тежња ка редукцији. Последица је творење семантички густог и богатог, али ипак проходног текста, високо естетизованог, али ослоњеног на поседовање „животне позадине". Поједина Лукачева техничка решења одушевиће читаоце-сладокусце, спремне да расплићу песникове загонетке. Такав је случај, на пример, са римовањем у песми *Активистикиња*. Лукач, не посебно инвентивно, везује „било — крило" и „шампањ — пањ"; између чинилаца риме уметнуто је, међутим, целих пет стихова, што реално отежава опажање везе. Да се, несумњиво, ради о везивању римом, уверава нас један детаљ, подједнак слоговни размак између првих и других чинилаца риме! Оваквих финеса има и на другим местима у књизи.

Лукач не избегава ни иронијски начин казивања, али га примењује углавном у песмама у којима препознајемо одређени политички подтекст, или у песмама са метатекстуалном функцијом. У завршној песми *Обмана писања*, он ефектно реактивира неке митолошке представе у хоризонту свакидашњег живота: „Док је чита, обузима ли Леду / жудња, или је чита тек да скрати чекање / Диоскура из школе, Тиндареја са пословне / вечере?" Зевс је ту, наравно, преображен у књигу.

Занимљива техничка решења Лукач је остварио и у неким другим песмама *Јапије за живот*. У већ поменутој песми *Талас* он понавља слику кише „што некоћ прала је лица и тијела кроз кров капљући у постељу" — једном као симбол живота, други пут као знак смрти. У песми из циклуса *Домаће задаће*, опевајући пожар, наговештава се да ће „сљедећа инспирација" бити поплава, о којој је, такође, у истом циклусу исписана цела песма. Песма *Хаџија* заснива се на једном интересантном наративном језгру, али је, нажалост, изведена тек линеарно и површно, с очигледно премало амбиције да се одлична идеја на оптималан начин реализује. Линеарно, али ефектније, приказана је и метаморфоза лика у песми *Балада*: лагана померања значења и поступно нарастање језе кулминирају у завршној слици убилачког ероса.

Скоро истовремено са овом књигом, Рајко Лукач је у издању београдског „Рада" објавио збирку пеама *Ухолаже*, у којој је наглашеније користио могућности којима значење текста обогаћује сама његова фактура. Говор *Ухолаже* је, уз то, отворенији за иронију и разградњу идеолошког смисла. Свест о песми и њеном формирању је у овој збирци такође истакнутија него у *Јапији за живот*. Бирајући између две нове песничке књиге Лукачеве, критичар се определио за приказану, која му се намеће као једна од вреднијих варијанти обнове „националних" тема објављених у последње време.

Саша РАДОЛЧИЋ

ПОТРЕБА ЗА СПОРАЗУМЕВАЊЕМ

Разговор са професором Сонг-Хуан Кимом, шефом Одсека за југословенске студије на Корејском универзитету за стране студије (Hankuk University of Foreign Studies) у Сеулу

Професоре Ким, можете ли најпре да кажете нешто лично о себи. О свом животу, својој породици, својој младости? Кажу да сте рођени Сеулац и да сте на то врло поносни?

По родословном стаблу моје породице, моји директни преци живели су у Сеулу у време када је тај град био изабран за престоницу династије Чосон, последње династије у корејској историји. То значи да наше породице живе у овом граду око 600 година: управо ове године Сеул слави шест векова откако је постао престоница земље. Мени су заиста драги начини понашања, храна, места, који ме подсећају на оно изворно сеулско; а врло ми је жао кад видим да се они постепено заборављају.

Рођен сам 1958, као најмлађе дете свог оца и мајке. Имам два брата, који сада раде у великим компанијама, и две сестре (оне бринў о мајци која је већ дуго болесна). Био сам сасвим обичан и помало стидљив дечак. Мој отац, који је био реван будиста и увек се молио за своју децу, умро је док сам студирао у САД.

