БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМСП 1
Књ. СВ
1994/45Н. Г.

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА: *Радмила Лазић, Горан Петровић, Милета Продановић, Зоран Пешић, Крстивоје Илић, Јоран Соневи, Јоран Грејдер, Туа Фоштрем, Анатолиј Приставкин, Петар Милорадовић, Јелена Росић*

АКЦЕНТИ: *Влада Урошевић*

ОГЛЕДИ: *Албин Лески, Јован Делић, Станиша Величковић*

ВИБРАЦИЈЕ: *Карел Чапек, Есекијел Мартинес Гарсија, Зоран Росић*

НАСЛЕЂЕ: *Бранко Пајовић*

КРИТИКА: *Светозар Кољевић, Иван Негришорац, Ласло Блашковић, Душица Потић, Саша Радојчић*

НОВЕМБАР 1994 НОВИ САД


1826

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

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

Излаје: Матица српска

Компјутерски слог: ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампа: ГРАФО-ОФСЕТ, Нови Сад

Тираж: 1.000

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 170. Новембар 1994. Књ. 454, св. 5.

САДРЖАЈ

Радмила Лазић, Коначне слике 563
Горан Петровић, Месец над тепсијом 568
Милета Продановић, Кружење варвара у природи 579
Зоран Пешић, Препредени фетус 585
Крстивоје Илић, Прастари сонети 597
Три савремена шведска песника (Јоран Соневи, Јоран Грејдер, Туа Фоштрем) 600
Анатолиј Приставкин, Пет прича 606
Петар Милорадовић, Две песме 611
Јелена Росић, Моја другарица Емануела 612

АКЦЕНТИ

Влада Урошевић, Миодраг Павловић између Истока и Запада 613

ОГЛЕДИ

Албин Лески, Грчка трагедија 619
Јован Делић, Поспремање стола: Лаута и ожиљци 638
Станиша Величковић, Прича и причање као предмет поетичког дискурса (У прози Давида Албахарија) 667

ВИБРАЦИЈЕ

Карел Чапек, Афоризми 675
Есекијел Мартинес Естрада, Рентгенски снимак пампе . . . 686
Зоран Росић, Лалења 697

НАСЛЕЂЕ

Бранко Пойовић, Уводне говорне ситуације у „Горском вијенцу” 700

КРИТИКА

Светозар Кољевић, Нек пропоје пјесна од ужаса 711
Иван Негрициорац, Нигде уточишта (*Милан Ненадић:* Уточиште) 715
Ласло Блацковић, Живот је негде другде (*Мирослав Мандић:* Каја) 719
Душица Потић, Сатирични постверизам (*Ненад Грујичић*: Јадац) 721
Саша Радојчић, Негативна поема (*Ненад Шапоња*: Одрази варке) 726

Владимир Шовљански, Аутори Летописа 729

КОНАЧНЕ СЛИКЕ

КОНАЧНЕ СЛИКЕ

Више нема изненађења.
Живимо од виђених слика,
Од наталожених сећања,
Од бивше присности.

Смрт станује у суседству
И може сваки час банути.
Сажвакали смо све приче
О небеском царству
И сад је мир у нама
Прострт пошут тешка
По коме газимо
Не примећујући узбуђење шара.

Већ данима пада снег,
Час веје, час сипи,
Као шећер из пробушене кесе,
Или пахуље лете као конфете.

Светлуцка испод уличних светиљки
Као рибље крљушти,
Као сребрне шљокице
На новогодишњој халини лепотице.

С ове стране прозора
Све спава: одећа по фотељама,
Остаци вечере на столу,
Отлодане речи попадале около.
Само Мнемозина шприца ли шприца.

Када пребациш руку преко мене у сну,
Још неко време нећу заспати,
Преслишаваћу се ко сам —

Да ли она која лежи овде
Далека попут пучине,
Или она која пољем лута
Са струковима нарциса у наручју,
Или она која неком трчи у сусрет
Све брже и брже —

Да знам ујутру која од нас недостаје.

ENVOI

Острвце до кога никада не доплових
(нити доплових),
Острвце на које никада не крочих
(мислиах биће времена),
Не тако удаљено,
Рекло би се надохват —
Гледасмо са обале, са струда
И застависи.
Увек при повратку са плаже,
Данима док год ту борависмо.

Језуље, ракови, лењост,
Чак и загрљаји. Наизменичан мени.
Само је оно било стално, непромењено,
Титрало на сунчевој измаглици.
Чекало је укотвљено
Мамећ на не одвећ велику авантуру.

Усхићен његовом лепотом
Једног предвечерја ти га назва
Некаквим литерарним именом
(којег сада не могу да се сетим).
И све се заврши на томе.
Одосмо у журби
(шта беше разлог ко би сада то знао).

И годинама потом
Док дависмо се у забораву

Оно је израњало из ничијих вода,
Из плаво-зеленог. Недирнуто.
И гнезда галебова и змија,
И затони, и пусте плаже с њим.

И наша тела која никада не леже
Тамо, беху опружена једно крај другога
На летњој жези, готово бестелесна
Испрана од запљускивања таласа
Жудње и сећања.

Као на тањиру костури олоданих јегуља
Тако леже тамо остављена.

А и овде нису боља.

УБИСТВО С ПРЕДУМИШЉАЈЕМ

Шта је остало од тебе —
Оплата, креч,
Зидови што се круне,
Најрсле греде,
Под који не може да издржи
Моју тежину: стопала, нутрину?

Крцкаш и шкрипиш — јечиш
При сваком мом покрету — гибу.
Остости, не умем да ходам
На прстима. Не умем
Да ходам на рукама,
Да дубим на глави.
Да лебдим и летрцам
Потребно је више од крила —
Да се одвојим од тела.

Признајем тајкам у месту,
Али не задуго.
Од змијског сам сока
И када милим жалац бацам.

Надахњује ме боја твога лица,
Боја упрљаног зида
И лоше опраног веша.

Хоћеш ли тањирић млека?
Али нема вице, нема!

Нема куће. Нема крова —
Одувала сам ја.
Одувала, твоју рукотворину,
Твоје ремек-дело
Љубави и чаробњаштва —
Дизано—спуштано по твојој мери
Као сечиво над мојом главом.

Сад је и последњи цреп спао,
Скљокао ти се на главу —
Одрубљену.
А ја небо видим — обећану земљу,

Ал' тражити те тамо нећу.

МАЛИ КОМАД НА ВИЛИЈАМСОВУ ТЕМУ

Валови снеја
Као леје нарциса
Изниклој у недоба.
Мраз штипка гране дрвећа,
Месечина се просипа по њима,
Вири, кроз прозор улази у кућу,
У којој склупчана као мачка
У тућу увијена дрема — Она.

Свуд је хладно, у сваком кутку
(не вреди да проверавамо),
И срце јој је као смрзнута
Вилијамсова шљива из хладњака.

Све је учинила да остане сама,
Користила је сва умећа,
При том је увек патила
Као да је остављена.

Па шта би сада хтела?!

С-времена-на-време
Као на пример вечерас,

Она би нешто топло
Да се свије око њеног тела,
Или да је покрије —
Као леју снеи.

Али на коіа да рачуна,
Или на коіа да приспане?
Одрекла се Њеіа
(Оноіа што у једној другоој песми
Сада рида и јеца. Лије сузе ...).
Дакле, Њеіа се одрекла
И њеіових алхемијских рецепа:
„Треба да ме волиш тако
Да када се ја опечем
Ти да се тринеш!" и слично.

... снеи шкрипи под нечијим ноіама.
Ослушкује.
Не! Ипак не жели нико да закуца.

И шта ће сада Она,
Док из лежећеі положаја
Прати месец како се диже
Као заставa на јарболу?

Треба ли да устане и отпева химну?
И чију? У чију част?
И ко је ту победник: Она или месец?
На истом су: сами. Свак на своме.

Одлучује: пустиће грамофон до краја
И заиграће као лудакиња.
А сутра већ
Стаће на високе потпетице
И црвенијом бојом накарминисаће усне,

И у наручје некоі другоі драіоі
Као у плински штедњак
Сиусшиће главу.

ГОРАН ПЕТРОВИЋ

МЕСЕЦ НАД ТЕПСИЈОМ

БЕЛИ ХЛЕБ ОД ПРЕТЕРИВАЊА

Док је деда обично говорио у себи, али увек бучно и жустро, бака је често причала наглас, међутим, свакад веома тихо, са посебним миром.

— Мушкарци нису вешти да речи отребе од разметања — објашњавала је она једноставно узрок иначе веома сложене разлике између женског и мушког причања. — Уз то, они слабо и виде, у амбар им се лако провуку и стално настане претеривања сваке врсте.

Деда је са прозора управо скидао лаке дневне завесе и наместо њих качио оне тешке вечерње, свеже, загасито ткане, била је ноћ облачног месеца, густа, као исцеђена из крупне купине. Послове око смене светла и таме није радо препуштао другима, сматрао нас је исувише неодговорнима за тако важне радове. Никада нам није заборавио када смо једном приликом, из чисте лености, ноћне завесе оставили до поднева, на зидове се ухватила тмица дебела три прста, девет навршитих ведрица креча је потрошио док кућу није разданио и изнутра.

— Чуо сам те, чуо! — рекао је деда баки поправљајући наборе сумрака.

— Зар говорим мимо истине? — осмејнула се она крајем усне. — Како си се само хвалио када смо се узимали. Те дом ми има два димњака, те коњ ми је прави ат, нема бољег у селу, а амбар препун, хоће да прсне. Ја после видим кров пробијен на два места, истина на обе рупе дими. О коњу боље да не причам, седло није могао да трпи. А амбар стварно крцат, ал претеривањима, кукуруза једва да је било за четири

товара, и то мериш ли великодушно трећину као лакшу половину.

— Просенило ти памћење — одмахнуо је деда руком. — Кукуруза је увек било довољно.

— За пројў. Бели хлеб смо од твојих претеривања месили — осмејнула се бака другим крајем усне.

— Тачно, зато је био мек као душа — није се предавао деда.

Бака је заћутала. Било јој незгодно да се сагласи или јој понестало смејуљака. Можда се и сетила како је као млада нарочито волела да вечера баш бели хлеб замешен од дединих претеривања. Одломиш крајку, гризнеш, прво рска, а онда се топи... Каква је то слатка прича била! Пчеле су се нерадо подизале са појединих речи, двоструко отежале од миља.

ВЕТАР ВИЈОРОГ СЕ СПЛЕО У МРКЛУ ЗАВЕСУ НОЋИ

— Прича је некада становала на ивици света. Свет је био тепсија обрубљена приповеданьем. Касније, када је почео да се шири и заокругљује, свет је халапљиво појео своје ивице и сада на те остатке можеш да наиђеш готово свуда, чак и у дубокој унутрашњости — рекао ми је деда у највећем поверењу исте ноћи.

— А! — отворио сам широм уста, била је то прилично крупна изјава. — Сигуран си?

— Сумњаш? — прозрео ме је он. — Изволи, само изволи, иди на коју год хоћеш страну, нећеш доћи до краја света, а потрошићеш повесмо стрпљења. Удебљали смо се преко сваке мере. Ако овде или онде крочиш у причу, знај да је то тек мали део оне негдашње лепе ивице.

— Ископина? — питао сам знатижељан, као да нисмо вечерали.

— Тако нешто. Чуо си за Александра Македонског?

— Учили смо... — испрсио сам се.

— Вероватно нешто небитно — прекинуо ме деда. — Сигурно не знаш да је овде, иза брда, део ивице ондашњег света коју је он посетио. Сутра идемо да ти покажем то нарочито место. Зове се Ехеј двор.

Дуго нисам могао да заспим. Ветар вијорог се кроз одшкринут прозор сплео у мрклу завесу ноћи и она је ширећи се непрестано шушкала. Замишљао сам Ехеј двор, замишљао сам како се цело село неодлучно клати на самој ивици света, час тамо, час овамо. Вртело ми се у глави. Сном сам се

прекрио када су наше куће и поља, наша река, брда и шуме, прво опасно претегли, а онда почели лагано, па све брже и брже, да падају и падају у модри бездан.

ОБИЧАЈИ БАШ ЗНАЈУ ДА УМОРЕ ЧОВЕКА

Ујутро сам се пробудио када је деда са мене тихо повукао сан испод којег се, уплашен да провирим, нисам мицао целу ноћ. Страховао је да му не забране тако дуг пут до Ехеј двора, па је још у свитање спремио торбу са хлебом, сиром, кајсијама и веселим поздравима сретнемо ли друмом неког од својте или добрих људи. Кућу смо напустили на прстима, у рукама носећи крцкање пода. Без буке смо прошли и кроз двориште, пазећи да не узнемиримо бројне звончиће росе. Тек код капије смо обули звуке корака, а када смо одмакли за добру нечујицу, деда се осмелио, пошто је без помоћи штапа ходао несигурно, дохватио се разговора:

— Када је Александар Македонски освојио цео свет, поразио све своје непријатеље, поробио многа царства, од многих народа начинио своје поданике, похарао или на уздарје добио многа блага и жене, дакле, када је све ово учинио, био је још увек веома млад, а више није знао о коју нит сврхе да наниже своје будуће дане. Од силине ове невоље пао је у постељу и почео горко да плаче.

Трчкао сам иза деде и замишљао како Александар Македонски плаче, како од његових тешких јецаја дрхте куполе раскошне палате и како послуга грозничаво јури ходницима и дворанама затварајући прозоре да се владареви расути дани, без нити сврхе, не би неповратно погубили негде у даљини хоризонта. Замишљао сам како узвикивачи на трговима страшним гласовима објављују окупљеном народу заповест да уколико неко нађе који одбегли дан Александровог живота, исти мора сместа вратити у двор, задржи ли га за себе биће јавно разапет. Замишљао сам како крупнооке Александрове лепотице, свака се надајући успеху, вредно плету нити за разнизане господареве дане, а како која новоисплетена нит пукне, бива све јасније и јасније да је живот таква човека немогуће свезати, поготово не благом руком жене.

— Са свих страна царства у престоницу се слише најугледнији видари — наставио је деда. — Но, чим се окупише, мишљења им се разилеше. Једни су зборили да је Александру трун улетео у око, други су тврдили да је неопрезно видео биљку тугишак, трећи су сматрали да је једноставно приликом силаска са коња незгодно угануо поглед, да ти појединачно не набрајам сваку процену, било би то ходање у месту,

никада не бисмо доспели до капије Ехеј двора. Свеједно, никоме од ових видара није полазило за руком да макар залечи опаку болку.

— Јесу ли му бар брисали сузе? — питао сам тек да деда мало застане, овако занесеног једва сам га сустизао.

— Јесу, али то није битно. Несрећа се сасвим надвила над Александра Македонског, беше му преостало још само нешто мало суза, без којих, и тада се знало, душа остаје да се копрцка на сувом све док не свене, када у град дође један сувоњав ходочасник, у сандалама са каишевима од жилица корења, сав одевен у црно бојену кострет, са сламнатим клобуком на глави и птицом совом ушаром поврх своје чудне појаве. Чувши за невоље великог војсковође странац одмах позна да Александар болује од тога што је освојио цео свет. Односно, од тога што више није имао шта да осваја!

— Значи, није му било лека — помислио сам наглас, а у себи рекох, уз жаљење, причи се ближи крај, зар је деда одабрао тако кратак штап за овако дуго путовање.

— Уверење сличног одраза, како за Александрову болку лека нема, намах се пронесе престоницом, али странац са совом ушаром на глави одврати да је то само брзокрила гласина којој ће већ јутро слепити пера. Он још откри да Александар није освојио ивицу света. Цео свет јесте освојио, али не и његову ивицу. Према томе, ето сврхе о коју се могу низати његови дани, нека послуга слободно отвори све прозоре надалеко, од овог часа ни најпомамнији ветар не може да развеје Александров живот. И заиста, на све ово владарева болька нестаде као да је никада није ни било. Он сам бодро скочи са постеље и нареди да се опреми војска велика, како би начинио поход ка најлепшем царству које попут цветног венца обрубљује све постојеће, тако је Александру Македонском онај ходочасник описао ивицу света. Још Александар усхте да богато награди странца, али он већ беше отишао, у његовој одаји нађоше само нешто сламки опалих са клобука и белу хрпицу добро оглоданих мишјих костију.

— И Александар је кренуо ка нашем селу? — готово сам стао.

— Не, није одмах — продужио је деда. — Осим тога наше село тада није било овде. Оно се налазило осам конака јужније, али се после све истумбало. Елем, Александар и сила младих коњика и пешака опасаних храброшћу прођоше кроз градске капије. Прво су ишли дугачким друмовима, потом зађоше у широка беспућа, вођени само сјајем звезда које како су одмицали бејаху све крупније и крупније. Истина, дешавало се да залутају у облачним ноћима, али су ипак добро напредовали, застајкујући тек да осмотре неко чудо

којих је, такође, иде ли се према ивици света, било све више и више. Сваког дана Александар Македонски је слао по једног гласника, у престоници су са нестрпљењем ишчекивали вести о повољном окончању похода... Него, шта кажеш да мало одморимо и нешто залогајнемо? Ено дебелог хлада да се не жуљимо.

Пружили смо се испод огромног стабла храста. Деда је из торбе извадио хлеб и сир. Ја сам гледао унаоколо. Пут којим смо ишли већ је одавно зашао у шуму. Небо је било бистро, могао си да видиш боју зеница споријем јату дивљих гусака. Боже, зар је овуда пролазио Александар Македонски? Можда је његов поход застао баш на овом месту? Можда су његови војници, и он сам, баш на овом месту наново везивали своје од дуга пута раслабљене бисаге крцате сећањима на дом, надама у победу и жељама за вечном славом?

Деда је поделио кајсије и коштице вратио у торбу. Неко време загледан у њен садржај, испружио је руку навише, као да јој проба тежину. Рекао је:

— Обичаји баш знају да уморе човека. Никог од својте или добрих људи нисмо срели. Залуд сам носио толике поздраве.

РАСКОШНА КОВЧА БЛИСТАВОГ ОБРУЧА ЛЕПОТЕ

— Пођимо, придруже ли нам се сенке, напредоваћемо спорије, а право да ти кажем, не бих знао шта да причам са њима — устао је деда отресајући хладовину са панталона.

— Колико још има до Ехеј двора? — спремно сам се придружио, учинило ми се да чујем звецкање опреме војске која се спрема да настави пут.

— Нема много — направио је деда први корак, па се ослонио на причу. — Дакле, када звезде од расуте шаке проса нарастоше до величине у плавом пољу ужутелих тикви, поход Александра Македонског се нађе на ивици света. Гласови што су описивали ове пределе не беху лажни, само су због велике удаљености били незнатно убледели. То краљевство је било за целу лепоту лепше од свих које је Александар Македонски освојио. Потоци који су се са земље уливали у почетак свода носили су у небо сребрну крљушт риба, седеф шкољки и златне одсјаје водених коњица. Реке које су обрнуто текле плавиле су земљу таласима светлости. Повремено би и нека неопрезна птица прелетела границу и тамо међу гране ветрова положила јаја из којих би се изјутра легле дуге паперјасто меких боја...

Готово да сам трчао за дедом. Сасвим предан причи он не само да није обраћао пажњу на мене, већ је далеко иза себе оставио и чињеницу да он, као и свако други у годинама, не може да хода брзо. Ненадано, када сам већ помислио да сам сада ја на реду, да ће и мене немилосрдно оставити негде на шумском путу, деда је успорио, па ме сачекао подбочених руку:

— Људска памет је, међутим, као врч! Прсне чим је налијеш похлепом!

Ниже дединих ногу, у прашини друма, налазила су се три комадића керамике, остатак неке посуде која је одавно заборавила свој облик. Сагнуо сам се да изблиза осмотрим овај несумњиви доказ дединих речи, али ме је он одмах гласно подигао:

— Губиш време, то није тај врч! Одавде видим, позније доба, лошија израда, ближе нама! Вратимо се путу! Александру Македонском није било довољно што се нашао на ивици света, желео је и да је освоји. Тако он и оно што је остало од његове војске, јер многи као гласници беху одаслани ка престоници, а нико се није враћао, стадоше да трагају за господарем ове чудесне области, све у намери да га потчине. Путовала је и путовала војна, нестрпљиво ишчекивајући одсјаје куполе града који мора да је био раскошна ковча овог блиставог обруча лепоте. Низали су се предели, расли су и венули ветрови, омицали су се дани, излегле дуге су училе да лете, смењивале су се ноћи, месеци су рађали године, одлазили су гласници, али нигде не беше људског насеља, ништа не одаваше присуство човека. Сумња већ сустиже неколицину Александрових пратилаца. Низ обронке се ка походу све чешће стадоше котрљати крупне малодушности. На успонима их све чешће поче сачекивати умор. Друм им све чешће стаде пречити неверица. Једино је Александар остајао упоран, сваког дана шаљући гласнике са добрим вестима како само нека плитка вода, мален брег или благ превој деле господара света од господара свега.