Како је дошло до тога да се бавите југословенским студијама? Колико сте о том далеком свету знали кад сте правили свој избор?

Био сам на постдипломским студијама руске лингвистике на Универзитету Ханкук када се, 1985. године, указала прилика да се јавим на испит за стипендије наше владе. На испиту сам могао да бирам једну од две области: руски језик и књижевност или српскохрватски. Изабрао сам ову другу

највише зато што сам хтео да проширим опсег свога знања. Такође, професори на мом Одсеку су ми рекли да морам да студирам још неки словенски језик, уз руски, ако настављам постдипломске студије у иностранству.

Постојао је још један разлог, који је сасвим личан. За испит се пријавио и један од мојих најбољих пријатеља. Његов главни предмет била је руска књижевност. И он и ја сматрали смо да не би било у реду да конкуришемо један другом у истој области на испиту. Био је то, дакле, и плод нашега помало детињастог разумевања пријатељства.

Шта сам у то време знао о вашој земљи? Искрено говорећи, знао сам мало, као и већина Корејаца у то доба. Знао сам да наша земља има неке посредне трговинске везе са Југославијом, захваљујући нарочитом политичком статусу по коме се она разликовала од осталих источноевропских земаља. Ми Корејци дуго смо памтили Нови Сад као место у коме је наша репрезентација освојила светско првенство у пингпонгу. Многи су знали и за Тита, наравно.

Постдипломске студије завршили сте на Универзитету државе Охајо, у Колумбусу, у Америци. Професор вам је тамо био Кенет Нејлор, врло цењен и омиљен међу својим колегама у Југославији. Он је недавно, изненада а прерано, умро. Каква сећања имате на њега?

Професор Нејлор је био човек благе нарави и увек је настојао да разуме проблеме са којима сам се ја, као страни студент, морао да суочим. Његово бодрење било ми је драгоцено нарочито када би се десило да запнем у писању свога магистарског рада. Када сам посетио Колумбус 1992, нисам могао да га видим јер је био тешко болестан. Чуо сам само његов глас преко телефона. Када сам сазнао да је умро, осетио сам да се моја академска и духовна веза са универзитетом у Колумбусу потпуно прекинула.

Одсек за југословенске студије у Сеулу млада је институција а већ данас, по броју студената, вероватно једна од највећих на свету. Када је тачно основана, ко су били иницијатори, колико заправо студената има?

Одсек за југословенске студије основан је на нашем универзитету 1988. године. Исте те године основана су и четири друга одсека за источноевропске студије, чешки, пољски, мађарски и румунски. Тих пет одсека су у сваком погледу потпуно самостални, једино су истовремено створени. Крајем осамдесетих година Кореја је на спољнополитичком плану

водила врло активну тзв. „северну политику". Њен циљ је била нормализација службених односа са бившим социјалистичким земљама у источној Европи. Претпостављам да је политичка атмосфера ове врсте знатно утицала на одлуку нашег универзитета и власника универзитета да оснују поменутих пет нових одсека.

Узгред, можда је израз „власник универзитета" мало необичан за људе у Европи. Већина универзитета у Кореји су приватни, што значи да су власништво једне особе или једне фондације, а школарине су им важан извор прихода.

Сваки од наведених пет одсека уписује сваке године по 40 нових студената. У југословенском одсеку има сада око 150 студената.

Ви сте свакако одлучно утицали на формирање физиономије Одсека. Како сте је замишљали и како је данас видите? Шта су вам били главни послови и главне потешкоће у раду досад?

Наш Одсек за југословенске студије је као новорођенче. Кад сам се ја запослио овде, нисмо имали чак ни основне уџбенике за неке предмете. Наставни план сам реформисао како би био рационалнији. Тражио сам такође друге начине којима би се подстицало занимање студената за учење српскохрватског. Сада, на пример, једном годишње сви студенти прве и друге године учествују у пројекту „мале драме": сами пишу такве текстове на српскохрватском и онда их изводе. То им се врло свиђа.

Ја сам још увек једини стални професор Корејац на Одсеку, а понекад није лако да се нађе квалификован кандидат када се у настави за њим покаже потреба. Постоје и многе друге ствари које треба да се реше, али мислим да је то природно: треба нам времена.

Шта све ваши студенти уче? Они свакако сви неће моћи да се професионално баве проучавањем југословенских језика и књижевности. Какве су им перспективе да се запосле и каква су у том погледу искуства првих завршених генерација?

Прве две године студенти у основи уче српскохрватски језик. За студенте треће и четврте године постоји избор курсева о различитим предметима: књижевности, лингвистици, историји, политичком и економском систему итд.

Досад је на Одсеку дипломирало четрдесетак студената. Знам да већина мојих студената врло тешко може да нађе

онакав посао какав жели. Али лично се слажем са схватањем да је колеџ школа која даје опште образовање. Они који желе бољи посао могу да стекну специјалније образовање после дипломирања. Уз то, на нашем универзитету студент може да одабере и програм са два главна предмета. Друга је ствар што неки од мојих студената не долазе на наш Одсек зато што то желе него зато што немају другог избора у садашњим условима нашег универзитетског образовања. Захтевало би више времена и простора да се овде прикажу појединости система образовања у Кореји. У сваком случају, надам се да ће се односи између Кореје и Југославије у сваком погледу повољно развијати, тако да ће моји студенти имати више могућности да користе своје знање када дипломирају.

Међу вашим студентима, кажу, има и изузетно талентованих младића и девојака који су у сразмерно кратком времену, у условима који нису нипошто лаки, успели да лепо напредују у учењу нашег врло тешког и њима далеког језика. Неки од њих показују и живо занимање за нашу књижевност и културу. Слажете ли се с том оценом? Шта се може учинити да се њихов лет почетак не заустави?

Да, потпуно се слажем са вашом оценом. Из свог искуства могу да кажем да се међу четрдесет студената увек нађу два или три одлична. Надам се да ће једно или двоје од њих једног дана представљати другу генерацију наставника на нешем Одсеку.

Сећам се да је 1991. године Филолошки факултет Београдског универзитета позвао једног од мојих најбољих студената на свој септембарски научни скуп. Али делимично због политичке ситуације али делимично и због проблема са школском годином (јесењи семестар на нашем универзитету почиње крајем августа) ниједан студент није могао да прихвати ту лепу понуду. Сигуран сам да би моји студенти били врло стимулисани када би имали у изгледу могућност неке материјално потпомогнуте посете или студија у Југославији, чак и на краће време, као неке врсте награде за своје изузетне резултате на студијама.

Ви сте досад само једном били у прилици да посетите Југославију, некако у време пре великих невоља које су је задесиле. Где сте тада путовали? Ваша су знања дотад била само из књига; како је било у стварности? Сада, када се толико тога променило, можемо ли вас замолити да нешто кажете о својим тадашњим искуствима?

Када сам 1991. одлучио да посетим Југославију, имао сам осећање да више не смем одлагати. Видите, мој посао је да предајем српскохрватски и понешто друго о Југославији, али ја дотле никада нисам био у тој земљи. На пример, када бих читао са студентима текст у уџбенику и наилазио на реченице као „Калемегдан је леп парк" или „Донесите ми ћевапчиће", питао бих се како да те ствари објасним. Био сам на Калемегдану и видео леп залазак сунца на Сави и Дунаву. Наравно, пробао сам ћевапчиће. За време боравка у Југославији настојао сам да видим онолико познатих места колико сам само за то кратко време могао. Посетио сам Сарајево, Загреб, Мостар, Дубровник, Котор, Цетиње... Снимио сам камени мост на Неретви и још увек држим тај снимак у свом кабинету. Сада бих ту слику могао да зовем историјском.

Ви сте по ужој струци лингвиста. Какве планове у својој струци имате? Чује се да радите на корејско-српскохрватском речнику; како ствари с тим стоје?