— Колико још има до Ехеј двора? — издало ме је стрпљење, шумски пут се претворио у стазу недовољно широку да се мимоиђем са сталним и већ заморним понављањем пејзажа.

— Ево, још једна завојита реченица — одговорио је деда. — Најједном, пред преосталим походом, ако се тако могао назвати сам Александар и његов најверније слуга, указа се једна камена кућа оивичена чистином. Александар Македонски нареди своме стегоноши да похита ка престоници и по-

несе срећне гласе. Он пак притеже колан, повуче узде, коњ се бесно пропе, високо прснуше златни зраци испод копита и последња раздаљина испред јахача стаде да се дроби у сребрне искрице прашине.

ПАЛАТА И ГОСПОДАР НА ТРОНОШЦУ ОД ДРВЕТА

Иза једне кривине, без посебне најаве, шума се прореди, сенке крошњи остадоше иза деде и мене, испред нас се разви мала чистина затравела у сунце. На средини овог малог чистишта налазила се невелика грађевина од камена којој се нису могле одредити године, очигледно веома давно напуштена, прошарана напрслинама, без крова, са свега четири прозора и уским вратима.

— Стигосмо! — уперио је деда поносан узвик ка малој кући.

Забрзали смо трагом топота Александровог коња. Док су се око нас размицале стабљике биља и зраци, деда је узбуђено настављао причу:

— Скромна зиданица пред којом се нашао Александар Македонски није личила на двор, чак је тешко могла да прође и као пристојно одморište, тако једноставна била је у повеликом несагласју са бујном природом и чудима у која беше обрасла ивица света. Човек који је на троношцу седео испред куће, такође, није могао бити никакав велики господар, у бољем случају радило се о чувару шуме или о каквом особењаку. На себи је имао просто одело од сукна чија се основна боја, због великог броја закрпа, није могла одредити без вишечасовног помног разгледања. Коса му беше проређена, брада запуштена, једино му очи одаваху некакав сјај, који обично зовемо топлина.

У потпуности сам делио разочарење Александра Македонског. И тада, и сада, као храстова греда добро учвршћена у прошлом и садањем, једно је било сигурно — Ехеј двор никада није био палата. Ма колико се упињао, нисам увиђао посебност грађевине због које смо превалили толики пут. Све се збирало на једну купу — бака је била у праву, дедине приче су биле најродније претеривањима.

— Тај на троношцу, тај старац испред куће био је господар ивице света? — питао сам, не без заједљивости.

— Тако је — потврдио је деда пречувши мој тон. — Заправо, тако се представио Александру Македонском. Велики војсковођа се прво завезано осмехнуо, потом је прснуо у

одрешен смех. Господар ивице света у закрпама! Господар који мирише сумњиво, као да је час пре из стаје изашао! Господар који на троношцу седи! Смејао се и смејао Александар, док га је старац спокојно посматрао, нимало увређен, забављен упредањем стрпљења. Напокон, гост се прихвати и озбиљности. „Позивам те у мој дом, видео си моје имање, погледај и одакле ја владам!" баш је тако домаћин рекао Александру Македонском устајући и стављајући свој троножац под пазух леве мишке.

МОЖЕШ СМАТРАТИ ДА СИ ЗАДОБИО ВЕНАЦ СЛАВЕ

Одмах за дедом и ја сам прекорачио камени праг Ехеј двора. Унутрашњост грађевине је у педаљ пратила скромност спољашњости. Угранали жбунови леске, широки листови папрати, сунце које се одмарало на маховини, урушени комади притесаног камена, крзав квадрат неба, било је то све што се могло видети. Гледао сам деду испод ока и питао се како ће он сада поправити тако незанимљиво стање ствари.

— И Александар Македонски је прихватио позив — наставио је деда. — Сјај своје позлаћене опреме морао је да одложи пред вратима, у старчевом дому је било мало светлости, тек да се назре земљани под, грубо резано покућство, на зидовима пар разапетих кожа и о клиновима неколико глинених крчага. На загашеном огњишту налазила се посуда са неким јелом оскудног изгледа. „Добро дошао!" рекао је старац прегласно, како и говоре они који дуго живе сами, па је покретом руке упутио госта ка столу о који се, кроз једини отворен прозор, ослањао коси стуб од поподневних сунчевих зрака. Александар Македонски је закорачио у правцу поздрава. „Ковча краљевства које ивичи свет!" објаснио је старац када се гост нашао за столом прекривеним папирусима и папирима, бројним перима и зделицама. „Осмотри, немаш куд да журиш, овде су сва три времена у мојој власти!" узвикнуо је самозвани господар ивице света, извукао из невидљивог џепа парче ћутања, спустио свој троножац и свом тежином сео на њега.

Унутар рушевине букова клада која се ослањала на два камена учинила се згодним местом за чекање. Један је гуштер ненавикао да се плаши људи, са досадом подигао дремљиве капке, па је наставио да снује. Деда и ја смо седели и трошили ћутање. Колона мрава се грабила око мрва, вукла их, носила некуд под земљу. Отуда тамо, под земљом, толико

тишине, помислио сам. Време је стајало или протицало, нисам био сасвим сигуран у своје осећање.

— Да! — изненада се пренуо деда, мрави се разбежаше. — На тим папирима, које је Александар разгледао, беху записане сваковрсне приче о овоме и ономе, о крилатим коњима, о пламеним птицама, о делтама месечине, о чаробњацима, ратовима, љубавима, изворима и о чему све не. Александар Македонски је читао и читао. Господар ивице света је све радио сам, тимарио је оне крилате коње, подизао птиће пламених птица, чистио од мракова делте месечине, рашчешљавао је дуге косе лепотица, био дворска луда и мудрац, ковач и златар, владар и поданик... Када је Александар Македонски устао, пошто је управо читао нешто о мозаицима, огртач му више није додиривао земљани под, крајеви огртача су падали по најлепшем мозаику сачињеном од комадића хиљаду боја! „Видиш, како напишем тако и буде!" рекао је господар ивице света подижући се са свог троношца. „Твоје се краљевство не може освојити, оно није стварно, оно не постоји?" питао је Александар. „Ох, грешиш, не постоје само облици без ивица! Ивице су те које одређују размере ствари!" покушао је да објасни старац.

— Свет је тепсија обрубљена приповедањем — поновио сам дедину изјаву од јуче.

— Тако је некада било — сагласио се он. — Али, да довршим. Господар ивице света је спремио гозбу од својих најуспелијих описа. Јела се риба која мрест спушта негде око месеца, пило се вино које зри на самој стрмини краја света, тамо где су чокоти најближи зрацима сунца. Изнебуха, док се пред Александровим очима скромна кућа преметала у палату небројених прозора и врата, зачуше се повици у дворишту. Домаћин и гост одложише пехаре од биљура и изађоше из двора. Александар Македонски уз муку познаде гласника којег је у престоницу одаслао још првог дана похода, некада готово дечак, сада одрастао човек, придошлица је задихано узвикивао са запењушаног коња. „Господару! Господару, напокон вас сустигох! Носим лоше вести! Господару, царством се проносе злоноге гласине да сте мртви! Спремају се нереди, почело је гложење око власти!" Александар пребледе, дохвати се сјаја своје опреме и истог трена хтеде узјахати, али домаћин, старац са троношцем испод мишке, спусти руку на његово раме. „Куда Александре? Зар ниси дошао да освојиш ивицу света? Можеш сматрати да си задобио и овај венац славе! Гласниче, овде није твоје место, одмах се врати одакле си стигао! Разнеси свуда по унутрашњости да је Александар Македонски остао у краљевству које је обруч свих обличја!"

— Е, сада си претерао, деда! — рекао сам и, мада нисам знао зашто то чиним, устао сам да пођем натраг. — Ако ти није знано, Александар Македонски је умро веома млад у својој престоници!

— Зар сам ја тврдио нешто друго? — остао је деда да седи на клади поред уснулог гуштера. — Дабоме да је умро када је срео ходочасника са клобуком и совом ушаром поврх тог сламнатог гнезда. Сусрет са њим нико не преживи, па ни Алексадар то није могао, мада је био владар целог света. Успут, пошто видим да си кренуо назад, знаш ли где је гроб Александра Македонског?

— Не — одговорио сам. — То нико не зна.

Деда је значајно ћутао. Из траве су се опрезно помаљали мрави вребајући свој плен од мрвица тишине.

— Хеј! — узвикнуо сам. — Шта хоћеш да кажеш? Да он случајно не борави у краљевству приповедања?

— Ехеј! — одговорили су зидови Ехеј двора или је то мој глас одјекнуо као на ивици неког пространства несагледиве ширине.

МРАВИ СУ ВУКЛИ ВЕЛИКЕ ТРОШИЦЕ ТИШИНЕ

Заиста, изгледа да је много шта на свету било истумбано. Повратак је био несразмерно кратак. Иако је, када смо кренули назад, био готово први сумрак, стигли смо кући у исто доба дана, смркло се највише за један корак.

— Учини ми услугу — замолио је деда када смо ушли у двориште. — Вечерас ти промени завесе на прозорима. Одабери неке светлије, без облака, ако може са извезеним пуним месецом.

— Добро — одговорио сам. — А ти? Куда ћеш?

— Само мало да одморим на клупи — одговорио је он.

Ушао сам у кућу. Чудно, газио сам по тишини. Зар је баки успело да помете сво то, готово цео век расипано крцкање пода, уморно дисање греда, лупкање прозора, пуцкетање креча и протезање пукотина? Неко је преко огледала у ходнику пребацио црну мараму. Неко је оставио отворена врата од дедине собе. Неко је лежао скрштених руку на одру у средини собе. Воштаница је титрасто осветљавала лице умрлог, бледо лице мог деде.

— Где си ти? — питао је отац или мајка, сви у жалости имају слична лица и гласове.

— Био сам далеко, веома далеко — рекао сам. — Када се то догодило? Како?

— Повикао је ехеej — заплакала се бака. — А онда је нешто пукло, као када се струна прекине...

— То није могуће, он само, по обичају претерује! — истрчао сам из куће.

На клупи у дворишту није било никог, превиди ли се зеленкаста сенка неког заборавног гуштера. Неколико размилелих мрава је вукло велике трошице тишине. У даљини се зачуо хук сове ушаре. Нешто је крцнуло испод мог стопала. Сагнуо сам се и видео сламку и три беле, добро оглодане мишје кошчице. Мрави су под земљу спретно увлачили ћуташе, изнад свега се лагано издизао пун круг месечине.

МИЛЕТА ПРОДАНОВИЋ

КРУЖЕЊЕ ВАРВАРА У ПРИРОДИ

КРУЖЕЊЕ ВАРВАРА У ПРИРОДИ

Предели посебном лепотом одишу
када догоревају
градови су много привлачнији
када у хрпе камења претворени су
и успињено стакло:
сваки наредни налет
даје доказе о њиховом усавршавању:
негде у непарним димензијама
чуче и сазревају
негују нејач и технологију опсадних направа
расплођују коње
и онда пробијају врапнице времена
враћају се вазда свежи
у њиховим надекуменским степама
пржи њихово надсунце:
лица су озарена и препланула.

Богове немају сталне
према потреби мењају их:
један од претходних
ваљда претпоследњи
брадати пророк растерећеног света
учио их је да се историја понавља
али као фарса.

Када су на сметлиште бацили
пророчанстава његових томове
са гомилом празних реченица

нестаде и ова случајна мудрости:
припасаче сабље
и по равницама просуче се
да отворе још један круг.

Са особитим жаром
затиру оне
од којих своје нове иконе преузеће:
освета несталних над постојанима:
неко мора да плати погрешне заносе
очева њихових:
страсти подупире заборав.

Поштo све у прах самељу
и по ко зна који пут поставе
нови свемир казаће:
добро
сада вам је јасно да постоје две врсте
постоје ваша деца
и наша
множите се
срећни што поштедесмо вас
храните их песком
ваљда ће се прилагодити:
нек изданцима ојача корење
нашем потомству
и потомству оних
што овога пута остадоше у степама
ваља нешто сећи
када дозри час.

ТЕРМЕ
(декадентна тема)

Верујем
заиста верујем:
доћи ће дан у којем
људи ове земље
почеће да се купају
када опосле се сви
херкулски подвизи
када историја одлучи
да мало предахне

ватрена ће популација
изложити своје коже води
са храброшћу којом се јуришало
на упоришта непријатеља
клетих
укорачиће под пиличасте млазове
у напуњене каде
што одбојности
изазиваху.

Верујем
истински верујем:
људи моје земље
почеће једног дана
да се перу
тако страсно
заволеће туширање
након свих тријумфа
победиће и свој зазор од воде
превазићи презир према сапунима
нација ће уздигнуте главе
ући у купатила
биће и жедних
на вишим спратовима
док низ стамена тела
према гротлу сливника
буде клизила
прозирна течности.

Верујем
дубоко верујем:
ова ће земља једнога дана
открити лепоте
редовног купања
верујем
поуздано верујем:
бистрооко ће становништво
након свих искушења
савладати и најтежи испит
рећи ће води одлучно да
као и увек до сада
не марећи за последице.

SUMMER'S ALMOST GONE

У тихи онај дан
кад клатно године застане
и јесен првим измаглицама
објави се
неко је од вас
обично поминьао Doorse.
Промењеним гласом изговорио:
(отприлике) сећате ли се
када смо седели на хриди
слушали ту песму
и плакали:
Summer's almost gone
summer's almost gone:
where will we be
when the summer's gone?

Све било је сценографија
сачињена од речи
и хриди и сузе:
тек бескрајно надметање
у патетичним сликама
стилска вежба
у нечему што би се могло назвати
поетска проза:
where will we be
when the summer's gone?

Као рукавица
преврнуло се време:
док јесен наново осваја
не знам више прозоре
поред којих будите се
да ли претибом лета
још увек блесне сећање на Doorse
у темењима
сад кад
закривљене ивице многоуглa
наших узајамних поминьања
секу часовне зоне:
А где смо сад
кад лету је крај?

У театралну школьку давну
усељава се тихо:

іде ћемо бити?
и іде смо сад?

In the Port of Amsterdam:
док сан из наслова
свакодневно постаје јава:
Јава? Борнео? Суматра?
Куд си нестао
у часу кад лето пролази?

Или: нове земље нећеш наћи:
са пепелом манифеста
или манифестима пепела
међу ретким понетим стварима
апокрифне адресе:
Русија? Галиција? Лас Вегас?
Где си сад ти
кад лето залази?

Два корака до краја Африке
затим поново север:
стерилни уред
са погледом на уличне немире
минијатурне револуције
по тужни парламенти горе
док преко столова клизе
жита бакри и нафте
бесмислени новци који питају:
у којој причи си ти
док лето одлази?

Једва да бисте препознали
улице наших лутања:
Македонска Хиландарска Цетињска
тешко да и оне још увек памте
перипатетичаре почетнике
читања са згужваних цедуљица
под јавним светлом живиних ламби
сати разговора ради једне
измењене речи
док текст баладе пита:
іде ћемо бити
кад лето се заврши?

Надјачавање сенке
сада није пука смена

ïодиц̲иньеї доба:
неколико лета различиттих
завр̲ц̲иава се у исти час
ïаттетична виньета
одјекује стиварније:
ïлас мртвої са ïрамофона
заиста
сећате ли се времена чедности
сећате ли се декоратиивної ïиттања:
Where will we be
when the summer's gone?

ЗОРАН ПЕШИЋ

ПРЕПРЕДЕНИ ФЕТУС

Све је почело оног тренутка кад сам одлучио да се родим. Родитељима ни на крај памети није било да ће, у чину који им се спремао, представљати пуке марионете. Када су, са чврстом намером да ме направе, стидљиво легли у кревет, нису ни слутили да је све што им се дешавало те ноћи била њихова највећа заблуда. Обрис магновења. Убрзан рад срца, смешни покрети, роптање ...; све оне неморалне радње за које би се заклели да су их *они* производили — биле су искључиво *моја* воља и *моја* решеност да се појавим на свету. Чак се и сам Бог чудио како ми је пошло за руком да, мимо његовог плана, банем међу живе. Али увидевши своју немоћ да започети процес заустави, дигао је руке од мог случаја и пустио да радим шта год хоћу. Решио сам да то искористим.

Оно што ме је нагнало на очајнички потез да напустим богоугодно ништавило није било ништа друго до инктофобија која ме је прогањала све време непостојања. Нећу слагати ни ако кажем да је тај осећај подбадала и завист према живима који су увелико шетали улицама својих градова весело ћаскајући о пријатним баналностима. Придодајмо томе и неодољиву привлачност лепих жена, за којима сам априори жудео, и слика о мојој жељи да проживим биће комплетнија.

Међу нама нерођенима говоркало се како жена међу ногама поседује тајни пролаз огромне моћи, који је у стању да из најцрњег мрака непостојања ишчупа на свет и највећу битангу. Тај пролаз је, исто тако, и живог човека могао да претвори у ништавило.

Радио сам на томе да муж и жена које сам одабрао нимало не посумњају у спонтаност своје предигре. Преплавио ме је стид када су се скинули голи, али другог излаза није било. За то време сам морао нападно скретати пажњу на

нешто друго. На пример, интензивно мислити на ројеве пчела. Но и поред тога приметио сам да мама није доживела оргазам, што ме је потпуно збунило и растужило. Тако су збуњеност и туга постали моје прво искуство овога света. Окривио сам оца јер је читаву ствар обављао сувише механички. Мржња према оцу је, дакле, било моје следеће искуство. Нимало леп почетак, помислио сам, али нека; бољи је од непостојања. Тамо ни овога нема, познао сам утеху, а овде се *макар нешто* догађа. Уосталом, било би слично и да сам било које родитеље одабрао: љубав је одолевање које се храни идејом да се обожавани предмет никада не упозна.

Прелазак из оца у мајку ме је прилично обрадовао јер више нисам могао да поднесем очеву подобност у отаљавању брачних дужности. Био је то мој последњи контакт са њим. И сама чињеница да му никакав проблем није представљало одвајање на тај начин довољно говори о њему као човеку. Сви очеви су, уосталом, такви: продужење врсте је опсесија која их прати одмалена, док се још љуљају на коленима својих дедова; никада не сачекају да *сами* осете потребу за потомством, него увек то ураде пре времена и тако заувек умру млади у синовима и кћерима. Зато никада неће постати отац. Тај фазон сам прерастао још у ејакулацији свог оца. *Прекидање врсте* је оно што доживљавам као свој природни нагон. Моје дете ће угледати светло дана једино ако буде толико јако да сâмо одлучи да се роди. У противном, остаће међу малим безбројем непостојећих који никада неће дочекати свој ред да изађу из вечног ништавила.

Првих неколико месеци проведених у мами нерадо се сећам. Збуњеност и туга — моји најјачи утисци — обележили су ме за цео живот. Ништа се ту није могло променити, па таман кад би се мама породила и у Самерхилу. Додуше, било је у томе и нечег доброг — опор укус утехе заинтересовао ме је за индијске чајеве, па и оне под називом WINDSDOR-CASTLE. Мама их је пила једино кад би је болело грло, на основу чега сам закључио да напољу није Енглеска. Надокнађивао сам тај пропуст читајући енглеску литературу. А и положај у материци је био као створен за читање. Или је због читања такав постао — то не могу да разлучим. Знам да сам читао много, све што ми је долазило под руку, само да не бих слушао разговоре типа: „Зар се канте у судопери остављају?" Трагајући за дубљим смислом, улазио сам у мамине снове, али брзо сам се из њих враћао, без трагова да сам тамо био. Оставио бих једино понеку књигу у нади да ће је мама затећи и продуховити се. Међутим, она је тада читала још само наслове, од којих су јој у сећању остали једино *Пројухало са вихором* и *Птице умиру певајући*. За ово последње није била

сигурна да ли је *йевајући* или *зевајући*. Али чим би отац отишао на посао она би узела метлу у руке, да почисти за њим, и сетила се да је посреди *оклевајући*.

Отац, иначе лењ човек да би му и Обломов позавидео, толико се у једно време олењио да је престао ујутру устајати из кревета. Остајао је тако и чекао да посао дође на њега. Лакше ми је тако, правдао се својој жени, а ова је, иако збуњена парадоксом, изналазила милионе разлога против таквог понашања. Ништа оца није могло дићи из кревета, ни примедба да би посао могао закаснити на њега, ни чињеница да би посао могао да се разболи. Тек примедба да би дете (то јест: ја) могло умрети од глади натерала је оца да ћипи из кревета и отрчи на посао. Али, инаџијски расположен што је на кварно избачен из постеље, у предузећу није хтео ништа да ради. Његов пословођа је баш негде у то време читао роман *Бартлеби* Хермана Мелвила, па му је проблем са оцем био далеко лакши за решавање: не само што је за трен ока постигао да овај ради него је, за казну, почео да га надгледа чешће него остале раднике. А будући да се радило о постављању возних шина на насип, није му било тешко да зађе иза колоне и све раднике обухвати једним погледом у перспективи. Пошто су сви били као један, чим би неко почео да прави покрете који се разликују, одмах би био примећен. Тако јадни отац није могао ни марамицом да обрише зној са чела а да то не буде заведено у карактеристике. Само, мој родитељ не би био pater familias кад не би и томе доскочио: по принципу да посао долази на њега, изумео је начин да полуга, којом се служио у померању шина, почне сама да ради, док ју је он само придржавао рукама. Како му је то успевало — не зна се, тек, са посла се кући враћао далеко одморнији него раније.

О мени се у кругу породице често расправљало. То ме је утолико више вређало што, ма колико се упињао, у расправи нисам могао да учествујем. А штошта сам имао да приметим. Почев од очеве рафинираности у вођењу расправе и његовог познавања таквих финеса српског језика да је то засењивало и праве зналце. Када је, служећи се мајком као саговорником, изговарао: „Ћути, док ја говорим! Незнаш ти ништа!", није иза *Ћути*, где стоји запета, застајао да узме ваздух, како се то обични чини, него је у истом тону настављао као да се ништа није догодило. Тврдио је да ефектније звучи када се изговара без тог прелаза јер у том случају учесник у расправи одмах ућути, а када се сугерише запета, учесник оклева. Док је *не знаш* и *не знам* увек изговарао заједно, иако га нико никада није чуо да каже *не знам*, а *не знаш* му је била готово узречица. Хвалио се да зна више и од професора универзитета те, у складу с тим, није ни налазио за сходно да *не знам*

употребљава у свакодневном говору. Када су професори универзитета дошли да провере *шта* и *колико* зна, испоставило се да зна више него што се хвалио. Знао је, на пример, (а то ни они сами нису знали) где се у кући налази пепељара. Пошто то ни мама није знала, он би отишао до ормара, завукао руку дубоко у полицу претрпану стварима и, после неколико тренутака свесно срачунатих на изазивање утиска, свима би је ставио на увид.

Те СИТНИЦЕ су ме највише нервирале. Да и не говорим о крупнијим стварима као што је његово непрекидно викање и рогачење очију да би се видело како су му беоњаче добро очуване. Када би такав човек написао роман, иза сваке реченице стајао би знак узвика, после чега би читаоцима неколико дана зујало у ушима.

Све сам то морао да трпим и потискујем што ће једног дана, зна се, резултирати провалом плача на порођају.

Галама ми можда не би толико ни сметала да нисам обављао један врло сложен и осетљив посао који је захтевао пуну концентрацију и стрпљење: данима сам спиралу DNK попуњавао нуклеотидима, мењајући им распоред или правећи нове комбинације. Било ми је некако испод части да препустим случају свој унутрашњи и спољашњи изглед. Што се карактера тиче, унапред сам знао какав желим да будем, међутим, проблем је наишао при избору темперамента: највећу радозналост су ми побуђивали колерик и меланхолик. Али на крају сам ипак одлучио да од сваког темперамента узмем по мало; за сваки случај. Никад се не зна које ми осећање кад може затребати. Потиштеност, на пример, може да ми покаже такаве светове какве добро расположење никад није видело, а еуфорија може да ми очита такву лекцију за какву утученост није ни чула.

Када би отац подвикнуо, попуњене спирале би почеле да подрхтавају а нуклеотиди би, као куле од карата, попадали. Морао бих све из почетка. Али када би се и по стоти пут све срушило, воља је осетно почела да ми слаби. Тако сам остао без карактера и темперамента, штавише и без спољашњег изгледа. Пошто бар ово последње нисам себи смео да дозволим (нерадо сам замишљао дотеривање пред огледалом), решио сам да радове на себи одложим за повољнију прилику. Мора да је отац наслутио шта му се спрема па је, из љубоморе што DNK не структурирам по узору на његову копију, намерно осујећиво сваку моју иницијативу.

Нико никога никада ништа ничему није научио у нашој породици. Отац је у томе предњачио. Да барем није показивао склоност ка подучавању, нашла би се каква-таква олак-

шавајућу околност код оних који ту склоност нису испољавали. Овако је сам себи скакао у стомак. А имао је у шта и да скаче: настављао је два каиша један на други да би могао да се опаше — све захваљујући изуму *Полуїа која ради сама*. Међутим, и тај белосветски изум био је кратког века: полуга је временом почела да отказује послушност. Отад је отац поново морао да ради пуном снагом. Кући је долазио све касније да би једног дана дошао тако касно да то више није било касно него рано, и то рано ујутро када је поново морао на посао. Због тог малог луфта у времену више није ни долазио. Било му је исплативије да ради нон-стоп јер је тако мање зарађивао. Целу плату је трошио на хлеб — велике количине хлеба — који више није могао да стане у оставу па је мама била принуђена да вади књиге из полица како би у њих поређала хлебове, а књиге је сместила на таван јер нико није хтео да их једе. У нашој кући се јео само хлеб, нарочито онај од јуче или прекјуче како би се данашњи сачувао за сутра. Једино се о празницима допуштао и тај луксуз да се између два парчета старог хлеба стави и парче свежег, данашњег. Јест да је посреди био чист плеоназам, али зар и *уживање у животу* не представља својеврстан плеоназам? Мишеви су за то време јели књиге на тавану. Тако су из наше библиотеке почеле да нестају најлепше реченице на свету, посебно оне које су способне да нам промене правац путовања. Нису ни мишеви били тако глупи: за кратко време отишао је цео комплет Достојевског. За њим неколико француских романа. Амерички писци су углавном остали поштеђени. Вашингтон Ирвинг, на пример, није ни пипнут. Онда ће се још наћи неко да тврди како зуб времена нагриза само пролазне вредности.

За разлику од оца мама је толико времена проводила у кући да је то у једном тренутку престало бити здраво: кухиња, купатило, трпезарија, собе — све је тако блистало од чистоће да би и немарном посматрачу отпрве постало јасно да се ради о болести. Ниједна масна мрља на плочицама у кухињи није се могла видети јер таквих флека тамо није ни било. У безбројју разнобојних шара којим је обиловао тепих у дневној соби мама је издалека могла приметити нелогичност изазвану присуством страног тела. Онда би устала са столице, ако је седела, дошетала до запаженог места у положају који заузима мачка када се устреми на неког миша, и кажипрстом и палцем подигла са тепиха мрвицу хлеба или кончић тако да су шаре могле наставити да се преплићу у првобитној симетрији. Нећу претерати ни ако кажем да је свој слух за прљавштину изоштрила до те мере да више није имала стрпљења да сачека прашину док се слегне, него ју је хватала у

лету и избацивала напоље пре него што се то деси. Задржало би се то у оквирима баналности да мама није почела, пред долазак гостију, прати улицу у којој смо живели, а затим и цело степениште зграде сматрајући да би отирач пред нашим вратима требало да остане чист, а једино ће, веровала је, остати такав ако пут пред гостима буде опран јер чистим ципелама ови не могу да нам упрљају отирач.

Разумео сам маму потпуно јер, откако је отац престао да долази са посла, његов недостатак је почела да осећа не само у виду кревета који је одједном постао пространи превелик него је и столица, на којој је обично седео, почела да изгледа некако фалично; као да јој је мањкао главни део да би била цела. У самоћи, носталгично реконструишући дијалоге са мужем, мама је почела исувише придавати пажњу ономе што јој је некад говорио одлазећи на посао: „Кад се вратим да ово буде чисто!", довикивао је с врата упирући кажипрстом у ово или оно. Понекад би га послушала а понекад не — све је зависило од тренутног расположења. Тада су се вићали свакодневно па је једна таква његова примедба спадала у уобичајену дозу разговора коју су морали да испуне како би пред собом имали доказ да су живи. Међутим, кад је отац заглавио на послу тако дуго да се мајка радо прихватала албума са фотографијама на којима су заједно, његове речи, оне којих се сећала, почеше да попримају карактер породичног наслеђа. Тако и: „Кад се вратим да ово буде чисто!", беше једна од пословица која је судбоносно почела да настањује душу моје мајке. Отада се јадница све време спремала да чистоћом у стану обрадује оца кад се овај врати, не пазећи нимало да при тој активности не застрани.

Могао сам, дакле, од срца разумети мотиве своје мајке, али их никако нисам могао оправдати и опростити јој због притиска који је на мене преко пупчане врпце вршен. Такво лучење у њеном мозгу увелико ме је предодређивало за чистача улица, у најбољем случају за перача прозора што никако нисам желео да постанем. Не зато што сам те послове сматрао недостојним него због мог брижљивог спремања за постојање на свим нивоима где један такав посао дође као дечија игра. Колико сам само енергије утрошио да бих те утицаје одстранио из своје генетске структуре како бих поново равноправно стајао наспрам ништавила и био увек на полазној чистини — мама никада неће сазнати зашто је тих дана после сваког завршеног обеда опет била гладна као да претходно ништа није јела.

Мој најозбиљнији конфликт — у стручној литератури заведен под *амбиваленција* — десио се у периоду када је мама

била у седмом месецу трудноће. Да ли да се родим или не?, разједало ми је душу колебање, спрам којег је сваки каснији конфликт те врсте био шала. Што је неодлучност дуже трајала, то су нови дани имали јачи укус промашености и срама. Да се не родим: било ми је жао не видети планине, мора, небо, пољане, жене и остале визуелне ефекте овога света о којима сам много читао у романима импресиониста. Да се родим: чекао ме је дубоки презир околине, патња сама по себи и вечита усамљеност. Заиста није било лако определити се. Мислим да ме та неодлучност прати и дан-данас, када увелико постојим напољу: просто нисам сигуран да сам одабрао праву ствар па ми оно за шта се нисам определио изгледа толико привлачно да сам свакога часа на рубу да променим одлуку. Али бојим се да привлачност управо у том тренутку не промени страну и тако у недоглед. Од те бојазни и живим; рачунам: хајде да учиним још ово, хајде да још ово видим, хајде да попушим још једну цигарету ... Што би рекао наш народ (а то му ја трпам у уста јер он то никад не би рекао): живим од страха да не умрем. Срамота (е то већ говори народ). Права срамота (прикључујем се). Зар читав живот да ми буде састављен од *тренутака* у којима ћу мислити само о томе како је боље не живети? Али тражио сам то што сам добио — нико ме није терао да закуцам на врата постојања. У дивизији јуришајућих сперматозоида једини сам ишао пречицом до јајне ћелије, а могао сам пустити и неког другог. Бусао сам се репом у прса.

Мучна усамљеност коју сам све чешће осећао била би можда сношљивија да је отац којим случајем долазио кући и разговарао са мамом. У брујању гласова, па ма о чему да би ћаскали, укотвио бих свој слух и мирније бих могао да спавам. Али откако је отац престао да долази (поменуо бих да је бар једном дошао, али није), у кући је завладао мук, толико непријатан да ме је језа подилазила а и мама се јежила. Једино је јежу било свеједно пошто му је најеженост од самоће била вечита особина. Тако је мамино хркање за време спавања, у почетку неподношљиво до те мере да сам био приморан да је лактовима и коленима изнутра опоминьем, временом постало драгоцено као лек, нешто што сам радо слушао. Наравно, да се отац којим случајем вратио, истог тенутка би престао да ми недостаје. Његово одсуство учинило је да се његово присуство цени више него што заслужује. Против устројства света се ваљда не може ништа. Недостајање ваљда и постоји зато да би неко морао да оде. Људи можда само зато и одлазе да би некоме могли да недостају, иначе би све време били ту где не недостају. У сваком случају недостајање је тешка подвала и изговор оних који не умеју

да воле. Заволети неког тек кад овај оде или нестане а поново успоставити равнодушност кад се овај врати, није ли то једнако ружно као и разбијати техничке уређаје по кући да би се у пражњењу доживело *испуњење*? Наравно да није. Ово друго је лепше: разбијањем телевизора ослобађа се машта, док се разбијањем усисивача ослобађа прашина.

Било како било, отац је, ако ништа друго, био присутан у себи па му се одсуство ни са једне стране није могло приписати. Уредно је обављао свој посао и био је у доброј форми. Штавише, лице му је одавало радост живљења јер се у предузећу пронела вест да ће им опет смањити плате под условом да до краја месеца испуне план рада. А ако им пође за руком да план испуне и пре предвиђеног рока, онда плату неће ни примити. Отац се обрадовао па се, када је вршена селекција међу радницима, без размишљања прикључио оној групи где су плате најмање а највише се ради. Могућност минималне зараде га је привлачила из више разлога, од којих је важно поменути само један. Док је као млад и перспективан занатлија путовао у потрази за послом, одвајао је време и за читање српске поезије. Читајући песме Бранка Миљковића, наишао је, између осталог, и на стих: *Све смо богатији што имамо мање*. Ове речи су га толико освојиле да су му за кратко време постале животни мото. Да случајност буде невероватнија, исти тај стих, исписан крупним словима, затекао је на капији једног предузећа чиме се његово тражење за послом завршило. Ту се скрасио. Радо је, улазећи на капију, дизао поглед да још који пут прочита речи којима се дивио, а када је престао да излази из предузећа, тај стих је постао парола којом се удружење дичи. Међутим, отац је заволео фирму и зато што од силног посла није стизао да мисли на себе. То му је одговарало јер, кад год би му се тако нешто десило, савест му је пребацивала да је самољубив и да би требало да барем неколико мисли упути мами и мени. А кад би помислио на нас, мама би му истог момента узвратила мисли, али није се задовољавала пуким мишљењем на њега него би га у мислима тако изгрдила и извређала да му више није ни падало на памет да мисли на нас а камоли на себе.

Иако се није прославио количином мисли којом би нас удостојавао, отац је био лукавији него што смо претпостављали: своју одговорност и бригу пребацио је на новац који нам је слао сваког месеца. Веровао је да ће новац мислити на нас боље него што *он* то уме. Био је џентлмен, нема шта. Куповао је нашу љубав коју нисмо продавали. Оно што је посебно разарало моје младе, тек формиране неуроне, било је име којим ме је отац од самог почетка ословљавао и које је намеравао да ми дâ чим се појавим: *још једна уста*. На срећу,

мама је запретила да ће се развести од њега ако то учини, па сам бар с те стране био миран. А и иначе сам био миран. Стрпљиво сам утицао на ток маминог кретања по кући. Када бих пожелео да се надишем чистог ваздуха, или да осетим мало сунца, интензивно сам се концентрисао на кваку улазних врата. Мама је, не баш истог часа, остављала започети посао и почела да се мува по кући не знајући шта јој се дешава. Онда је хватала себе како облачи капут и излази. После мало шетње по парку (која би ме потпуно окрепила), вратила би се кући помисливши да би под хитно морала посетити психијатра јер такво беспосличење није био њен манир. Поготово није уобичавала да послове оставља недовршеним. Никад јој се, рецимо, није десило да половину тепиха усиса, а да друга половина остане прашњава. Задовољавала се објашњењем да ти кратки изласци представљају буђење чежње за мужем, па би са олакшањем настављала започети посао. Када би усисала тепих и одоздо, напунила би лавор топлом водом, сипала детерџент и четком навалила да пере тапете. Често није ни примећивала да управо пере оно што је савршено чисто јер је само час раније то опрала. Прашину није могла поднети ни у усисивачу: после сваког усисавања отварала је апарат, вадила кесу и празнила је у WC-шољу. Потом би се жива појела што је неколико зрнаца прашине пало по купатилу, па би наставила да гланца плочице и каду.

Јадна мама.

Једном се тако занела око *прљавштине* да је изгубила представу о границама сопственог имања. Видели су је како, рибајући праг, не може да се заустави на томе него прелази на суседни праг, поливајући и њега водом. Ни на томе се није задржала већ је без куцања отворила врата комшијског стана и почела да пере и чисти све редом, да би завршила са блиставим антенама на крову и миомирисним подрумима околних зграда. Затим је виђена како пере дрвеће у дворишту — сваки лист понаособ — а после извесног времена цела планета се сијала од маминих руку. Успут је и оцу марамицом обрисала зној са чела а да то није приметила: био је у том моменту само објект њене опсесије. Послала је телеграм Уједињеним нацијама (зашто баш њима — није могла да објасни) у којем изражава жаљење због општег стања и моли да се све блато са овог света скупи на једно место и лансира у космос, или уништи на други начин. Међутим, када су јој ови одговорили да се планета Земља углавном и састоји од блата, то јест да је блато само други назив за мокру земљу, више није дизала главу од очајања. Била је тада у стању да уништи планету, само да је могла, или бар да одвоји жито од кукоља и уништи све оно што је прљаво да би на свету остало само

оно што је чисто. Али, када јој је комшиница усред тог јадања објаснила суштину јединства супротности — нежно и сажаљиво тврдећи како прљаво и чисто једно без другог просто не иду; да чисто не би ни постојало да нема прљавог — мама се кроз сузе осмехнула и рекла јој да се носи.

Мало помало и, сасвим се приближило време када је по биолошком часовнику требало да се родим. Ради очувања достојанства игнорисао сам природни факат продуживши мамину трудноћу за око недељу дана; нисам допуштао да ме никаква природа узме под своје. Наиме, до порођаја беше остало још неколико дана и мама се већ налазила у болници. На снимању ултразвуком умало ме није удавила количином попијене воде. Али доживео сам то као добру намеру и научио да пливам. Јесте да нисам баш имао много простора за маневар, али краул и прсно сам савладао. Чак сам и неколико пута скочио на главу што је мами избуркало бешику тако да се умало није упишкила пред докторима. „Леп комад будућег човека!", говорио је доктор мами док је излагала стомак TOSHIBA апарату. „Par excellence!", настављао је да понавља оно што је иначе говорио свим мајкама. „Јуначина, здрав као дрен!", лагао је правећи се да не примећује шта сам све преживео до тада. Ни прве боре на мом челу нису биле довољан разлог да ме мало боље осмотри. Показао сам му шипак у нади да ће макар то разумети. Тада се малко збунио и почео да клима главом. Нагнуо се поверљиво према свом колеги шапатом се консултујући са њим о оспособљености моје шаке. Није им било сасвим јасно да ли се ради о каквој аномалији, или је посреди наследна болест, а можда и неки озбиљнији дефект прстију који до тада нису имали у својој пракси. А само сам хтео да престане лагати мајку и да, уместо *јуначина*, саопшти нешто и о мом кукавичлуку. Недавна амбиваленција ме је толико исцрпела да сам за кратко време смршао целих 1 кг и 600 г. Био сам тежак свега око 2 кг у тренутку док је доктор разговарао са мамом, па је овај, иако у целини задовољан мојим изгледом, ипак испољио чуђење због моје мршавости. На несрећу, конфликт је и даље трајао услед чега је мршављење настављено. О томе колико ме је изнуривала мамина манија чистоће, очево неприсуство и остала зрачења на планетарном нивоу, нећу ни да говорим.

Када је оцу уручен позив да посети маму у болници јер ова жели да буде присутан бар у том великом тренутку, он се није изненадио јер је то и очекивао. По томе се видело да је колико-толико био у току и да је мислио на нас, вероватно док је мама спавала. Но како је чуо да је до порођаја остало још неколико дана, одлучио је да те дане искористи радећи;

ваљда да би зарадио још мање него што му је било потребно. Његова слика о свету се битно побољшала откако су нагло почели да му смањују плату. Не може се изразити његова радост када је престао да добија новац за то што ради, а још теже се може појмити усхићење које га је обузело у тренутку када је *он њима* почео да плаћа за посао који обавља. Искоришћавао их је максимално. Чак га је помало било и стид због тога јер му је богатство душе неизмерно расло како је материјално сиромашио. До суза је био захвалан синдикату који му је отворио очи пред чињеницом да душа постаје неупоредиво богатија кроз одрицање и поклањање. Ето зашто је одлучио да до краја остане одан раду и да, уместо поморанџи и банана, донесе мами своју чисту, самоспознату душу.

Дан уочи мог рођења, у болницу су дошле све три судбаје да ми, по неком сопственом хиру, забибере судбину. Мајка их је топло примила, нарочито ону најмлађу међу њима, која одређује елементе среће. Остале две је само молећиво погледала, а мало касније их и отворено замолила да у доношењу одлука не буду престроге пема мени. Слушајући њихова ћеретања, питао сам се где су досад биле, кад сам увелико окусио и срећу и несрећу, дужину и краткоћу живота, близину смрти... Притајен у материци као бубрег у лоју, осмехивао сам се злобно при помисли на израз њихових лица када буду схватиле да лукавство постоји и пре њих.