Моје постдипломске студије код професора Нејлора биле су испрекидане зато што сам био позван да прихватим овај садашњи посао у Одсеку за југословенске студије. Као магистарски рад написао сам компаративну студију о систему деклинације у српскохрватском и руском. Недавно сам, уз финансијску помоћ Министрства образовања, почео да састављам српскохрватско-корејски речник. Мислим да не смем да будем превише амбициозан у том пројекту зато што је то тек почетак. Речник ће бити средњег обима. Професор Петровић, који ради као професор-гост у нашем Одсеку, саветовао ми је да не радим два велика посла и исто време: докторску дисертацију и састављање речника. Мислим да је потпуно у праву. Покушаћу да доведем у везу грађу и знање стечено у послу на речнику са радом на дисертацији.

Корејска књижевност је слабо позната нашим читаоцима — преведен је један роман, један мали избор поезије, једна збирка корејских бајки. Као страстан читалац, шта бисте предложили да се код нас преведе из савремене корејске прозе?

Бојим се да нисам у стању да вам на то питање дам неки посебно ауторитативан одговор. Међу корејским романописцима ја највише волим Пак Кјонг Ри. Чујем да се управо преводи на енглески њен најбољи и најопсежнији роман, *Тоџи* (што значи 'земља'). То је панорамски опис судбине Корејаца из различитих социјалних класа који су најпре стра-

давали у јапанској окупацији а касније у братоубилачким идеолошким конфликтима. Чини ми се да би то могло занимати људе у Југославији зато што имају исту врсту историјске судбине. Ја сам тај роман читао неколико пута, али ми читање никад није досадило захваљујући особитости језика и карактеризације у прози те ауторке. Проблем је што је тај роман превише дуг да буде први превод који се нуди читаоцима који нису довољно обавештени о корејској књижевности.

А из савремене поезије?

Бојим се да бих морао да прочитам више и корејских и српскохрватских песама како бих могао да предложим које корејске песме да се преведу.

Има ли нешто што вас нисам питала, а о чему биste у овој прилици желели да говорите?

Неки дан сам разговарао са вашим супругом, професором Петровићем, о политичкој ситуацији у Југославији и Кореји. Као што знате, баш ових дана се страни новински медији, нарочито неки амерички, много баве причама о томе како опасно расте напетост међу Јужном и Северном Корејом. На крају нашег разговора професор је рекао: „Надам се да ће претња миру у вашој земљи проћи док се вратим са летњег распуста". Исправио сам га: „У обе наше земље!" Да, заиста се надам да ће народ у Југославији и Кореји моћи да живи без претње миру.

У Сеулу, 21. јуна 1994

Радмила ГИКИЋ-ПЕТРОВИЋ

АЛЕКСАНДАР БЈЕЛОГРЛИЋ, рођен 1967. године у Зрењанину, где живи и данас. Пише прозу и есеје. Објавио књигу есеја *Невидљиви архипелаг; записи о мистицизму и натприродном у књижевности,* 1994.

ЛАСЛО БЛАШКОВИЋ, рођен 1966. године у Новом Саду, где живи и данас. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *Гледаци,* 1986; *Златно доба,* 1987; *Црвене бригаде,* 1989; *Ритам-машина,* 1991.

МИРО ВУКСАНОВИЋ, рођен 1944. године у Крњој Јели (Горња Морача), данас живи у Новом Саду. Управник је Библиотеке Матице српске. Пише прозу. Објављене књиге: *Клетва Пека Перкова,* роман, 1977; *Горске очи,* приповетке, 1982; *Немушти језик,* записи о змијама, 1984; *Вучји трагови,* записи о вуковима, 1987; *Градишта,* роман, 1989; *Тамоони,* поеме и коментари, 1992; *Ликови Милана Коњовића,* разговори и приче, 1992; *Морачник,* поема, 1994. Приредио је књиге: *Лаза Костић у Сомбору,* 1980. и *Раванирад Вељка Петровића,* 1984.