Док их је доктор одводио у посебну просторију где ће преспавати ноћ и посаветовати се евентуално са бабицом*, остало ми је једино да сачекам да мама заспи. Изненадити судбаје ми и није представљало нарочити изазов: уживати у лицима која изражавају згранутост или неку другу врсту невоље, више је посластица за какву сеоску сплеткашицу, или садисту почетника — нисам могао поднети да ми прво спољашње искуство буде заслепљујуће светло рефлектора, ни ручерда која ће ме, као да држи кладиво, теглити за ногу и ковитлати мноме по ваздуху. Такви атаци на достојанство новорођенчета могу само погоршати ствари и учинити да, попут Џемса Дина, у животу постанем бунтовник без разлога.

Сачекавши да и преостале трудница у соби утону у дубок сан, да се искључи и последње светло у објекту, лагано сам, како не бих пробудио маму, почео да се извлачим из материце. Да се поштедим описа: ништа друкчије се не врши

---

* Мама је одабрала бабицу чувену по томе што су сва деца коју је она изнела на свет била успешна у животу и сваке секунде су имала среће. Многи од њих су имали највеће добитке на лотоу.

ни велика нужда. Ствари о којима сам толико читао и слушао кроз танку опну стомака, коначно су биле у прилици да се покажу у свој својој величини.

Изашао сам право у мрак. Када су ми се очи привикле на гледање, када су се облици примирли и када је ишчезао и последњи траг паралаксе, допузао сам до ивице кревета с намером да се дочепам пода и прошетам мало по кругу болнице. Пупчана врпца се у једном моменту испружила до краја и онемогућила ми даље кретање. Као да сам већ знао шта су то маказе, потражио сам их у фиоци ноћног сточића и опипао отпрве.

Не, ништа ни издалека није било тако величанствено као што сам замишљао. Остало ми је још једино да некако јавим нерођенима да се не труде узалуд.

ПРАСТАРИ СОНЕТИ

СОНЕТ О ЛЕТУ

Не иди никуд из лета,
из класја које злата;
чујеш ли: туку длета,
клеше се двор за јата

тек слетела на траве:
која ће једном трећи,
са друге стране јаве,
у простор много већи!

Само те светлости можеш
спојити са бескрајем;
кад небу кажеш: трајем,

у самом теби — Боже!
И кад се изнова вину,
сва јата — у висину!

25. 5. 94

ПРАСТАРИ СОНЕТ

Кисне у доњи дом прастари,
и сливају се низ кров воде:
нестају мале, давне ствари,
са којим понека звезда одê!

А свуда около воћњак цвета,
корен се свежом снаїом храни;
неїде, у тмини, струји метан,
као да скреће стрмој страни!

Где коїни разум, и їде влада,
тијанство: то саће виноїрада!
Кад оставе нас у сну їрисне,

са муњом, бози што већ слуте,
на жутом лицу — ноћи жуте,
їрастари сонет — који кисне!

22. 5. 94

СОНЕТ ДУБЉИ ОД ЖЕБИ

Докучи земну цвасти,
у расїореду ствари:
їод сводом већ олтари
клецу се — їада храст!

Љуља се црна даска,
још само одјек неки,
їризива: во вјек и вјеки!
Живот је као скаска,

у смрти заїочета!
Пожури, за име света,
у други їростор їрећи!

Нека се из тебе роди,
на коїну и на води,
сонет дубљи од жећи!

СОНЕТ О ТВОМ ВРТУ

Ноћас је у твом врту сазрела трешња рана:
на малом, танком стаблу їовијају се їране;
до ње не стиже нико: не слеће јато врана,
да јој на мекој крошњи отвори живе ране!

Под њом се наше руке узвисују, и траже,
по лицу клизе прсти, стварају нове поре,
на заједничком стаблу; време је да се каже:
љубав је кад нас пробуде сокови испод коре!

Кад се ништа у нама не одупире зрењу:
у срцу, у постељи, у пашњи, у корењу!
И кад је наше вене за вечно ткање вежу,

као што сјај и тмину везују исте нити,
на чијем крају дуга обавија нас и штити,
од смрти, која спрема поноћну црну мрежу!

ПРОСЈАК У СОНЕТУ

Остани у сонету, нека ти буде двор:
у њему можеш доћи до постеље и вина;
притаји се и слушај: под земљом пева хор
о слави која стиже из смрти и дубина.

Испружи своју руку у смирај, у вечерње,
кад је милостив бог, и сва његова свита;
видећеш: силази сунце, али се анђео пење,
на олтар изгубљених, да тужну молитву чита.

Због тебе овај сонет даљину одгонета,
хтео би да те преда чистој суштини света;
где никад више неће бити глади и зиме!

Кад небо роди вапру, а земља крупну раж,
ту је порекло среће — све остало је лаж:
остани, и предај се старом краљевству риме!

2. 6. 94

ТРИ САВРЕМЕНА ШВЕДСКА ПЕСНИКА

ЈОРАН СОНЕВИ

АКО ОСЕЋАМО СТРАХ ОД СМРТИ

Ако осећамо страх од смрти
онда се слобода налази у
том белом страху све дубље
и дубље.
С ону страну овоја
налази се тимина,
све ми то
не знамо. Осим што се
не налазе боје у том унутрашњем
сатирању белоја.
Бела боја није светлости, само
унутрашња тимина.

ЖИВОТ ОД КОГА НИСАМ ОДУСТАО

Живот од која нисам одустао
али сам ја скоро избрисао
путујем, одлазим
као да је то први пут
Нисам праштао ником, ни самом
себи
Нема ничеја за праштање
Учињено је учињено
И зачарано је прошекло, сада избрисано.
Као прамен маиле
изнад зеленила

изнад ūеска. Неодређено је, а тō није
живоūи. Или је тō неки
нови облик живоūа?
Не знам. Одлазим, ūуūујем
као да се скоро
ниūūа није десило
осим избрисаноī.

МАЛА БОДЉА У ТЕБИ

Мала бодља
у тебби
друкчији живоū
Танке клице светлосūи
узани ūуūеви
ūресијавају
Као да је Аријаднина светлосūи
осūавила ūраī на ūуūевима.
Мали ūуūе, носи ме!
Свеūли зраче, дозволи да видим
и твој
извор светлосūи!

САЊАО САМ

Сањао сам целе ноћи
да сам чиūао Сūиноузину књиīу
са насловом: Филозофи наде.
Мала књиīа, једва
сūоūину сūрана. Као да сам већ
знао њену садржину.
У ūокрајини само сūене са клуūама,
ūрозирна маīла, сунце свеūли кроз дрвеће.
Велики лисūи, мали лисūи као длан
на жуūој ūрави ūроūилоīодиūњој.
У малом ūоūоку
налазе се велике сиве īусенице.

ЈОРАН ГРЕЈДЕР

ЗИМСКИ ПЛАМЕНОВИ

У децембру сунце је
богатство, када хладноћа
освоји високо простор
на хладним, црним рукама.
Снег упупкује град,
свака ствар је далеко.
Унутра, према прозору умире дан
као један псалам...
Ноћу, када небо због хладноће
постане прозрачно,
могао би да упалиш два пламена,
два пламена,
старија него ми сами.

ЈЕСЕЊА ОЛУЈА

Новембар, шумори и као штапом покреће лиснату
крошњу —

Небо пламено, сва метафизичка размишљања
су престала, обе стварности слиле се у исти простор,
снове и пепео.

Када се вече спустило, дошла је олуја, паклено завијање
у дрвећу, а на пољима заостали су разговори
поред телефонских стубова.

То је сада и све као да се догодило у исто време, и снег

је почео да пада крупним пахуљама, он би могао да буде савршен љубавник.

ПАНОРАМА

Поље —
Сеоски друм
води тамо све до љубичасте
пукотине на хоризонту...
Овде стојим и посматрам
док ми мање светлуцају кроз главу,
на све стране окупан
морским таласима.
Један благ, чист осмејак лебди над
покрајином, као да је њен откуцај
упркос свему много слободнији, него
хладноћа, која се спушта на велике,
путљиве шуме и још даље тамо
где сам некада пропан
лутао —

На мрављим стазама
поред мојих ногу
лето измиче.

ТУА ФОШТРЕМ

СЕПТЕМБАР ЈЕ НА НЕКИ НАЧИН ЛИШЕН МАТЕРИЈАЛНОСТИ

Септембар је на неки начин лишен материјалности.
Спушта се нешто неосетно
и исклизава: то не пра
никакву улогу. Нека свежина спушта се на земљу.

Тонем у тишину. Људи седе
на клупи која личи на све друге клупе,
воз полази тачно,
пси лају.
Људи се добро осећају. Недалеко од тебе
читала сам књиге и мењала своје име

са другим именима.
Радио вести долазиле су кроз
прозор, завесе се лелујале,
Мој полубрат једрио је до залива.

Стајала сам на праг у мамине трпезарије,
она није била ту.

Лети соба мирише дружчије:
као у доба благих снежних цветова.

Једна змија иде опрезно
по трави. Непрестано смишља освету.

То је био један магични простор
који се звао: детињство
и увек исти звук избија.

Тонем у дубоки мир. И сада ветар покреће једрилицу
и води моја браћа до залива.

Љубичасто црвена једрилица клизи према зеленилу.

ПРАЗНИК ЈЕ ТАКО ПРОШАО

Празник је тако прошао.
Снег је почео полако да пада
полако и дивно, сетила сам се
како је падао над белом
кућом једнога дана. Морали смо да се
вратимо.
Све је била радост и слика се није
мењала. Снег је падао свуда
низ путеве, кривине, окуке,
снег на снегу и нека светлост у снегу
која засењује. Благи дани.
У ствари, никада не примећујемо да живимо.

ТО ЈЕ БИЛО У СЕНКАМА ЗЕЛЕНОГ ПРОСТОРА

То је било у сенкама зеленоī
ūросūора, у сенкама зеленоī
дрвећа, у сенкама једноī облака
То је било једноī ūаквоī дана
када су се живоūиње сасūајале ūоред воде
као ūūо се ми ūражимо, као неко освежење
у вољеном заīрљају и каūедралама,
зеленим ūросūорима исūод воде,
у каналима заūамњеним сенкама облака
као неке ūознаūе ūрūе лица, као слика обасјана
ноћу
Као ūūо смо заслеūљени једним именом
ūод ūамним ūаūеūом ноūи.
Као блисūавоī дана, који заборавља
ūūа ноћ осваја.
Као када човек иде сувице близу ūа
се оūече,
а касније само ūроīовара име.
Као када човек заборавља ūūа
је био
у неком заīрљају
Као када човек ūражи неко ūризнање или
ūраī
Као када крвари ūајна рана
Као рука коју доūичу руке
јер се човек увек ūосле свеīа
враћа.

Превела са шведског
Бранка Ивковић

АНАТОЛИЈ ПРИСТАВКИН

ПЕТ ПРИЧА

ФЕСЕНКОВ ОТАЦ

Волођка Фесенко је изгубио везу с оцем још почетком рата. И када би га васпитачи питали за родитеље или када би се међу децом повео разговор о очевима, испадало је да је његов отац најбољи, главни. И сви су веровали Фесенку, јер су му очи биле чисте, чисте, плаве да не могу бити плавље и неодољиво искрене.

Час би причао како је његов отац, командант дивизије, одлазио на фронт, а он, Волођка Фесенко, јахао његовог коња пред војницима замрлим од усхићења. Час би се присетио да је још пре рата његов отац, ратни херој и командир, лично од Буђонија добио сребрну сабљу на маневрима у Гатчини. Или се испостављало да се његов отац борио у истој дивизији са Чапајевом и чак се надметао с њим у спретности и јунаштву. У свим причама Фесенков отац је био одважан, стасит козак с црним брковима. Нико у дечјем дому није имао таквог оца. Деца су поштовала Фесенка. Васпитачи су у картону за беспризорнике, у рубрици о родитељима, написали: „Отац — истакнути командир Црвене Армије".

И одједном, Фесенков отац се појави. У лето четрдесет пете године послао је кратко писмо, а убрзо и сам стигао. Једног заслепљујуће сунчаног, топлог дана дошао је у наше двориште погрбљен, мали, проседи човек. Спустио је на земљу полупразан ранац, сео и, помало необично жмиркајући фесенковски плавим очима, гледао децу која су га опколила. При том се некако уморно смешкао. И био је у обичној војничкој блузи, а на грудима су му висиле обичне војничке медаље.

А следећег јутра је за руку одвео најсрећнијег човека на свету — Волођку Фесенка. А ми смо гледали. И гледали су васпитачи који приликом издавања докумената нису исправили оно „истакнути командир".

ОЧЕВ ПОРТРЕТ

Било је то за време рата. У нашој домској библиотеци случајно сам наишао на једну књигу. На корицама је била фотографија човека са крзненом капом, кратком бундом и аутоматом. Тај човек је јако личио на мог оца. Украо сам књигу, сакрио се у најмрачнији ћошак, откинуо корице и гурнуо их под кошуљу. И дуго сам их тако носио. Тек понекад сам их вадио да погледам. Ма, наравно, то је мој отац. Већ је трећа година како траје рат, а ја од њега нисам добио ни писма. Скоро сам га заборавио. Па ипак сам знао: то је он.

Саопштио сам своје откриће Волођки Акимцеву, најјачем момку у нашој спаваоници. Он истрже портрет из мојих руку, и пресуди:

— Глупости! То није твој отац!

— Јесте!

— Ајде да питамо васпитачицу...

Олга Петровна баци поглед на откинуте корице, па рече:

— Књиге нису за цепање. И мислим да то није твој отац. Зашто би њега стављали на књигу? Размисли и сам. Па он није писац.

— Није. Али то је он!

Волођка Акимцев ми није вратио портрет. Сакрио га је рекавши како хоћу да се хвалишем и како ми га неће дати да не бих правио глупости.

Али мени је требао отац. Прекопао сам целу библиотеку, тражећи исту онакву књигу. Али књиге није било. И ја сам ноћу плакао.

Једном ми Волођка приђе и, смешећи се, рече:

— Ако ти је оно отац, за њега не би смео ништа да жалиш. Неће ти бити жао?

— Неће.

— Дао би свој нож?

— Дао бих.

— И компас?

— Дао бих.

— А да ли би мењао ново одело за старо?... — и пружи ми изгужване корице. — Држи. Не треба ми твоје одело. Можда је стварно... — у Волођкиним очима била је завист и

бол. Његови су живели у окупираном Новоросијску. Ни он није имао ниједну фотографију.

СЛОВО „К”

Слава Галкин није имао ни оца ни мајку. Имао је осам година, живео је у дечјем дому и ишао у школу. Његова учитељица презивала се Галина. Свим ученицима родитељи су паковали лепу ужину, а Славки нико није паковао. И Славка је понекад на часовима маштао како он није никакав Галкин, него је неко једноставно погрешио и додао сувишно слово. А он се презива исто као учитељица, он је Вјачеслав Галин. Али презимена се не смеју преправљати па је Славка само маштао о томе и још је маштао како би, када би све било управо тако, учитељица била његова мама и паковала му ужину. И Славка се помало љутио због слова које је рушило све његове снове. И он поче полако да га изоставља. А за грешке у диктатима поче да добија јединице. Једног дана учитељица се јако наљути и рече:

— Зашто ти, Галкине, изостављаш слова? Нико не прави тако чудне грешке. Види шта си написао: „Сијало је жаро сунце и ми смо ренули на упање”. Просто невероватно! Сутра пре почетка наставе дођи да попричамо.

И Славка је отишао учитељици. Она му је издиктирала текст, погледала речи с изостављеним „к” и наљутила се. А затим је ко зна зашто упитала за родитеље. Рекла да сврати поново. И, што је најважније, спаковала му ужину.

Славка је полетео у школу. За време одмора није као обично изашао у ходник, него је узео ужину, мада му се уопште није јело.

Када је учитељица прегледала нови диктат, задржала се на Славином раду. У диктату није било ни једне једине грешке. И свако слово било је на свом месту. Погрешно је била написана само једна реч. У потпису је стајало „В. Галин”.

НИКОЛАЈ ПЕТРОВИЧ

Николај Петрович је често долазио у нашу спаваоницу. Певао нам песме, причао разне приче. Али најчешће би говорио о свом сину и родном граду Волоколамску. Сви смо знали да је Волоколамск напустио по службеној дужности и да његов син, прави совјетски командир, туче фашисте.

Кад у интернату нечег није било довољно, деца би одмах сазнала. Николај Петрович је тих дана бивао нарочито уредан, а његове безбојне усне стиснуте.

— Знате ли, децо, колико ћемо после рата имати хлеба? Меког, дивног... Мили моји дечаци, на столовима ће бити тањири пуни правог хлеба! Е, онда ћемо јести и за ово сад.

И нама је било јасно да следећег дана нећемо добити ни оно мало следовања, јер у интернату нема ни мрвице хлеба. Тада бисмо ишли у наше баште, разгртали снег и из смрзнутих леја некако вадили купусов корен, жилав и неукусан као конопац. Једног таквог дана најмањи од нас, Соколик, замишљено рече: „Када се заврши рат, имаћемо много, много купусовог корена...”

Била је сурова зима четрдесет прве године. Николај Петрович једном, седајући на нечији кревет, рече строго:

— Да знате, децо, после рата ћемо поново подићи све наше градове. Дивни ће то градови бити. И неће остати ни један једини траг рата, ма колико се изругивали данас освајачи.

И би нам јасно да су фашисти ушли у родни град Николаја Петровича.

Дође ледени јануар. Једне страшно мрачне вечери, док смо се спремали за спавање, у мрак спаваонице уђе Николај Петрович. Не говорећи ни речи, седе и утихну. Попут квадратних комада леда белели су се прозори и могло се видети како се шири пара. Николај Петрович изненада рече:

— А после рата вратиће се кући наши... Неком отац, неком син. И без обзира на вести које стижу, ми морамо да их дочекамо...

Чинило се да је у спаваоницу ушао још већи мрак. Ипак смо могли да видимо Николаја Петровича како стиснутих белих усана, онако строг, седи као крај синовљевог гроба. И ми ничим нисмо нарушили ту тишину.

ШУРКА

Шурка је личио на одрасле. Становао је у нашој згради и умео је свашта да ради. Увек је нешто правио, а велике пеге око његовог носа подсећале су на главе бакарних нитни.

Понекад је Шурка износио у двориште стари дрвени фотоапарат, наређивао ми: не мрдај! — и загонетно се закључавао у остави. Затим је доносио фотографије и љутито говорио:

— Молио сам те да будеш озбиљан! А ти? Зинуо, уста од ува до ува, све си покварио!

Али ускоро се Шурка оженио. Онда смо га пратили у војску, његова жена је ишла са стране, притискујући на груди дете.

Завршио се рат. Прође још много година. Једном, док сам седео на трему, из зграде истрча дечак. Вукао је за собом некакав моторчић. Ускоро се појави поново са старим дрвеним фотоапаратом. Пажљиво га погледах: дечак ко дечак, само око носа пет-шест великих пега.

— Чији си?

— Ничији. Зовем се Шурка. Дошао сам с мамом баки у госте.

— А где ти је отац?

— Погинуо на фронту. Насмејте се, чико, да вас сликам. Само се смешите и ништа не говорите.

Онда се закључа у остави и поче да прави фотографије. Изашавши, љутито рече:

— Чико, испали сте озбиљни! Молио сам да се насмешите, а ви... Ви то уопште не умете!

И, живнувши, отрча некуд с апаратом у рукама...

А све пеге око његовог носа подсећале су на главе бакарних нитни.

Превео с руског
Александар Шево

ПЕТАР МИЛОРАДОВИЋ

ДВЕ ПЕСМЕ

ПРЕД ПУТ

Вече сам провео код пријатеља.
Сутра одлазим рођацима који ме не очекују;
али и не могу отићи далеко —
читав живот на пар десетина километара.
Кофер је већ спреман,
са књигом коју увек носим са собом
и разгледницом — вече у Њу Јорку —
лећи ћу у расклопљен кревет;
топлу плаценту сигурности до јутра.
Сутра путујем.

ШАПУТАЊЕ

Ноћу увек шапућем мада ме нико не може чути.
Трудим се да не повредим нежну пажњу мрака,
ствари са полице изнад кревета,
пепељару — поклон Индијца из Калкуте,
бронзано звоно без клатна.
Ти то не разумеш и често говориш гласно,
иако знаш да ће те сустићи уздах:
поноћ је.

ЈЕЛЕНА РОСИЋ

МОЈА ДРУГАРИЦА ЕМАНУЕЛА

Била је најнижа
у врсти за
физичко
носила је име
јунакиње еротској
филма
јер
њени родитељи су
тако хтели.
Када би уврнула
трепавице
и кајке окренула
наопако
сви би се за тили час
разбежали.
Девојчице су се плациле
а дечаци дивили
слици из њених беоњача.
Моја другарица Емануела
знала је увек шта
хоће.
У целом школском
дворишту
није умео нико
тако добро да преврне
очима.

ВЛАДА УРОШЕВИЋ

МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА

Да је у Индији, Миодраг Павловић би био гуру који, у неком ашраму у Хималајима, подучава своје следбенике будистичком учењу; да је у Кини, био би таоист-калиграф који разређеним тушем исписује мистичне идеограме на листовима папира направљеног од пиринчане сламе. Овде, на Балкану, у Србији, Павловић је песник: носилац тог секуларизованог, такорећи грађанског занимања (или звања?), иза којег данас тек са извесним напором можемо да препознамо давнашњег жреца, шамана, мага — видовњака који има ретку способност да види прошлост и будућност, да посећује горње и доње светове и да нас о тим посетама обавештава.

Спајајући у себи и древне и савремене прерогативе ових позива, Миодраг Павловић се јавља као изузетна и јединствена стваралачка личност. Он је један од најмудријих и највидовитијих песника и мислилаца које је Србија имала; он је један од најдубљих и најпроницљивијих песника савременог светског тренутка кога Европа и свет тек треба да открију. Павловић је, гледано у глобалним размерама, песник који у свом певању сажима искуства Запада и Истока и нуди свету своју формулу универзалног јединства.

Враћајући се у године када је име овог песника почињало да звучи као један од најјачих позива на другачије осећање поезије, и другачије мишљење уопште, чини нам се неизбежна констатација да је у својим почецима Миодраг Павловић искључиво окренут цивилизацијском моделу Запада. Он се не везује ни за какву домаћу традицију, такорећи не види око себе ништа што би могло да му буде емотивна или мисаона веза која би му послужила као подстицај или узор. У једном прозном делу циклуса *Бекства*, у збирци *Стуб сећа-*

ња (1953), лирски субјекат каже: „Да се не бих досађивао, погледам мало нашу националну старину. Стварно нисам много придавао важности тим нашим манастирима; као да то не припада нама." Наравно, глас лирског субјекта није глас песника, или не увек; ипак, у овој ироније (и самоироније) као да препознајемо став једног младог Миодрага Павловића који наступа, истина без експлицитне жестине негирања националног наследства, али носећи имплицитно у својој поетици значајну дозу незаинтересованости за све што би могло да проистекне као искуство наслеђено из домаће баштине.

Преокрет се догађа доста рано, на прелазу између педесетих и шездесетих. Непосредни је подстицај једно путовање у Грчку, 1958. године. (Путовања су за овог песника, видећемо нешто касније, мајдани плодоносних подстицаја и отварања великих могућности за проширење духовних видика.) Са тог путовања Павловић доноси збирку *Млеко искони* (1962). То је књига песама инспирисаних грчком митологијом и историјом. Још увек песник није на домаћем терену, али то је већ Балкан, препознатљива близина тла, наслућивање могућности повезивања заједничких митских корена, почеци окретања ка древним изворима искустава. У сваком случају, до сопствене националне традиције Павловић ће доћи преко Грчке; откриће заобилазно, али сходно природи и духу овог песника.

Даљи пут у развоју овог песника и мислиоца поезије обележен је двема важним тачкама: 1964. излази *Антологија српског песништва*, у којој Павловић, по први пут у оквирима српске књижевности, инсистира на континуитету песничке традиције у току последњих осам векова, а 1969, излази књига песама *Велика Скитија* у којој се кроз песничку праксу одсликавају ставови којима се песник руководио при састављању антологије. У *Великој Скитији* Павловић пристиже у просторе српских и словенских лутања и збивања на ветрометинама Балкана: ово пробуђено „сећање историје" води песника кроз векове неписане и записане прошлости, при чему он означава репере који су дали правац главним токовима осазнавања духовног идентитета српског народа. Ова збирка песама је свакако једна од иницијалних и кључних књига оног тока српске поезије који је усмерен ка откривању дубинског језгра националног бића.

Али, визура овог песника никад се није задовољила једном сфером; у непрестаној потрази за новим духовним хоризонтима (не зове се узалуд један нови избор из поезије овог песника *Књига хоризонта*) Павловић непрестано проширује подручја свог интересовања у времену и простору. Већ његова следећа књига песама *Хододарје* (1971) доноси усхићења

песника пред материјалним доказима духовних узлета у једном ширем кругу. Ту песник стоји пред споменицима западне цивилизације, пред црквама у Салцбургу, Тавантуу, Мајнцу, Арлу.

Пред куполама Салцбурга Павловић предосећа Охрид, Солун, своје блиске крајеве; пред црквом Светог Трофима у Арлу он преноси поздраве из словенских, балканских крајева. Он жели да помири супротности између тих наизглед тако различитих цивилизацијских регија. „О, кад бисмо сви знали исту вест!" — прижељкује песник. Павловић у тим стиховима слути везе, успоставља сродности, од сличности између географски удаљених културних жижа ствара нова сазвучја. Он је путник који у места где је некад дух лепоте и смисла сазрео у оплемењени камен долази увек као да пристиже у свој родни крај.

Затим долазе друга, нова путовања: песник у седамдесетим и осамдесетим годинама путује у Индију и Кину.* Далеке цивилизације се придружују својим искуствима великој визији универзалног човековог трајања под звездама која се остварује у стиховима М. Павловића. Песме и путописи настали на овим путовањима не сведоче само о једном изванредно радозналом духу, већ, много више, о напору тог духа усмереном ка синтези свеколиких људских пробоја ка суштини.

Чувајући за овог песника своју древну иницијацијску функцију и вредност, путовања му нуде, како сам каже, „улазак на нове прагове сазнања". И та путовања не доносе само упознавања, већ и препознавања. Стојећи пред скулптуром Буде, у једном храму у Кини, Павловић каже: „Будила је осећај познатости и неког далеког сећања, утолико драгоценијег што се поново среће". А на другом месту, у другом поднебљу: „У односу на Индију као да смо сви имали неки претходни живот када је њена зачараност била наша истина..." Завршавајући свој путопис по Кини, он закључује: „Толико човек у видицима ове културе промени мисли да једна друга прошлост постаје његова". У предговору путописа по Индији, иде чак корак даље: „Елем, човека привлачи да иде тамо где му се чини да је некад, једном, био срећан, чист, узвишен." Није у питању само разумевање једне друге цивилизације; песник показује своју способност да проникне у њену суштину, да се сроди и, коначно, да се поистовети са њеним представницима и носиоцима. Да би затим тај сусрет и то проницање осетио, како сам каже, не само неопходним

---

* У Кину 1979; у Индију 1978. и 1982. године

већ и неминовним. Песник је ту, пред начелима и вредностима те друге цивилизације, као пред једним делом свог бића, некад познатим, затим заборављеним, на крају поново препознатим.

Као резултат тих препознавања, у стиховима Миодрага Павловића, нарочито у збирци *Улазак у Кремону* (1989), Исток и Запад, Азија и Европа — успостављају дијалог. Откривају се битне разлике између ова два цивилизацијска поларитета људског осећања и промишљања света. Док у песми *Матија Гриневалт: слике Изенхајмског олтара* присуствујемо једној метаморфози, типичној за европски дух у току које се „истина претворила у предмет", у песми *Путовања по Индији* врши се обратна промена: ту „ствар постаје не-ствар". Европа опредмећује истину, Азија предмет претвара у илузију. Ако се упореде песме настале пред споменицима западноевропског духа са онима које су инспирисане споменицима азијских религија, онда се може доћи и до других ознака поларитета: тамо где је Запад поставио у средиште логику, Исток уводи интуицију, тамо где је Запад усправио ratio, Исток шири трансцеденцију. Павловић се не опредељује између ових супротности, не даје примат ни једном од ова два човекова покушаја да осазна свет: он схвата да, како сам каже, „вера без просвећености није добра" и да „свака земља мора да прође кроз век просвећености, а после опет да спасава свој мит од превеликог рационализма". Спој ове две формуле, европске и азијске, или њихово наизменично смењивање, могу једино да дају, према схватањима овог песника и мислиоца, праву пуноћу и индивидуалном човековом постојању и колективном осмишљавању цивилизацијских хтења.

Ходећи од храма до храма, од једног до другог фокуса који у себи сажима стремљења целих духовних региона, Павловић стиже и до тачака у којим и један и други цивилизацијски круг доживљују тренутке када сублимација њихових начела достиже чврстину кристала у чију је крајњу суштину немогуће продрети. У песми *Емануел де Витје: Девојка за вирџиналом* констатује се:

тврдина стварности
стекла је саму себе. И више се не отвара.

А у песми *Мехабалипурам* песник се пред индијским храмом пита:

Да куцам на врата чији је
довратак зазидан од пре постања?

И, уздижући се изнад разлика, песник уочава суштинске сродности које чине дела људског духа универзалним. „Везе између битних тачака овога света мора да постоје", каже он у путопису из Индије.

Таква сазнања која превазилазе супротстављене одлике ове две стране света и ове две стране људског духа налазимо у поемама *Дивно чудо* (1982) и *Златна завада* (1982). Алхемија, која је дуго времена, у многим периодима, била тајно знање и Истока и Запада, даје песнику у овим делима своја знамења и своја откровења да би их он пренео даље, у једном новом облику.

У огромном духовном замаху, кроз своја ходочашћа и хододарја, песник спаја просторе, времена, културе. Он се сећа Бомбаја у Хајделбергу, а у Индији, пред скулптурама храмова у Кацурахуу — Сузане са слике Тинторета и Бетсабаје са слике неког другог европског сликара. На Калемегдану, међу бистама великана културе српског XIX века, он прижељкује долазак Буде — Мајтреје — једне инкарнације будућег Буде који треба да дође после 5 милијарди и 656 милиона година да би спасао свет. То је благи ламент над ограниченошћу нашег схватања времена у односу на источњачки осећај бескрајног пулсирања космоса.

И у поезији и у својим промишљањима поезије Миодраг Павловић је житељ планете, тумач и учесник једне глобалне цивилизације духа чија се чворишта и нити преплићу с краја на крај Земље. Он свуда препознаје лепоту, мудрост и људскост. Он хоће да помири супротности, да учини блиским оно што је наизглед далеко. Њему се свуда отварају врата смисла, њему је на Земљи све његово.

У једном разговору посвећеном Индији, Павловић изјављује: „Универзализација песничког сазнања и сусретања различитих традиција довешће до узајамног подсећања на основе које човек, самим тим што постоји, није могао сасвим да заборави и да занемари. Мислим да су такве тенденције истовремено врло модерне и окренуте ка будућности. Јер сваки стваралачки чин песника јесте заправо брига за будућност поезије и наших хоризоната." Ови ставови нам дају за право да кажемо да се Павловић, кроз окретање ка древним традицијама Истока, у ствари окреће једној могућој будућности и једне и друге цивилизације — оне Истока и оне Запада.

Постављајући мостове између удаљених тачака духа, између Европе и Азије, између садашњости и прошлих векова, Миодраг Павловић не само што опредељује чвршће и прецизније своју тачку и тачку културе свог народа у простору и времену, већ узима на себе један огроман задатак — колико коперниканski толико и конфучијански, али овај пут замиш-

љен и остварљив на плану поезије — да допринесе мудријем и усаглашенијем кореспондирању духовних система данашњице, као и успостављању равнотеже између Запада и Истока, између земаљских и небесних сфера.

АЛБИН ЛЕСКИ

ГРЧКА ТРАГЕДИЈА

(Наставак из претходне свеске)

ПОЧЕЦИ

Свака духовна творевина подстиче жељу за сазнањем на двојаки начин. Указује нам се као јединствена, непоновљива појава и, уколико желимо да је истински појмимо, захтева да се уживимо у њену особеност, да разумемо снаге које су у њој добиле облик, као и законе по којима је настала. А будући да је свако право уметничко дело један космос, онда тај задатак никада не може бити решен коначно, него се као нов предочава сваком времену, па тако и нашем. Али како је живо дело условљено и одређено силама историје, оно је само део историјских токова и — својим појединачним положајем — укључено у склоп историјских развојних низова. Данас се радо супротстављају два начина посматрања: онај усмерен на бит појаве по себи и онај усмерен на историјско сврставање, при чему се гласно објављује примат оног првог. То се, дакако, може разумети као реакција на историзам који је често умео да развојне линије одведе подаље од праве суштине ствари, и већ тиме у себи носи многе опасности. Растаче се оно што спада једно уз друго: нити је могуће сазнање бића без историјског разумевања, нити се ово може надати да ће смисао појаве моћи да докучи само историјским сврставањем. Та два правца један према другоме не стоје ни у каквој супротности, штавише: само нас њихова синтеза може водити даље. Она се као захтев и поставља пред овај приказ који, сходно томе, започиње питањем о исходиштима трагичке игре Грка, која су уједно и исходишта европске трагедије.

Када су се у прошлом столећу нашем погледу указале форме примитивне културе, нова сазнања су подстакла настојања да се са многим другим појавама с тим слојем повежу и почеци трагедије. Широм земаљске кугле истраживачи су наишли на трагове мимичких обреда примитивних ловаца из најранијих времена, пре свега на игре с маскама које своје аналогије имају у најстаријем грчком култу. Настојања да се у том делокругу нађу корени грчке трагедије наишла су на жесток отпор. Једноставно, пружао се чисто емоционални отпор томе да се један од најплеменитијих производа грчке, штавише, људске културе доводи у било какву везу са плесовима егзотичних дивљака; са стручног становишта, приговор је био да се из таквих примитивних и магичких обреда нигде није развила права драма. Примедба је у великој мери основана; наводи нас на настојање да настанак атичке трагедије у њеним одсудним ступњевима откријемо и схватимо из саме хеленске културе и генија њених великих песника. Томе се одмах може додати да смо се од неког времена одучили да робујемо идеји развоја. Развој, онако како га ми разумемо, далеко је више одређен стваралачким чином великих појединаца него недокучивим, самом физичком природом датим нагонским силама које се наводно развијају праволинијски и пролазе кроз разне културне слојеве. То никако не значи да своју вредност нема разноврсни упоредни материјал који је етнологија сакупила на разним странама света. На основу и помоћу њега додуше нећемо моћи да схватимо историју грчке трагедије, али ће нам зацело помоћи да разумемо њену предисторију.

Из тог најранијег слоја потиче пре свега реквизит који ни грчка трагедија ни комедија никада нису одбациле: маска. Њена употреба у примитивној култури је многострука; најчешће се употребљава као заштитна (треба човека да заштити од непријатељских сила) и као магијска маска (на носиоца преноси снагу и својства приказаних демона). Први од ова два вида употребе за нас је неважан, други је, међутим, од великог значаја, јер је у њему садржан елемент преображаја на којем се темељи бит драмског приказивања. Таква употреба маске је прастара и на грчком тлу. О томе нам још из доба критско-микенске културе сведоче геме и једна фреска из Микене на којима се виде фигуре са маскама животиња. Значајно је то што се таква употреба маски, пре свега у светковинама у част великих божанстава природе и вегетације, очувала све до у касно доба. У аркадском Фенеју свештеник Деметре је приликом одређених церемонија носио маску богиње, а теракоте жена — са животињским главама и демонима-плесачима, који се налазе и на огртачу једне обредне

статуе Деспојне — сведоче о обредима у част ликосура. Велика је била улога маске у култу Артемиде. О томе нам, поред обавештења које нам Хесих даје о дрвеним маскама италских киритаја у част кориталске Артемиде, најупечатљивије сведоче теракоте-маске, које су пронађене захваљујући енглеским истраживачима и њиховим ископавањима у делокругу светилишта спартанске Артемиде Ортије. Међутим, најзначајнију улогу играла је маска у култу бога коме је припадала трагедија — култу бога Диониса. Његова маска, обешена о један стуб, била је култни предмет, тако да се заправо могло говорити о богу маске; његови поштоваоци носе маске, међу којима играју највећу улогу маске сатира; оне се у његовим светилиштима приносе као жртвени дарови. Нипошто се не сме превидети у коликој мери маска трагедије, као и комедије, свој корен има у том културском подручју, које се са своје стране опет темељи на најранијим представама. Драгоцен доказ о томе колико је осећање за магијско значење маске остало живо све до краја 7. в. н. е. представља једна одлука трулланског синода: њоме се свештеницима, поред осталих паганских обреда, забрањује да носе комичке, сатирске и трагичке маске. Осим тога, забрањује им се и да приликом мућања грожђа призивају Диониса, који заслужује само презрење!

Ни у делокругу грчке културе не недостају обреди који, чини се, у себи садрже одређено драмско језгро. Како год да су елеусинске мистерије биле склопљене у појединостима, сасвим су сигурно садржавале приказе из повести богова. Сага о двобоју између Ксанта и Меланта, Плавога и Црнога, која је повезана са атичко-беотичким пограничним местом Елеутерај, указује на и за Грчку карактеристичне ритуалне фингиране борбе, раширене по целој земаљској кугли; а они живи обичаји са приказом свадбе, с убиством и васкрсењем младожење, које су енглески истраживачи снимили у Тракији, Тесалији и Епиру, представљају, сва је прилика, античку баштину, мада се то поуздано није дало утврдити. Разуме се, такви обреди су наводили на помисао да се ту потражи исходиште трагедије, али се тим путем ипак далеко није стигло. У бити је таквих мистерија да у основним цртама увек морају остати исте, јер се управо крајње тачним понављањем обезбеђује и успешно понављање њиховог деловања. Другде се зацело може запазити да се око чврсте литургијске драме плете мимички додатак који се онда даље самостално развија; међутим, грчки култ нам за такве претпоставке не пружа никакве доказе.

Из тих примитивних слојева, све у свему, добијамо заиста веома мало материјала за разумевање трагедије у њеном

развоју, али ма колико мало, то нам ипак допушта да сагледамо заједнички праслој у који су усађени корени трагедије и комедије, иако су ствари знатно јасније код комедије са њеним животињским хоровима, њеном ајсхрологијом и глумцима који су дуго носили фаличко обележје. Доводити грчку трагедију у везу са таквим стварима није никакво огрешење о њен дух. Напротив: тек на тај начин можемо одмерити сву величину ове творевине хеленског духа, који је и ту превладао варварско и неуобличено, прожевши најсавршенију форму снагом свог логоса. Зар је чудо што тако жарко желимо да упознамо тај развојни пут, од којег нам се са свом јасноћом указују само његове последње деонице, и што се увек наново хватамо у коштац са загонетком коју нам задаје предање?

Додуше, ми поседујемо обавештење које обећава да ће нам у знатној мери осветлити тај пут; отуда се само по себи разуме што се просуђивање и вредновање тог обавештења мора наћи у средишту наших разматрања. Наиме, у 4. гл. Аристотелове *Поетике* стоји да је трагедија своје исходиште имала у импровизацији оних што су зачињали дитирамб, а ускоро потом сазнајемо и да је настала преображајем сатирске песме, *ἐκ σατυρικοῦ*, те да је током тог процеса напредовала од мањих прича ка већим и при томе одбацила шаљиви говор.

Навођењем ових Аристотелових речи уједно је заузет став и према два питања њиховог тумачења. Његови *ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον*, схватају се као импровизатори те песме. Зацело је требало да буде истакнут њихов положај, који би се могао упоредити са положајем хоровође у односу на њему примерени хор. Додуше, употреба речи *ἐξάρχειν* допустила би и једноставно тумачење „певач", али се не сме пренебрегнути аргумент да Аристотел израз *ἐξάρχειν* не би без разлога ставио наместо једноставног *ἄδειν*. Суштинска констатација да овде дитирамбска хорска песма представља предступањ трагедије, пак, овим питањем остаје нетакнута. С друге стране, опет, под *σατυρικόν* ми не схватамо напросто сатирску игру у њеној развијеној форми, са којом ћемо се срести код Софокла и Еурипида, већ један ранији и много мање развијени ступањ те игре коју су у сваком случају изводили сатири.

Ту нам се само од себе намеће фундаментално питање: имају ли за нас Аристотелови наводи вредност документа или тада оснивач перипатоса није био у стању да нам каже нешто поуздано о раној историји трагичке игре? Је ли се он користио правом научника да пукотине свог стварног знања испуни хипотезама и да ли се на тај начин и он сврстава у ред модерних истраживача са њиховим многим претпоставкама

које се надовезују на култ мртвих, поштовање хероја или елеусинско наслеђе? О том питању, од одсудног значаја за нашу слику развоја, гледишта су и данас, као и раније, оштро супротстављена. Група истраживача који се држе оне преко пола столећа старе Виламовицеве реченице: „Наш темељ јесте и остаје оно што стоји у *Поетици*", настојала је да Аристотелову веродостојност поткрепи обиљем предрадњи које су и њему стајале на располагању. Сасвим је тачно да је свесно бављење Грка својом прошлошћу, историјском и уметничком, започело већ у време високе класике и да је наше питање било актуелно пре свега у софистичкој литератури 5. столећа; дакако, не сме се потценити ни значај усмене традиције, али могућност да се просуди поузданост тог материјала при свему томе је толико мала да веродостојност Аристотелових обавештења можемо сматрати вероватном, при чему ипак нисмо у стању да је поуздано и утврдимо. Међутим, колико год су шкрта обавештења која долазе изван *Поетике*, не би се могло рећи да нам потпуно недостају, осим тога, располажемо и запажањима уоченим у очуваним драмама. Тако се све ово своди на питање: може ли се оно што о раној историји трагедије знамо на основу ових сведочанстава усагласити са Аристотелом? Ако се пабирци склопе у слику коју је он скицирао довољно сажето, онда је већа и вероватноћа да ствари које је саопштио прихватимо као чињенице, макар се у осталоме морали супротставити филозофу који их види и посматра из угла чисте ентелехије, дакле у склопу једног самосталног развоја, као и естетичару који нас напросто зачуђује неким својим судовима у *Поетици*.