РАДМИЛА ГИКИЋ-ПЕТРОВИЋ, рођена 1951. године у Врбасу. Пише прозу и есеје. Објављене књиге: *Отворите Јеленине прозоре,* 1978; *У Фрушкој гори 1854,* 1985; *Милица — Вук — Мина,* 1987; *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима,* 1991; *Намасте, Индијо,* 1984; *Разговори о Индији,* 1989; *Искуства прозе,* разговори са српским прозним писцима, 1993.

ЗОРАН БУКАНОВИЋ, рођен 1955. године у Београду. Пише есеје. Објављена књига: *Томас Ман или Филип К. Дик,* 1988.

МИХАЈ ЕМИНЕСКУ (MICHAIL EMINESCU, 1850—1889), највећи румунски песник свих времена. Прву песму објавио са шеснаест година у часопису *Фамилиа* у Будимпешти. Дела: *Песме, Посланице, Цар и пролетер, Живот, Вечерник* и друга. Извршио велики утицај на новију румунску поезију.

СЛОБОДАН ИЛИЋ, рођен 1968. године у Горњем Милановцу, где живи и данас. Пише поезију и прозу. Објављене књиге: *Биографија белог пса,* 1990. и *Никад нећу знати о чему говорим,* 1994.

ВЛАДЕТА ЈЕРОТИЋ, рођен 1924. године у Београду, где живи и данас. Психијатар, пише есеје. Објављене књиге: *Личности младог наркомана,* 1974; *Психоанализа и култура,* 1974; *Болест и стварање,* 1976; *Између ауторитета и слободе,* 1980; *Неуротичне појаве нашег времена,* 1981; *Дарови наших рођака I—II,* 1984, 1993; *Неуроза као изазов,* 1984; *Човек и његов идентитет,* 1988; *Југ између Истока и Запада,* 1990; *Мистична стања, визије и болести,* 1992; *Психолошко и религиозно биће човека,* 1994.

НЕНАД ЈОВАНОВИЋ, рођен 1973. године у Београду, где живи и данас. Пише поезију. Објављене књиге: *Фрезно,* 1993. и *Welt-,* 1994.

АЛБЕР КАРАКО (ALBERT CARACO) је песник, драмски писац, приповедач, есејиста и филозоф о којем је тешко наћи поуздане податке. Он је јужноамерички Јеврејин који пише на француском, одавно се преселио у Европу, а објавио је ове књиге: *Inès de Castro, Les martyrs de Cordoue* (deux tragédies classiques), 1941; *Le cycle de Jeanne d'Arc* (poésies), 1942; *Le mystère d'Eusèbe,* 1942; *Le livre des combats de l'âme,* 1949; *L'école des intrensigents* (essais et maximes), 1952; *Le désirable et le sublime. Phénoménologie de l'Apocalypse,* 1952; *Foi, valeur et besoin,* 1957; *L'art et les nations,* 1963; *Huit essais sur le mal,* 1963; *Le tombeau de l'Histoire,* 1966; *La luxure et la mort,* 1978. Текст који се овде штампа објавила је издавачка кућа L'Age d'Homme из Лозане под насловом *Bréviaire du chaos* 1982. године. *Летопис* доноси избор из ове књижице коју чини укупно 117 фрагмената (Д. Вртунски).

АЛБИН ЛЕСКИ (ALBIN LESKY, 1896—1981), аустријски класични филолог, професор универзитета у Грацу, Инсбруку и Бечу. Својим делима спада међу најзначајније и најплодније класичне филологе нашег столећа. Поред стандардне књиге о грчкој трагедији *Die griechische Tragödie,* 1984, преведене на готово све европске језике, значајна су његова дела о трагичном песништву Хелена *Die tragische Dichtung der Hellenen,* 1972, о еросу Хелена *Vom Eros der Hellenen,* 1976. и обимна историја грчке књижевности *Geschichte der griechischen Literatur,* 1994.