Ускоро ћемо се упознати с једним сведочанством које сатире доводи у везу са раним формама трагичког песништва, а у самом имену трагедије наћи упориште за тумачење како Аристотел с правом полази од *σατυρικόν* као предформе трагичке игре. Међутим, ту много тога у појединостима остаје нејасно, али нас један други вид разматрања далеко поузданије води до уверења како сатирска игра и трагедија суштински припадају једна другој, односно да је једна од тих форми произишла из друге. Грчкој високој култури страна је виртуозност која би да седи на више столица. Поједини уметник дубоко је везан за *γένος*, своју литерарну врсту, и неће прекорачити њене границе. Колико су те границе између драмских врста јасно повучене, јасно нам показује Платон на два карактеристична места. Сократ у *Држави* (395 *A*) говори о немогућности да један исти песник оствари значајна дела и у трагедији и у комедији. Другачије, али не мање карактеристично, Сократ на крају симпозијума присиљава Агатона и Аристофана на признање како би један те исти песник запра-

во морао да се разуме и у трагедију и у комедију. То је чисто теоријски диспут, али управо ово супротстављање обојице песника, трагичког и комичког, показује у којој су мери таква разматрања одударала од традиције и стварности. Обједињење два строго раздвојена *γένη* у једној личности практички је било незамисливо; зато обавештење о неком песнику Тимоклу, који је наводно стварао обе драмске врсте, критичари никако нису могли прихватити као веродостојно. Пошто смо на овај начин, а на основу Платонових сведочанстава, схватили значај у себи заокружених литерарних врста, умећемо да ваљано ценимо и чињеницу да сатирска игра није никакав издвојени *γένος* и, будући да увелико подлеже законима трагедије, да су је свагда неговали исти песници и то у тесној вези с трагедијом. Та чињеница, посматрана у склопу грчке литературе, отклања сваку сумњу у то да су сатирска игра и трагедија истоврсне и да је Аристотел судио исправно када је трагедију изводио из *σατυρικόν*, јер је обрнути пут незамислив.

Међутим, Аристотел наводи још једну предформу трагедије — дитирамб. Ова привидна противречност радо се користила као аргумент да се његови наводи одбаце; и одиста, у први мах може зачудити што Аристотел не успоставља никакву везу између оба, на изглед противречна навода. Само, његова *Поетика* није никаква избрушена, објављивању намењена књига; најбоље је у том његовом спису видети белешке за предавања, услед чега његова разматрања у великој мери и делују као да су недовршена и као да некако скачу с једне ствари на другу. Ако је основано оно што каже о пореклу трагедије, морамо претпоставити да је било дитирамба које су певали сатири. А ако то прихватамо, онда нам је потребно једно од Аристотела независно сведочанство. Таквим сведочанством и располажемо. Дитирамб је дионисијска обредна песма коју морамо замислити тако да ју је певао један хор са хоровођом или првим певачем. Његове старије форме више нам нису доступне; у једном каснијем стадијуму у шкртим остацима нам се предочава код Пиндара, а нешто јасније код Бакхилида. Када су пре 40 година из египатског песка ископана дела овог песника, пре свега је његов дитирамб о Тезеју својом дијалошком формом привукао нашу велику пажњу. Но, у сваком случају је код евентуалног Есхиловог савременика вероватнији утицај развијене трагичке игре на дитирамб него претпоставка да ту имамо једну предформу трагедије. Међутим, колико год мало знамо о развоју дитирамба, ипак поседујемо непроцењиво сведочанство о једној творевини хорског лиричара Ариона, којег на прелазу између 7. и 6. столећа налазимо на двору коринтског тирани-

на Перијандра. Већ нас Херодот (I, 23) обавештава да је Арион први испевао један дитирамб, да му је дао наслов и увежбавао га, односно изводио. То не мора значити да је тек Арион створио дитирамб, јер је већ одавно постојао као дионисијска обредна песма. Херодота зацело можемо разумети тако да је Арион богослужбену песму дигао на ниво уметничке форме и, наслонивши је по њеном очевидно променљивом садржају, испунио је новим садржајем. Него, од далеко већег значаја је оно што о Ариону стоји у *Суди*: „Он је наводно сачинио трагичку песму (*τραγικοῦ τρόπου*), он је први поставио хор, први увежбавао певање дитирамба, први именовао оно што је хор певао и увео је сатире који су говорили у стиху." Сасвим је јасна подударност ове позне белешке са оним што каже Херодот, али је исто тако јасан и значај онога што се додатно каже у *Суди*. Позни компилатор је по ненадмашном Бентлијевом изразу овца са златним руном. У зависности од става који се заузимао према Аристотелу, акценат се дуго времена стављао на један од ова два дела карактеризације. А онда је Х. Рабе 1908. године из једног рукописа извукао коментар Хермогена од Јована Бакона са једним местом које пружа вредно поткрепљење наводима у *Суди*: „Прву драму трагедије (*τῆς δὲ τραγῳδιας πρῶτον δραμα*) извео је Арион из Метимне, како то каже Солон у својим елегијама". Одједном се као важан сведок о изузетно значајној ствари уместо *Суде* јавља један Арионов савременик. Сада више не смемо доводити у сумњу обавештење да је он у Коринту увежбавао хоријанте да певају дитирамбе, при чему су они били маскирани као сатири. Овим сведочанством успостављена је веза између дитирамба и *σατυρικόν* за којом смо тако дуго трагали да бисмо могли поверовати у оно што је рекао Аристотел. У појединостима, много тога, дакако, остаје нејасно. О форми и садржају тих „трагичких" дитирамба не можемо створити неку конкретну представу, али сада нема сумње у то да је њиховим посредством учињен одлучан корак ка трагедији; то нам показује и сведочанство *Суде*, потврђено од Солона, које не би требало да буде обеснажено тиме што ће се разложити на делове и протумачити да је Арион био творац три различите врсте: трагедије, дитирамба и сатирске игре. Међутим, ту сазнајемо још нешто: наиме, да су Пелопонежани себи приписивали ауторство наставка трагичког песништва, као што се то уосталом може видети и код Аристотела (*Поетика* 1448*a*). Атињани су протестовали, а с правом утолико што је трагедија, какву је познајемо, настала као творевина атичког духа. И Атина је ту постала духовно средиште, само што је она стварала на основу камичака који су јој делом долазили извана, с Пелопонеза.

Тако смо нашли потврде за уопштене Аристотелове наводе; он више од тога уистину и не даје, али ипак остају питања на која Аристотел не даје непосредан одговор. Једно од најтежих питања дато је са самим именом трагедије — *τραγῳδία*. Једина утеха може нам бити то што се стари Грци ту нису мање мучили од нас. За њих су у обзир долазила пре свега два тумачења која су и за нас још увек актуелна: „песма која се пева да се освоји јарац као награда" при чему „песма приликом жртвовања јарца" представља само једну варијанту, а „песма костимираних певача јараца" — другу. Ко следи ову другу, може је повезати са *σατυρικόν* као предступњем трагедије и у певачима „јарчије песме" мора видети оне сатире које смо имали у раном ступњу трагичке игре. Ово тумачење се ослања на аристотеловску поетику, а тај темељ се до сада показао ваљаним. Први крупан корак у последње време, у склопу настојања да се ово комплексно питање разјасни, представља оно што нам је М. Поленц предочио у вези са временом и културним кругом у оквиру којих то објашњење има свог корена. Александријски учењаци, с не мање ревности од нас, размишљали су о свим тим питањима; тако је ваљало да и они заузму став према Аристотелу. Наишли су на један навод који, како им се чинило, аристотеловско здање у одсудној мери помера са његове чврсте тачке: по том наводу, који се још и данас радо користи као аргумент против *Поетике*, Пратина из Флијунта (рано 5. столеће) је сатирску игру донео у Атину, наводно, тек у време када је трагедија већ била пронашла своју чврсту форму. Немамо никаквог разлога да посумњамо у овај навод, али после свега што је речено о *σατυρικόν* и трагедији, он се може разумети само тако да је — у време када је развијена трагедија готово сасвим потисла сатирску игру, и ова почела да изумире — дошао Пратина и, надовезујући на стару пелопонеску традицију (пореклом је био из Флијунта!), обезбедио сигурно место игри сатира. Можда у раскошној плесној песми Пратина, коју нам је сачувао Атенај (XIV, 617*б*), имамо одраз и одјек оних збивања преко којих су сатири поново освојили орхестру, те је њиховој игри тако за потоња времена обезбеђено место после трагедије. Међутим, александријски учењаци су видели да ту између Пратина, „проналазача" сатирске игре, и аристотеловског учења постоји очевидна противречност. Они нису умели да нађу друго решење него да одбаце Аристотела и изворе трагедије потраже у областима које су им биле блиске. У светском и великом граду какав је био Александрија, са силним комешањем и метежом, градом који морамо замислити онаквим и онако бездушним какав је живот велеграда уопште, било је много наклоности према свему

сеоском и једноставном, па отуда и живо занимање за фолклор. Ми то, у спољашњем смислу наравно, можемо упоредити са сличним појавама нашег времена. Док нама с времена на време сине дубоко утемељено знање о непресушним изворима снаге из којих морамо и можемо црпети ако наш народ жели да опстане, то је тамо више било контрастом условљено занимање које се тим стварима окреће у песништву и науци, а понекад уме и да их дубоко захвати. Тако су онда атички сеоски обичаји практиковани приликом приношења жртви и бербе грожђа, затим сеоске забаве као што су скакање преко црева — постали знамените и љупке ствари. Будући да се у том делокругу наилазило на Диониса, коме је трагедија свагда припадала, а такође се увидело и да Теспид, најстарији утврђени песник трагедије, има корен у том и таквом сеоском културном тлу, порекло трагедије се везивало за атички сеоски празнични обичај. Хорације, који своју *ars poetica* темељи на хеленистичком учењу, најпознатији је сведок ове теорије (220) по којој се некада сељачки певач „трагичком" песмом борио за јарца као награду док је тек касније к томе дошла игра сатира.

Ми смо сувише добро проникли у дух александријске науке и њена посебна размишљања о свему овоме да бисмо прихватили крајње невероватну претпоставку — како је њој на располагању стајао много бољи материјал него далеко старијем Аристотелу — и онда тим путем кренули у даље разјашњавање.

Већ је по себи поимање имена трагедије — као „песме која се пева да се освоји јарац као награда" или „песме приликом жртвовања јарца", мада се оно без даљњега не може одбацити — ипак много натегнутије од тумачења Г. Велкера, који у *τραγῳδία* види „песму костимираних певача — јараца". Ово тумачење се нужно повезује са Аристотеловим учењем о *σατυρικόν* као предступњу трагедије: ми очекујемо да ћемо „певаче јарце" наћи у сатирима. Него, ту започињу тешкоће које се не смеју пренебрегнути. У Велкерово време ствари су наоко биле јасне. Једноставно, узимала се једна од многих статуа сатира — на пример раскошног пауна са мрљом — па су се онда са зашиљеним ушима или веселим репићем имала најлепша обележја јарца. Међутим, отада смо сазнали још неке ствари које су у наше питање унеле неразмрсиву збрку. За његово разумевање потребно је бацити поглед на ова створења тако значајна за атичку позорницу. Е. Роде је лепо рекао да насупрот нашем романтичком и музичком осећању природе стоји сасвим другачије осећање за природу код старих Грка, пошто је оно у бити пластички-оптичко и тежи персоналном уобличењу. Да би се то сасвим разу-

мело, треба само посматрати лондонску посуду са изласком сунца: са једне стране ту долази Хелије на свом четворопрегу, а на другој — журно одлази велом обавијена богиња ноћи; Еол на својим раскошним крилима хита испред бога светлости, док се звезде, које сликар види као раздрагане дечаке, смелим скоком стрмоглављују у море. Тако је за Грка цео његов свет испуњен персонализованим силама природе, нежним и љупким, опасним, дивљим и веселим. А међу њима су најраздраганији сатири (пуни живота и животне снаге) или силени, као што су их још звали. У једном фрагменту (198), који се приписује Хесиоду, они се називају бескорисним, а како су заслужили тај назив најиздашније и најнепосредније показују вазе које је насликао Дурис. Сав нагонски, силовити живот природе доживео је у њима своје уобличење, а као и тај живот тако су и они поред све своје разузданости обавијени велом тајне, а неки од њих познају и будућност.

Готово сви индоевропски народи имају сроднике ове скупине, иако нигде нису попримили тако пластично обличје као на грчком тлу. Око Мантове пребивају шумски духови, gente salvatica, полуживотиње с реповима; овамо спадају и хесенски дивљи људи са длакавом одећом, као и по целом телу рутави шумски створови Граубиндена, који носе кожну прегачу. Шведски 'skougmen' својом похотљивошћу је веома близак сатирској дружини, а чак се и салцбуршке 'perhte' — као демони вегетације опремљени неким животињским атрибутом — могу упоредити с њима. Такви демони, за које управо север Европе нуди блиске паралеле са сатирима, више су него игра маште подстакнуте тајнама природе. Они су отеловљења снага рађања и вегетације и, као такви, од највећег значаја за људе. Опонашати их у мимичком плесу, носити њихове маске — значи присвојити снаге благослова које они носе у себи. Зато играчи 'perhta' и скачу преко поља. Не мора се посебно ни рећи да се ту са демонима вегетације и њиховим мимичким опонашањем враћамо оном примитивном доњем слоју о којем је било речи у уводу, а који је сама трагедија иза себе оставила толико да се чини као да са њиме нема никакве везе.

Ти сатири су на грчком тлу без сумње старији од Диониса. Али када је дошао бог у којем су благородне, али и опасно тајанствене силе природе добиле своје уобличење, тада су му се они придружили и постали његови најверњи, нераздвојни пратиоци.

Толико о бити ових створова који су грчку гору испунили својим животом, као што су то касније учинили са орхестром. Враћамо се питању да ли их с правом можемо тражити у имену трагедије, у „јарчијој песми". Већ је речено да нам

данас више није допуштено да ту реч, ма колико нам се то још увек намеће, упоредимо са многим приказима сатира са атрибутима јарца. Фуртвенглер нам је показао да ти прикази без изузетка припадају млађем добу и да је до опремања наших демона репићима, ушима и роговима јарца дошло тек у хеленистичко доба под утицајем Пана. Како су изгледали сатири старијег времена можемо видети по великом броју споменика; то су већином слике на вазама које нам показују шумске демоне са моћним коњским реповима, коњским ушима и понекад, на најстаријим приказима, са коњским копитима. Од високо архаичке франсоашке вазе све до на праг хеленизма нижу се таква сведочанства у сликама које нам без изузетка потврђују настајање таквих творевина. Већина њих показују нам сатире у шумским горама са нимфама и Менадама, али и тамо где видимо сатире позорнице, као у сцени сатирске игре на напуљској вази (око 400. године), они су украшени баремм коњским репом. Настојало се да се тешкоћа — проистекла из чињенице да су сатири-јарци, које смо уочили у имену трагедије, опремљени коњским атрибутима — превазиђе на разне начине, али ниједан од њих се није показао целисходним. Увек наново се покушавало да се јонско-атичким коњоликим демонима приказаним на посудама супротставе бића у обличју јарца, која су наводно одредила рану форму трагедије и њено име. Покушавало се да се такво разликовање утврди и у имену, па пошто се наши демони зову и силени, тај назив се повезивао и са јонско-атичким коњима, док се име сатира повезивало са јарцима карактеристичним за Пелопонез. Али споменици са сликама не остављају ни најмање места сумњи у то да су сатири и силени исте врсте, а чињеница да је стари Силен у сатирској игри отац скупине сатира довољна је као доказ за то да су ту посреди два имена за једну исту врсту. А јарци-сатири Пелопонеза остају недоказана и недоказива претпоставка. Ми додуше знамо за јарце-демоне тог предела, али нам се они приказују као Пан или Пана. Њих можемо видети и на такозваној Пандориној вази у Британском музеју, на којој око једног свирача играју плесачи са роговима и копитима јарца. Коњским атрибутима сатира на одређеним споменицима покушало се супротстављање сведочанстава из раних сатирских игара. Али када у Софокловој сатирској игри *Ikhneutai* (*Пси тражачи*, 358) Килена прекорева хоровођу сатира што се горди својом брадом као какав јарац (*ὡs τραγοs*), онда он овога при томе упоређује са јарцем, што не мора да значи да он то мора и бити. Поготово се ништа не може доказати са кожом јарца коју сатири носе у Еурипидовом *Киклопу* (80), јер им то пристоји само као пастирима у служби киклопа. За наше

питање је од далеко већег значаја фрагмент за који се сматра да са великом вероватноћом припада Есхиловом *Прометеју Ватроноши* (фраг. 207). Ватра је први пут доспела на земљу и незграпно радознали сатир би хтео да загрли живи пламен. На то му Прометеј довикне: „Јарче, закукаћеш за својом брадом!" Ове се речи не могу тек тако пренебрегнути и одбацити тумачењем како је реч о скраћеном поређењу. Насупрот свим осталим сведочанствима, оне, наравно, не могу бити доказ за то да је сатир имао обличје јарца, али за нас је ипак драгоцен податак да је сатир са одређених својстава ословљаван као јарац. Могућност — али само могућност — да ову тешкоћу разјаснимо именом трагедије видимо тамо где се антички учени људи носе са овим нашим питањем. Велика етимолошка расправа (в. *τραγῳδία*) у оквиру учених дискусија, поред чистих бесмислица, уродила је и покушајима објашњења која на себи носе печат перипатетичког изучавања литературе, па заслужују да и данас буду разматрана. Ни тамо се није превиђала противречност између јарaца у имену трагедије и коњских атрибута сатира; зато се трагало за решењем којим би се та противречност премостила. Не морамо се посебно задржавати на покушају да се име јарца изведе из посебне длакаве одеће сатира-хореута; али са свом озбиљношћу се морамо односити према објашњењу имена јарца из длакавости тела и похотљиве чулности тих шумских демона. Управо на старијим приказима сатира (Myth. Lex. IV, 456) видимо да су ти демони длакави по целом телу, а длакава одећа Папосила, која му је остала заувек, представља исто такав остатак као и длакава прегача сатира на раније поменутој напуљској вази. Будући да коњи додуше немају, а јарци имају чупаво руно, а осим тога и брада указује на те животиње, морамо размислити о могућности да су ти сатири од самог почетка носили разне животињске атрибуте, да су напросто били шумске животиње, те онда да су, као такве ословљаване и код Софокла (*Ikhn.*, 141—215), и код Еурипида (*Киклоп*, 624). Потпуно је замисливо и прихватљиво да су онда — због јасно испољене и у самом бићу тих демона вегетације добро утемељене похотљивости — могли бити названи јарцима, при чему животињски атрибути томе нису одговарали у појединостима; јер ће нам сваки речник показати да је јарац за старе Грке био животиња која се карактерише похотљивошћу.

У новије време се настојало да се цело то питање реши тако што је поново оживљена стара теорија Г. Лешкеа. По њој би силене са атрибутима коња требало разликовати од правих сатира, који се, сматрало се, приказују у одређеној групи трбушатих и бокатих демона плесача. Е. Бушор је 1943.

у минхенској академији објавио значајно истраживање, у којем нам се предочавају занимљива сведочанства за ову скупину. Та сведочанства потичу из касног 7. и прве половине 6. столећа и показују да су та пуначка створења била веома распрострањена по великим деловима Грчке. Али ништа не указује на то да су она означавана као Satyroi, јер се повезаност овог имена с речју satur, на коју се Лешке ослања, данас више не може доказати. У рану историју трагедије ти трбушасти створови могу се уградити само тешким теоријским доказивањем, па је отуда боље остати при старом схватању и приписати их предступњевима комедије.

Ми смо се кретали тешко проходним путевима и по свој прилици је сваком читаоцу постало јасно оно што се посебно не мора истаћи: само уз помоћ хипотеза можемо проћи кроз таму којом су обавијени почеци трагедије. Оно што нам они пружају јесте слика развоја, која би да на нас делује уверљиво, али и сазнање о величини хеленског духа; а управо сазнање те величине допушта нам да од таквих почетака разликујемо развијено уметничко дело. Оно у толикој мери надвисује оне почетке да га боље не бисмо видели чак ни када би почеци трагедије били осветљенији и расветљенији. Међутим, два основна елемента, на које наилазимо већ у рано доба, заувек су грчкој трагедији дали њено битно обележје: Дионис и мит. Сада ћемо њима посветити нашу пажњу.