ЉИЉАНА МАТИЋ, рођена 1947. године у Осијеку, данас живи у Новом Саду. Пише монографије и књижевну критику. Објављене књиге: *Сан о љубави Алена-Фурнијеа и Велики Мон,* 1992. и *Улога оца у Корнејевом позоришту,* 1993. Превела: Негован Рајић, *Национална робијашка служба,* 1993.

НЕНАД МИЛОШЕВИЋ, рођен 1962. године у Земуну, где живи и данас. Пише поезију. Објављена књига: *Постаност,* 1992.

МИЛОСАВ МИРКОВИЋ, рођен 1932. године у Александровцу, живи у Београду. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Објављене књиге есеја: *О естетици, о етици, о тици,* 1963; *Велики други,* 1974; *Слап на Дрини,* 1975; *Матић и мајита,* 1981; *Наш роман,* 1984; *Есеји од*

немира, 1985; *Певање и сневање,* 1986; *Песници, моји врњањаци,* 1990; *Глумци, велика господа,* 1993. Књиге песама: *Жупска села,* 1975; *Будући јелен,* 1980; *Моја Жупа, моја Океанија,* 1985; *Светковина,* 1987; *Баладе са Зејтинлика,* 1989; *Уснио сам светлост,* 1990; *Праочевина,* 1991. Документарна драма: *Такав је положај човека у нашем времену,* 1973. Поетска драма: *Баладе са Зејтинлика,* 1993.

СРБА МИТРОВИЋ, рођен 1931. године у Лалинцу, данас живи у Београду. Пише поезију и преводи с енглеског. Објавио збирке песама: *Метастрофе,* 1972; *Откорачења,* 1975; *Подне на Теразијама,* 1983; *Опис и труње,* 1984; *Шума која лебди,* 1991; *Библиотека,* поема, 1992; *Жаоба,* 1993.

ВАСА ПАВКОВИЋ, рођен 1953. године у Панчеву, где живи и данас. Пише поезију, прозу и књижевну критику. Књиге песама: *Калеидоскоп,* 1981; *Опсесија,* 1985; *Телесна страст,* 1989. и *Несигурност у тексту,* 1994. Књига прича: *Монструм и друге фикције,* 1990. Књига есеја: *Све стране света,* 1991. Приредио је књиге: *Речник поезије Милана Ракића,* 1988; критичко-поетску хрестоматију млађе српске поезије *Шум Вавилона* (са М. Пантићем), 1988; *Сабране песме Милана Бурчина,* 1991.

ДУШИЦА ПОТИЋ, рођена 1962. године у Београду, где живи и данас. Бави се књижевном критиком и књижевном историјом, преводи са енглеског и италијанског.

БОРИСЛАВ РАДОВИЋ, рођен 1935. године у Београду, где живи и данас. Пише поезију, есеје и преводи с француског. Објављене књиге песама: *Поетичност,* 1956; *Остале поетичности,* 1959; *Маина,* 1964; *Братство по несаници,* 1967; *Описи, јесла,* 1970, *Песме 1971—1982,* 1983; *Песме 1971—1991,* 1992.

САША РАДОЈЧИЋ, рођен 1963. године у Сомбору, где живи и данас. Пише поезију, књижевну критику и есеје. Објавио књиге песама: *Узалуд снови,* 1985; *Камерна музика,* 1991. и *Америка и друге песме,* 1994.