Са неразлучивом везаношћу трагедије за култ Диониса ступамо на чврсто тле. Бог у чијој је служби израсла трагичка игра Грка не припада олимпијском кругу хомеровских богова. Те фигуре светлости свој корен имају у духу аристократског епа, и тако тај блажени скуп и нама потомцима још увек предочава слику једног — са свим својим силама — чудесног света. Указују нам се као виши и дивотнији господари него што су то смртни кнежеви, а ипак са овима целим својим бићем деле многе црте. Њихов живот се лагодно одвија у олимпијској палати и, у крајњој линији, њихова воља има лични карактер. Они нису одговорни за деловање вечног права у свету, нити прихватају људе у невољи да би их спасили снагом своје божанствености. Додуше, не остају потпуно одвојени од људи: међу њима имају пријатеља, љубимаца којима прискачу у помоћ када се нађу у невољи, а понекад их обасипају и даровима. Захтевају страхопоштовање и за узврат умеју бити благонаклони господари, ако то одговара њиховој вољи. Па ипак, како се само према човеку потпуно другачије односи бог који је као некакав странац остао изван круга олимпијаца, иако су Грци, као што сада знамо из таблице Linear B, за њега знали већ у микенско доба. Дионису нису довољни само молитве и приношење жртве, човек према ње-

му не стоји у често хладно одмереном узајамном односу давања и примања; тај бог хоће целог човека, он га баца у страву њему посвећене службе, али га путем екстазе истовремено издиже изнад свих невоља света. То што је бог вина означава само један део његовог бића; у његовој је појави отеловљен свеколики силни живот природе, сва њена творачка снага. У склопу њему посвећене оргијастичке службе човек се издиже из свеколике проблематичности свог постојања; она га уводи у најдубље подручје постојања, у његова чуда и недокучиви живот, омогућавајући му да га наново освоји и наново доживи. Поред све сажетости у настојању да се овај бог окарактерише речима, једно је по својој прилици постало јасно: основни елемент дионисијске религије јесте преображај. Човек кога је овај бог обузео и у екстази га повео у своје подручје другачији је од човека заокупљеног и заробљеног свакодневним животом. А једино из преображаја и може проистећи драмска уметност која је нешто друго; није из нагона за игром настало опонашање, нити је магичко-ритуално приказивање демона — драмска уметност је ново обликовање живота. Током овог приказа је више пута указано на силно растојање између почетака трагедије и њене зреле форме. Нисмо се смели клонити мукотрпног покушаја да спољне етапе тог развојног пута извучемо из таме предања, а питање о унутарњој снази која је условила савладавање тог пута у свом битном делу добија одговор преко Диониса и духа његове религије. Да су тако и стари Грци осећали види се по томе што Аристофан у *Жабама* Есхила означава узвишеним који је „баховски понесен" (*βακχεῖον ἄνακτα*), дакле оног истог песника за којег су каснији сведоци тврдили да је певао у заносу.

Да Дионис на грчком тлу није био позни дошљак, као што се дуго веровало, коначно нас је уверило дешифровање микенског слоговног писма. Тиме се, наравно, за историју његовог култа није много добило, јер о природи тог раног Диониса не знамо много, па морамо рачунати с тим како су током времена с њим повезане представе и његов култ били подложни великим, можда веома дубоким променама. Да су оргијастичке култне форме — ношене дионисијском екстазом у виду силовитих провала, али и уз знатне отпоре — освојили грчко тле, сведоче разни митови који извештавају о не тако малобројним противницима овог бога. Било како било, поуздано знамо да је постојао још један покрет који је, делујући од 7. до дубоко у 6. столеће, култу овог бога прибављао све већи углед, што је од највећег значаја било и за трагедију. Тај покрет се развио из склопа унутарње снаге дионисијске религије и збивања политичке природе. Власт

племства била је ослабила, али њена смена влашћу народа није био једноставан процес. У многим местима грчког света нашле су се снажне личности племићког рода које су устале против својих сталешких припадника и, подржане од демоса, освојиле власт. Ти тирани претежно нису криви за потоње негативно значење ове речи; помањкање легитимитета своје власти они су надокнађивали мудром и благотворном владавином при чему се нису ослањали само на широке слојеве народа него су и владали у њиховом интересу. Управо на основу те чињенице може се разумети то што сада одједном у први план силовито избија бог који по свом пореклу није олимпски аристократа већ припада свим људима, посебно сељацима. Сада у дубљем смислу можемо схватити како је управо на двору Перијандра у Коринту — сина оног Кипсела који је у 7. веку срушио аристократску власт бакхијада — Арион постао творац „трагичког начина". Тамо су сатири, некада самостални шумски демони, певали дионисијску песму уздигнуту на ниво уметничке форме — дитирамб, и тако видимо како се у новом покрету ови елементи обједињују у култу бога. Ускоро ћемо у једном другом склопу упознати изузетно важно сведочанство које нам говори о сличним збивањима у Клистеновом Сикиону. Међутим, на првом месту међу најзначајнијим тиранима и ту стоји Пезистрат из Атине. Са великом вероватноћом се може рећи да су његова творевина најраскошније међу дионисијским светковинама — градске дионисије, како су их звали насупрот сеоским. У сваком случају, његово дело је величанствено уобличење светковине у склопу државног култа. Та светковина пролећног месеца елафеболиона није била посвећена — у току Ленеја и Антестерија слављеном — геменионском Дионисију. Бог ове светковине је из атичко-беотског пограничног места Елеутера у Атину пренесени Дионис Елеутерej и, пошто смо раније истакли природну разлику између трагедије и комедије, овде можемо констатовати да комедија припада Дионису Ленају, а трагедија Дионису Елеутерeју градских или Великих Дионисија. На тој светковини под Пизистратом, у једној од прве три године олимпијаде 536/5—533/2, први пут је под државним окриљем од Теспида изведена једна трагедија. Трагичка игра од тада остаје чврсто везана за градске Дионисије, а касније се утврђује правило да су дани од 11. до 13. елафеболиона резервисани за трагедију (сваког дана се изведе по једна тетралогија, дакле три трагедије са додатном сатирском игром). Брз пораст драмске продукције у 5. столећу довео је до тога да је између 436. и 426. на Ленаје (с којима трагедија испрва нема никакве везе) приређивано надметање

у трагедијама, као што је, насупрот томе, већ 486. комедија ушла у градске Дионисије.

И време и место игре воде Дионису. Ако је у 6. столећу и било драмских извођења на орхестри државног трга, што се поуздано не може утврдити, трагедија, у мери у којој знамо за њена извођења, остаје тесно повезана са дионисијским позориштем смештеним на јужном обронку Акропоља, у непосредној близини храма Елеутереја. Ко данас обиђе то знаменито место, у првом реду почасних седишта наћи ће једно камено престоно седиште и на њему натпис из кога се види да је припадало свештенику Диониса. Есхил, Софокле и Еурипид су се ту на играма борили за победу и бесмртност у историји људског духа. Столећима је дионисијско позориште остало драмско позорје, све док га позноримски недух није срозао на ниво попришта гладијаторских борби и животињских хајки.

Дионисијска је зацело и ношња глумаца. Што се тиче маске, треба само подсетити на оно што је речено. Ако нас и води натраг у прадоба мимичких приказивања, она је своје посебно значење за трагедију ипак добила тек захваљујући улози коју је имала у култу бога, и то бога који је бог маске. Али у вези са раскошно извезеним рукавом хитона и чизама, котурнама, које су тек у хеленистичко доба постале ругобне високе ципеле, много тога говори у прилог њиховог порекла из дионисијског култа.

Рекли смо да је трагедија од најранијег времена у најтешњој вези са културом Диониса и настојали да допремо до унутрашње тајне њеног настајања из духа дионисијске религије. Али као да нам се ту испречује једна нова противречност. Свакако: доба светковине, место игре, ношња глумаца, све указује на бога, али садржај трагедије, у мери о којој о њему можемо нешто да кажемо, води у сасвим другом правцу. Митови о непријатељима — на пример о Ликургу и Пентеју — о томе како Дионис над њима тријумфује, дакако, бивали су ту и тамо предметом трагедије. Међутим, немамо никаквих доказа да је таква грађа преовладавала и сваке чврсте основе лишени су сви покушаји да се најстаријој трагедији припише дионисијски садржај или чак сâм Дионис прогласи најстаријим глумцем. Али тако исто не смемо сметнути с ума да је број правих дионисијских митова у поређењу с другим митовима тако мали да трагедија у повоју у њима уопште није могла имати своје извориште. Што се пак тиче често поминьаног страдања бога кога су растргли титани, о старини овог у орфици изузетно значајног мита ми знамо премало да бисмо га могли довести у везу са раним добом трагедије. Штавише, бог који тријумфује над свим својим

непријатељима уопште није могао постати носилац садржаја трагедије, будући да нам она у хероју, којег доживљавамо као репрезентанта високе човечности, предочава борбу човека са силама света, борбу која се води до граница уништења, а претежно и преко те границе. И тако онда у Дионису препознајемо једну од живих сила које су допринеле уобличењу трагичке игре у уметничко дело; у садржајном погледу трагедија је своје уобличење остварила захваљујући сасвим другом делокругу грчке културе — миту о херојима.

Привидна противречност између трагедије као дела дионисијског култа и њеног недионисијског садржаја рано је запажена у антици; то је дало повода пословичној изреци: „То нема никакве везе с Дионисом" (*οὐδὲν προς τὸν Διόνυσον*). У том склопу је за нас од посебне важности једно место из Херодота (V, 67). У Сикиону је од давнина постојао култ аргивског хероја Адраста, и Херодот изричито каже да житељи Сикиона нису поштовали Диониса него Адраста те да су у трагичким хоровима (*τραγικοῖσι χοροῖσι*) опевали његова страдања, при чему је на уму могао имати само она његова страдања које је доживео у борби Седморице против Тебе. Старо спорно питање — да ли је Херодот поменутим исказом мислио на хорове с маскама јараца или на певаче песама трагедијског садржаја — овде можемо оставити по страни, јер је битно једино оно што поуздано знамо: да су садржај тих песама била дела и страдања неког јунака из једног од великих кругова сага. И тада почиње реформа тиранина Клистена који те песме посвећује Дионису; сада их више не пева у част Адрастовог херојског култа него у служби новом богу. Само, ништа нам не говори у прилог схватању да је њихов садржај измењен и да је попримио дионисијски карактер; јер би у том случају било посреди једно сасвим ново устројство, по којем се више не би могла видети њихова раније веза са културом Адрасте и Херодот не би могао рећи оно што је рекао. То место не казује ништа друго него да су сада стари „трагички" хорови — са својим садржајем црпљеним из херојског певања — постали део дионисијске службе. Потпуно је јасно да ту имамо још један пример оне у односу на религију практиковане политике грчких тирана која је била од великог значаја за Дионисов култ и трагедију. Ако је у Клистеновој реформи заиста имала удела и силна мржња према Аргу, а Адраст је био његов херој, онда је битно то што су хорови додељени Дионису. Међутим, ово наше сведочанство има и посебно значење, будући да ту напокон имамо и опипљив доказ о томе како су песме чији су садржај чиниле саге о херојима укључиване у делокруг дионисијске службе, па можемо разумети процесе у којима се дионисијска траге-

дија сјединила с благом херојског мита хеленскога народа и тако нашла свој прави садржај. Ми ту видимо како се култу Диониса, дитирамбу и сатирима у саги о јунацима придружује нови интегративни елемент, што нам уједно омогућава да наслутимо из каквог је силног обиља израсла савршена форма. Са митом о херојима трагедија је доспела до озбиљности и достојанства свог садржаја; Аристотел у *Поетици* (1449*a*) каже *ἀπεσεμνύνθη*, а самим целисходним развојем дрски сатири су стављени на крај тетралогије.

Ако смо досад овде покушали да на основу расположивих сведочанстава створимо слику спољнег развоја, преостаје нам да промислимо од коликог је несамерљивог значаја био мит као садржај трагедије за њен дух, за њену унутарњу форму. Као што је Дионис чудо, тако је чудо и грчки мит. Захваљујући новијим научноистраживачким сазнањима, сада далеко више знамо о томе колико се у њему огледа рана грчка историја; помоћу упоредне методе и укључивањем приповедачке баштине других народа можемо утврдити понеку појединост његове структуре, само што се тиме неће сагледати његово право биће. У невероватном обиљу својих уобличења грчка јуначка сага је слика људског постојања уопште; она није поглед на свет изведен из живих ствари, али јесте виђење света које се одликује таквом непосредношћу и таквим богатством да се може рећи да је јединствено у свету. А иза свих тих јунака који се боре и ослобађају земљу тешке невоље или пак херојски подлежу премоћним силама, јунака који своје подвиге остварују било смелим подухватом било уз помоћ лукавства, као последње, стоји оно што одређује постојање свих нас: угроженост и одржање људског постојања. И када констатујемо да је ту увек реч о целини људске егзистенције, да нема погађања нити повлачења пред непријатељским силама и несавладивом вољом у сопственим грудима, тиме смо већ унапред одредили једну од битних црта трагичког људског бивства, која је у истој мери својствена и фигурама хеленског мита.

Међутим, значај мита за трагичког песника мора нам бити јасан и у неким другим односима. Мит из којег је он црпио грађу био је опште добро његовог народа, света повест највеће реалности. Током овог приказа видећемо како је ова трагичка уметност стајала усред живота нације; то је било могуће само у заједници која није познавала разлику између обичног народа и образованих људи. Ова тесна веза народа и високог песништва, која се изгубила већ у време хеленизма, била је, не на последњем месту, условљена чињеницом што је ту била посреди сопствена и најдража баштина народа — мит, који је ново уобличење доживео у дионисијској игри. Ту уопште није било важно да ли је сваки грађанин Атине у

стању да прати силовити ток трагичког језика у свакој његовој појединости: Орест, који у орхестри под тешком принудом мора да на себе преузме тешку кривицу; Ајант, који више цени своју част него живот; Одисеј, који у себи обједињава мудрост и промућурност — сви они су били тако блиски његовом осећању, као и осећању песника који их је уздигао у нови живот! Наравно, песнику руке нису биле везане баш толико да је морао описивати само предање; његова слобода у односу на мит није била мала, као што нам је то описао и један фини антички посматрач у Шолијону Soph. El. 445, али елемент стварно „измишљеног" донео је тек Еурипид, који и у погледу на то окреће леђа традицији класичног времена. Тиме долазимо до нечег другог, заправо оног битног. Макс Нусбергер је у књизи о уметничкој фантазији (334) лепо показао како је песнику за његове ликове, који треба да изразе и нагласе ствари од општег значаја, ипак потребна потврда на чињеницама заснованих појединости и црта, како бисмо им могли признати пуну животност. Ту легитимацију песник новог времена тражи у историјској позадини или пак својим ликовима даје индивидуалне црте толико богате да смо у стању да поверујемо у такав индивидуални, лични живот. Драмски експерименти који на позорницу доводе „оца", „странца" као уопштене типове остали су само експерименти. И ту нам се на веома жив начин предочава значај мита за грчку трагедију. Може ли песнику та легитимација стварне егзистенције да буде пружена дивотније него грчком трагичару — који ју је за сваки свој лик налазио и добијао у живој вери, у срцу свога народа?

Још једну ствар треба рећи о миту: већ у њему, онако како нам се предочава у уобличењу путем епа, ми сазнајемо једну од основних снага хеленског бића, а она је управо у трагедији добила свој нејпотпунији израз. Обликовательски дух прожима хаотично збивање, уметничко уобличавање, које се никако не своди на нешто чисто технички формално, приказано уздиже на ниво смисла и обелодањује снаге које стоје иза збивања. У трагедији су јединствен савез склопили Дионис и мит, чудесна понесеност екстазе и снага логоса која прожима бит ствари. Позната нам је једна ваза у Ермитажу на којој се види како у светом подручју Делфа Аполон своју десницу пружа Дионису. Ми ту сцену поимамо као драгоцено сведочанство о далекосежном савезу који је делфијско свештенство уславило с новом религијом, али, у исто време, можемо је разумети и као симбол снага из чијег је споја проистекло чудо грчке трагедије.

Превео с немачког
Томислав Бекић

ЈОВАН ДЕЛИЋ

ПОСПРЕМАЊЕ СТОЛА:
ЛАУТА И ОЖИЉЦИ

Пете године по смрти Данила Киша појавила се његова новелистичка књига *Лаута и ожиљци*. Приређивач књиге, Мирјана Миочиновић, окупила је у њене корице пет прича и додала им два лирска записа што снажно подсјећају на *Слике с путовања* из *Пешчаника*, а овдје добијају функцију лирског епилога.

Ревноснији пратиоци наше периодике и читаоци Кишове прозе имали су прилике да се већ сретну с већином ових текстова. Лирски записи *А* и *Б* објављени су два пута: у београдском часопису *Књижевност* и у трећој књизи сарајевског издања Кишове есејистичко-поетолошке трилогије под насловом *Живот, литература. Апатрид* се појавио у *Српском књижевном гласнику*, а *Дуг* у *Књижевним новинама* посвећеним Иви Андрићу. Прича *Лаута и ожиљци* изашла је у два наставка у *Недељној Борби*, док се *Јурај Голец* и *Песник* јављају први пут у овом издању.

Мирјана Миочиновић налази да је свих пет прича у овом издању настало у периоду од 1980. до 1986. године и да су све „у ближој или даљој вези с *Енциклопедијом мртвих*". Она о томе, као и о многим драгоцјеним појединостима, прецизно пише у својим изванредним, концизним, скрупулозним и изузетно информативним *Белешкама* уз сваки текст. С *Енциклопедијом мртвих* им је заједничка основна тематска линија: то су приче о смрти и љубави, али и о питањима поетике. Ове приче су, дакако, незаобилазне за онога ко се занима за Кишову поетику прозе, тим прије што су бројни њихови јунаци управо писци.

1. *АПАТРИД*

Мирјана Миочиновић тврди да се у прве двије, од укупно седам верзија *Садржаја* за *књигу прича* у настајању — која ће доцније бити насловљена *Енциклопедија мртвих* — налази наслов *Ödön von Horvath*, са десет, односно осам предвиђених страна. У преосталих пет верзија *Садржаја* нема више трагова о овој причи.

Писац се, изгледа, колебао и око наслова. У заглављу једне странице био је крупним словима искуцао: *АПАТРИД / ЧОВЕК БЕЗ ДОМОВИНЕ*, а испод тога: *ДУХ ЈЕ НАША ДОМОВИНА*. Приређивач је нашао најсрећније рјешење, одлучивши се за прву, подвучену ријеч. Остале двије верзије наслова драгоцјене су за интерпретацију ове Кишове приче, као и Кишова биљешка коју је Мирјана Миочиновић нашла „на једној непагинарној страни *Апатрида*":

> Прича о Апатриду или човеку без отаџбине опседала ме годинама. Од оног часа заправо кад сам прочитао у неком часопису кратку белешку о његовом животу и његовом трагичном крају. Прво сам био наумио да напишем о њему неки оглед или студију. Направио сам неколико бележака, неколико оних наивних записа где човек нека своја сопствена размишљања подмеће својим ликовима. Све је то било заправо само подмиривање свести и стварање илузије о томе да једна таква белешка јесте већ почетак приче, њена језгра, носећа греда будуће прозне конструкције. Све је, наравно, остало на томе. А онда сам једнога дана наишао (случајно?) на једну докторску тезу која говори о мом апатриду. Одједном је његов лик поново оживео. Шта сам нашао у тој тези у вези с мојим јунаком? Масу корисних података, датума, чињеница, али се моја прича, моја замишљена прича растурила. Тајна, тајанствена атмосфера, која је обавијала живот и смрт мога „јунака" одједном се распршила. Онда реших да ипак истрајем, да покушам повратити атмосферу тајанства и непознатог. Да голу конструкцију чињеница, налик на мрежу квадрата за укрштене речи, испишем на свој начин.

Мирјана Миочиновић тачно процјењује да је овај „пасаж могао у неизмењеном облику да уђе у *Post sciptum Енциклопедије мртвих*" и да је вјероватно „у том циљу и написан". И по обиму, и по типу информација, овај коментар је у потпуном складу с ауторским коментарима из *Post scriptuma* претходне новелистичке књиге. Читалац ће се, свакако, сјетити сличних пишчевих жанровских колебања између „огледа и студије", с једне, и наративне прозе, с друге стрне, што опет указује на

жанровску хибридност Кишових прича („полуновела-полуесеј").

У првим верзијама *Садржаја* за *Енциклопедију мртвих* Киш ову причу наводи под именом писца који му је био инспирација за новелу: *Еден фон Хорват*. Доцније ће промијенити и наслов приче (*Апатрид*) и јунаково име (Егон фон Немет).