Приредио
Владимир ШОВЉАНСКИ

ВОЈВОЂАНСКА БАНКА

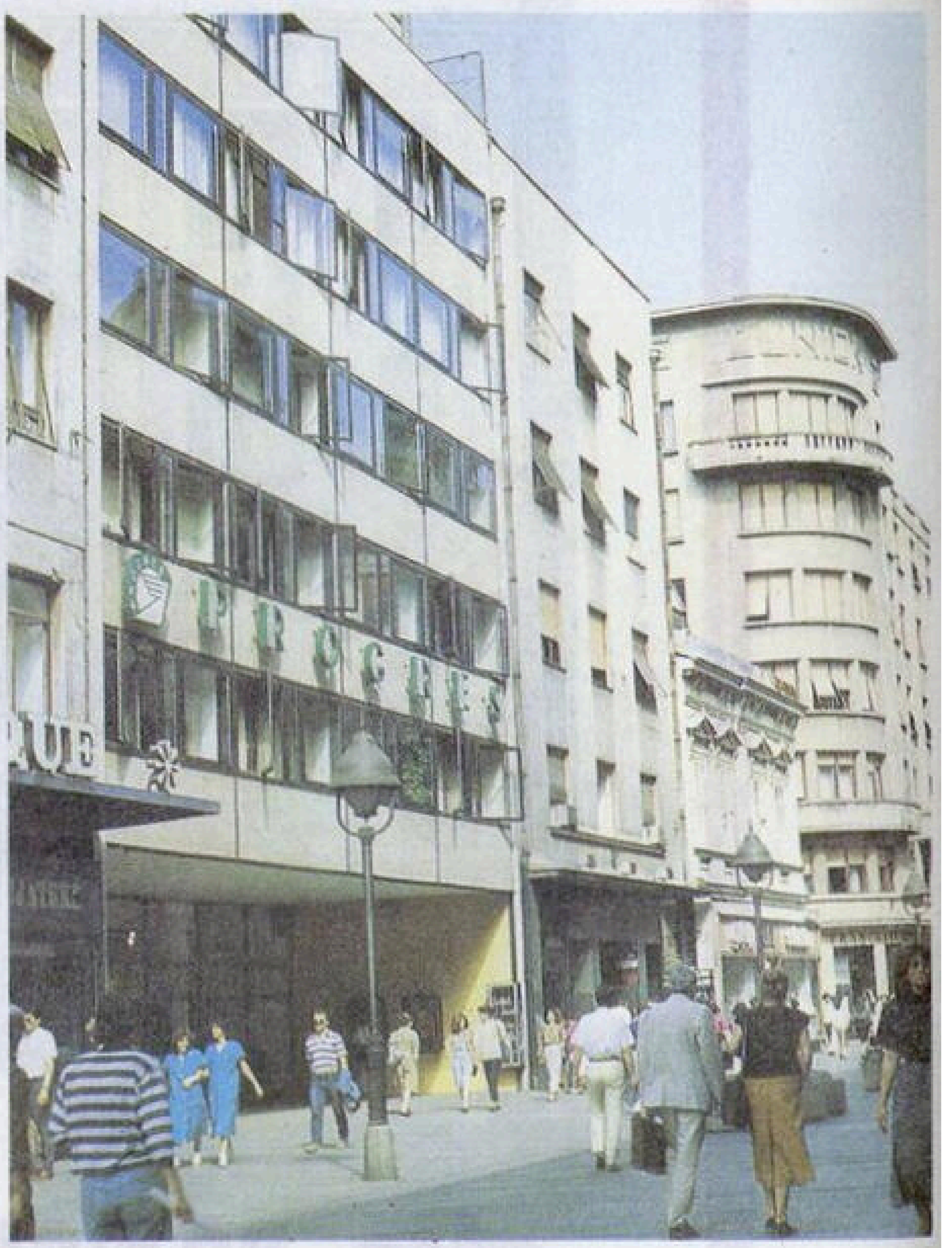
ЗНАК ПРАВИХ ВРЕДНОСТИ

PROGRES

Generalna direkcija
11000 Beograd, Knez Mihailova 27
tel. 182-626, telex: 11109, fax:632-984.
Generalni direktor 623-766, Pom. generalnog direktora 626-083.

We are interested in products in the field of:

- Auto-industry
- Metal manufacturing industry
- Ferrous metallurgy
- Non-ferrous metallurgy
- Capital construction works
- Viscose
- Chemical industry
- Textile, skin, shoes
- Agrarian complex



ДОБРОТВОР МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025-5939 | UDK 82(05)