Процес „инкубације" је трајао дуго. До Кишових руку је — како свједочи М. Миочиновић — први пут 1970. године дошао француски превод Хорватових драма у Галимаровом издању из 1967, у чијем предговору су биле и основне информације о животу „једног до тада сасвим непознатог писца". Од тада је Еден фон Хорват ушао у ред судбина које су књижевно занимале Киша; „у Кишово 'складиште' амблематичних фигура, 'тема за роман, сижеа за причу, паралела'..."

Поновно буђење идеје дошло је („случајно"?) послије сусрета с докторском дисертацијом Жана-Клода Франсоа о историји и фикцији у Хорватовим драмама. Ово *„случајно"*, у загради и под упитником, извучено је из Кишове ауторске забиљешке. Киш је, наиме, порицао сличне случајности. Сјетимо се: проналазак записника с инквизицијског процеса Баруху Давиду Нојману — срећни „случај" који је дошао по завршетку приче *Гробница за Бориса Давидовича* — знак је божанског или ђаволјег удјела у стваралаштву, а није нека пука случајност. Тако би ваљало разумјети и сусрет с докторском дисертацијом о Едену фон Хорвату: као удио Бога или удио ђавола у стваралаштву. Уосталом, нешто слично се може наћи и у Кишовој литератури: неко ће заборавити Спинозин *Теолошко-политички трактат* баш на оном сједишту у возу на које треба да сједе Е. С. и да пронађе једну од судбинских књига.

Шта је то привукло Киша овој средњоевропској судбини?

Зацијело, више њених аспеката. Међу првима — необична смрт:

> ... погинуо је 1. јуна 1938. за време олује која се нагло спустила на Париз, рушећи дрвеће и односећи све пред собом. Једна тешка грана усмртила је Едена пл. Хорвата, пред самим прагом позоришта Марињи. У Паризу је иначе допутовао пошто му је један амстердамски „екстра-маг" прорекао да га у том граду очекује догађај који ће из темеља изменити његов живот!

Иронија судбине — иронично остварење пророштва — морала је бити изазовна за Киша коме је Париз по много

чему био судбинско мјесто, или барем једно од судбинских мјеста.

Киша су, уз то, привлачили и ликови писаца необичног дара и судбине. То је увијек прилика да се отвори тематски комплекс саме књижевности, али и да се гради двоструки портрет — као на оној вази-варци из *Пећчаника* — портрет књижевног јунака, али и његовог фантома-двојника, самога писца. Тај поступак „дупле експозиције" карактеристичан је за добар број Кишових прозних дјела. А Еден фон Хорват је још био писац који се играо историјом и фикцијом.

Кишу је било веома блиско осјећање апатрида, вјероватно добро измијешано с осјећањем ахасферског луталачког проклетства, појачано од 1979. године сопственим избором добровољног „јојсовског изгнанства". Уосталом, не једном је истицао да му је језик једина права домовина. Једна од верзија наслова ове приче такође говори нашој тези у прилог, што је очевидно из присвојне замјенице *наша* у наслову: *ДУХ ЈЕ НАША ДОМОВИНА*.

Ову идеју ћемо наћи и у самој причи, као мисли апатрида, писца Егона фон Немета, књижевног пандана Едену фон Хорвату. Пошто су му се, при самом доласку у Париз, и при уласку у хотел, привиђале утваре „око којих још лебде замахнути хотелски чаршави као мртвачки плашт", и пошто је међу тим утварама препознао пјесника Ендреа Адија и његову Леду, Егон фон Немет је запитао портира „да ли је у овом хотелу боравио негде око хиљаду деветсто десете песник", збуњујући тим страним именом младића који изненада изговара на свом матерњем језику да не разумије господина. Тада се и господин без отаџбине „још једном увери колико су непремостиве границе које деле светове и у којикој је мери језик једина човекова отаџбина".

Варијацију ове теме налазимо у четрнаестом фрагменту чији је основни дио дат у првом лицу, а у загради, као напомена, објашњавање у трећем лицу да је ријеч о одломку из интервјуа из 1934. године, чиме се, поступком документарности, постиже илузија пуне истинитости. Последње двије реченице из тога одломка гласе:

> Ја сам билингвалан од рођења и писао сам на мађарском и на немачком до своје осамнаесте године, када сам се, препевавши збирку једног мађарског песника, определио за немачки језик, пошто ми је најближи. Ја сам, господо, немачки писац; свет је моја отаџбина.

И Киш је био „билингвалан од рођења", опредијеливши се за језик своје мајке као своју отаџбину, преводећи и сам с

мађарског на српски вјероватно истог оног пјесника кога је на њемачки преводио Егон фон Немет — Адија. Посљедњи исказ из навода — „свет је моја отаџбина" — можемо разумјети и као алузију на Гетеа; уосталом, Киш је цитирао у својим интервјуима Гетеову идеју о свјетској књижевности.

То је тај космополитизам који је понекад у присној вези с „понорницама крви": „дало би се наслутити" да је један од предака Фон Немета, „'покојни Фелднер' из породичног албума могао имати неку од оних опасних 'крвних група' које су националисти сматрали наследним као сифилис". Та кап „царске крви" једно је од заједничких обиљежја писца и његовог јунака.

Фон Неметов космополитизам и избор судбине апатрида јесте и побуна против растућег национализма у Европи пред Други свјетски рат. Говорећи о себи као о типичној мјешавини „блаженопочивше Аустроугарске монархије", Кишов јунак се идентификује као „Мађар, Хрват, Словак, Немац и Чех" истовремено, а када би прецизније чепркао по анализама крви, пронашао би у својим венама, „као у речном кориту, трагове цинцарске, јерменске, а можда и циганске и јеврејске крви". Управо за „анализу крви" вели иронично и сјетно да је та „наука данас врло у моди међу националистима", и додаје:

> Но ја не признајем ту науку спектралне анализе крви, науку уосталом сасвим сумњиве вредности, опасну, нехуману, поготову за ово време и за ове наше крајеве — где та опасна теорија тла и крви ствара само подозривост и мржњу и где се та „спектрална анализа крви и порекла" врши најраће врло спектакуларно и примитивно — ножем и револвером.

Отпор национализму и избор космополитизма „био је у првом реду последица органског отпора према баналности", отпора који је, несумњиво, једно од значајнијих Кишових обиљежја. Јер Киш је, с једне стране, национализам сматрао „идеологијом баналности", а, с друге стране, опирао се сваковрсним вербалним баналностима и баналним књижевним рјешењима. Подсјетимо се: опасност од баналности свих врста сматрао је вјечном и неуништивом, јер „баналност је неуништива као пластична боца". Зато је сасвим нормално што његов „господин без отаџбине" види баналност у инструментализованим теоријама поријекла:

> Јер теорија порекла, с једне стране *расної* а с друге *социјалної*, беше нараcла тих година до монструозних размера и постала општим местом свих неспоразума и свих зближавања: велика је идеја заједнице сишла у

> салоне и пијаце, окупљала под свој барјак мудраце и глупаке, отмене духове и олош, људе дакле које нису спајали никакви афинитети, никакав духовна сродност, но само та баналнa, до кича доведена и опасна теорија расе и социјалног порекла.

Тако и ова Кишова прича добија историјски оквир и дочарава ону мучну аромy фашистичког периода пред Други свјетски рат. Тако се тема фашизма и у овој причи појављује као историјски фон личне судбине, као што је то случај у породичној трилогији, односно у „циркусу".

Штавише, мотив циркуса је наглашен и у овој причи, посебно на њеном почетку, у четвртом и петом фрагменту. Фон Немет је био „опседнут људском суровошћу, у којој је видео само слику суровости друштва", а нарочито физичком наказношћу: „све што је ненормално код људи опседало га је као скривено наличје 'нормалног'. Цинови, кепеци, боксерски асови и циркуске наказе изазивале су у њему читав ланац метафизичких веза. Заглушен буком навијача, посматрао је њихова избезумљена лица. Уклештен међу помахниталим навијачима, схватио је, осетио физички, значење неких апстрактних појмова, као што су заједништво, вођа, идеја, као и смисао оне древне крилатице о хлебу и циркусу која сентенциозно сажима у себи цео партер модерне историје."

Циркус и историја, особито њен партер, нијесу толико удаљени колико се чини на први поглед: гротескне циркуске фигуре могу, дакле, бити метафора партера модерне историје. У тој људској комедији и гротесци, у том циркусу, повлашћено мјесто имају слике наказних ликова, па их је Фон Немет биљежио одмах по уласку у хотелску собу — и ту се Киш користи омиљеним поступком набрајања у функцији сажимања:

> ... продавачица новина која срче супу из тањира, а крај ноздрве јој зјапи рана величине новчића, жива, отворене рана; жена-кепец која покушава да се попне у воз, конобар који сабира рачуне држећи оловку између малог прста и кажипрста, јер му остали недостају; бубуљичави портир са чиром на врату. Итд.

Али то интересовање „за људске наказности", за „монструариј", није долазило само из литературе, већ је — према сопственом јунаковом осјећању — дио страха пред непознатим, па су биљежења наказа „нека врста записа против злих очију и судбине", зачаравање и одбрана од зла које се нејасно слути. То је парадоксалан израз жеље за здравим животом, „пошто пред њим лежи његово недовршено дело — све оста-

ло је потчињено томе". И о том потчињавању „свега осталога" дјелу, Киш је близак род свом књижевном јунаку. А што се страхова тиче, њих су пуни *Рани јади, Башта, пепео* и *Пешчаник*; нарочито Очев лик у њима.

Један од Фон Неметових опсесивних страхова јесте страх од лифта, изазван прво једном новинском вијешћу од прије двадесет година како се у Пешти срушио лифт с једним младићем и унесрећени пронађен мртав у подруму, а онда је та успомена изронила као из воде „леш са којег се откинуо камен": Фон Немет је стајао пред лифтом једног издавача у Берлину, а преда њ се лифт уистину уставио, али с мртвачким ковчегом унутра који је „допловио као Харонова барка, и сад чека бледог путника који стоји неодлучан и скамењен, стискајући под пазухом рукопис свог најновијег романа под насловом *Човек без домовине*".

Није случајно што и Фон Немет има дјело с насловом идентичним једној од верзија ове Кишове приче.

Тако је уведен у причу Кишу толико драги и у његовој прози толико чест мотив барке, овога пута Харонове, као наговјештај смрти и зле судбине јунакове. Тај наговјештај, уосталом, почиње с првим реченицама приче, којима се дочаравају јунакова привиђења и „утваре око којих још лебде замахнути хотелски чаршави као мртвачки плашт".

Већ смо отворили питање књижевних тема у овој Кишовој причи. Писац Егон фон Немет ће прво размјестити своје рукописе по столу хотелске собе и почети да биљежи своје дневне утиске, пошто је посљедњих година „све чешће писао по хотелима, ноћу, или дању, у кафанама, на столовима од лажног мермера". Рукописи и писање долазе на прво мјесто на љествици пишчевих вриједности, а пишчево радно мјесто је свугдје куда се креће, гдје може бацити поглед или наслонити перо на хартију. Јер он записује по хотелима и кафанама оно што је већ сакупио као „дневне утиске", слике што су га се дојмиле.

„Тајанствени, шифровани језик љубави" Фон Немет је открио рано, „захваљујући једном песнику" и преводећи његове пјесме на њемачки. И код њега су — као и код Киша — живот и литература у вези и међусобном преплитању. У љубавном заносу настао је превод једне збирке од педесетак пјесама, а све је то оставило трага и на његовој каснијој литератури — особине тако сродне Кишовој лирској прози:

„И онај љубичасти ехо око ствари у његовим романима („љубичасти прустовски ореол" — говорио је Киш поводом сопственог односа према предметима у породичној трилогији — Ј. Д.), лирски набој његових реченица које ће критичари запазити не без извесне недоумице."

Склоност ка поезији и њено превођење оставили су, дакле, и код Фон Немета као и код Киша, снажног трага на његову прозу.

Не смију се, дакако, бркати с поезијом стања узбуђеног дјечаштва и прве младости; не треба као поезију или насушни дар разумјети „мутне заносе тијела и душе, ту лирску магму младости", или мутну спрегу „између лучења жлезда и грчења симпатикуса". Склоност ка музици и књижевности у том добу није гаранција аутентичности дара.

Али упркос повезаности живота и литературе, Фон Немет је свјесно лишавао своје дјело аутобиографских елемената, супротстављајући се тадашњем модном тренду — процвату билдунгсромана као преиначене аутобиографије. Тај рез Киш никад до краја неће оштро направити, иако је јасан преокрет који долази послије *Породичног циркуса*, у новелистичкој фази. Јасне су, међутим, и сродности појединих ликова из те фазе с ликовима из породичног циркуса.

Прича је састављена од двадесет и шест фрагмената, основних ритмичко значењских и композицијских наративних јединица, како је то био чест случај и у претходним двјема новелистичким књигама. Фрагменат дисциплинује причу, стеже је и згушњава. На почецима првих двају фрагмената налазе се два документарна цитата које фрагменти „глосирају". Ти цитати су, све су прилике, из дисертације о Едену фон Хорвату, али су сведени само на суву информацију која је писцу — попут подтеме — изазов за фрагменат. Нејасно је да ли је Киш намјеравао да и остале фрагменте овако документује, али то не би требало искључити. Први цитат је сува информација, кратка вијест:

Стигао је у Париз 28. маја 1938.

Фрагменат оживљава тај долазак, улазак у хотел, сјећање на Адија и поентира се идејом да је „језик једина човекова отаџбина".

Други фрагменат отвара тему страха од лифтова и био је прави изазов за Киша:

> Сведочанства о том последњем раздобљу његова живота противречна су. Једни га виде опседнутог тескобом, како с празноверним страхом избегава лифтове и аутомобиле, а други...

Фрагменат развија тему лифта, страха и Харонове барке. Документ је тај „гелендер" који везује причу за стварност,

дисциплинује је, али не ускраћује писцу право на машту и асоцијације.

Поступак „разгледања фотографија", који је Киш освојио у *Раним јадима* и *Башти, пепелу*, и овдје има двоструку функцију: документарну, потцртану именима мјеста и годинама настанка, и лирску, пошто је фотографија изазов сјећању на претке и на кратку причу о њима; око фотографија титра онај љубичасти прустовски ореол што га Киш призива око већине предмета.

Још једно мјесто у овој причи подсјећа на породичну трилогију, прије свега на *Пешчаник*. Е. С. је у *Пешчанику* мајстор за писање реклама пуних фантазије. И фирма „екстра-мага" из Амстердама, господина Готлиба, имала је рекламу поредиву с Е. С.-овим дјелима:

> Шта вас чека сутра? То знају само Господ и Сатана. И њихов ученик господин Готлиб.

Смртоносном ударцу и доласку смрти посвећена су последња два фрагмента; други као посљедњи одсјечак јунакове свијести која се гасила. И у том посљедњем фрагменту, који долази из јунакове перспективе, из његове свијести, поново се варира тема човјека без отаџбине: он не може да каже на самртном часу гдје му је родна кућа нити зна гдје би све требало поставити три-четири плоче с његовим именом, мада је извјесно да би то морало бити „у разним градовима и разним државама". Апатридова свијест у часу гашења носи неколико слика из различитих држава, али у њима доминирају двије воде: Јадранско море и Дунав. Посљедња реченица је окренута дјетињству, игри, и прекинута је у цитату једне разбрајалице која је дио дјечје игре.

Дјелови ове приче тематизују издавача и његов однос према писцу. Господин Фан дер Ланге из Амстердама замијенио је своју љубав према књижевности и неизвјесну књижевну славу за издавање књига какве је и сам желио писати. На жртвеник своје нове професије принио је раније књижевне радове, спаливши их, „не без жаљења". Његов пјесник је био Хајне од кога је научио да разликује лирско од ироничног — „уметност ретка једнако код писаца као и код читалаца". Штампао је тридесетих година — „кад су немачки писци све мање могли наћи издавача у својој отаџбини, јер су били процењени као недовољно понети националним духом или затровани наслеђем крви" — њемачке избјеглице, „не изневеравајући свој укус". Вјерност сопственом укусу, дакле, важи и за издавача као и за писца. Издавач се према свом писцу односи с учтивошћу дисциплинованог, реалног и трезвеног

човјека, и склапа уговор „са којим ниједна од потписаних страна није морала бити незадовољна".

Драму њемачке и европске културе — европску драму пред Други свјетски рат — Фан дер Ланге доживљава као дио интимне несреће: када му је „човек без отаџбине" изложио „немачку ситуацију кроз лично искуство и сведочење", „господин Фан дер Ланге се растужио, као човек који чује за своју рођену мајку неку ужасно непријатну чињеницу коју је тешко оповргнути".

И ова прича је испричана укрштањем спољашње и унутрашње перспективе. Њен највећи дио је испричан у трећем лицу, а два фрагмента у првом: четрнаести, који је одломак из једног интервјуа, и завршни, којим се дочарава драма гашења свијести. Али и у осталим поглављима се, поступком „уживљеног говора", упркос трећем лицу, повремено свијет сагледава из јунакове перспективе.

Киш ову своју причу није сматрао сасвим завршеном: неки фрагменти, очевидно, нијесу заокружени. Можда је ова прича најбољи примјер да се илуструје Кишова строгост према себи: прича се, наиме, тематски уклапа у циклус *Енциклопедија мртвих* и налазила се у првобитним концептима за ту књигу. Евентуални утисак незавршености могао се технички лако отклонити. Али писац је тражио „пуноћу", па је, упркос свему, прича изостављена, мада ће сигурно бити незаобилазна при описивању Кишових погледа на свијет и литературу.

2. *ЈУРИЈ ГОЛЕЦ*

Ова прича је, као и наредна, *Лаута и ожиљци* — свједочи приређивач — била уврштена у посљедње три од укупно седам верзија *Садржаја енциклопедије мртвих*: у седмој верзији су оба наслова прецртана и на њихово мјесто је дошла прије тог непланирана прича *Црвене марке са ликом Љењина*.

У ауторском *Post scriptumu* приче *Јурај Голец*, планираном вјероватно за поговор, односно *Post scriptum Енциклопедије мртвих*, стоји да име главног јунака није измишљено, већ је „једно од имена које је дао Приповедачу у свом једином роману — Крв неба" — Кишов пријатељ Пјотр Равич, па је тако „лик остао у овој причи на пола пута између стварности и света платовских концепата". Удио нефикцијског у тој причи, дакле, није мали, што је, можда, један од разлога њеног изостављања из *Енциклопедије*: предност је добила прича која је означена као „чиста фантазија".

Необично пуно простора у пишчевом Post scriptumu добила је Ноемина бунда: двадесет осам од укупно тридесет и четири ретка. Наиме, цијена бунде се писцу учинила претјераном, па ју је умањио десет пута, скинувши једну нулу с краја броја. Касније се увјерио да Јурај Голец није претјеривао, па је насилно и неправедно оборена цијена поново скочила. Писац потом набраја, не без својствене му ироније, какву је све егзотичну фауну открио у Ноеминој гардероби, додајући како су, ето, на мала врата ускочиле у причу звијери из госпођиног гардеробера, будећи нове ројеве асоцијација и отварајући нове свјетове. Прича о бунди се изненада преокреће у метапричу, у причу о причи, чиме се овај *Post scriptum* и поентира:

> ... велико је искушење приче. У њој се не смеју, као у роману, отворити тек тако врата ормана̂ и плакара̂.

Лако је Лаву Толстоју да брине о Аниној балској хаљини: пред њим се ваља роман. Мртве звијери из Ноеминог плакара могу, међутим, прогутати причу као Црвенкапу, уколико писац није довољно опрезан. Ово је сликовита и важна допуна Кишовог виђења односа новела — роман.

И у основном тексту приче Киш тематизује књижевна, поетичка питања, и то при крају, тамо гдје се припрема поента. Повод за ту тематизацију су цитати из *Библије*, из *Псалама Давидових*, што их је рабин читао крај сандука Јурија Голеца. Наратор, који је стајао такође крај сандука, овако коментарише „одјек Давидова гласа који је допирао до нас из мрака историје и времена":

> ... оно што је један надахнут и несрећан песник написао пре неке три хиљаде година, ево још нам продире у срце као нож и мелем.

У томе је та парадоксална моћ поезије: немоћна да промијени човјекову позицију, практично некорисна, она продире кроз миленијуме. Њена природа је амбивалентна: „као нож и мелем", рањава и блажи.

Близу Голецовог гроба наратор је угледао цркнутог пацова и тражио одговор на питања одакле и зашто он ту, шта га је довело и од чега је угинио. Онда му је синула реченица из Голецовог романа:

> Неколико пацова — као тешка борна кола — враћало се у своје гараже.

Та реченица такође наводи наратора на размишљање о књижевности:

> То је био, дакле, мислио сам, тај пацов из пореће-ња; један од оних који су право из његовог романа приспели на Монпарнаско гробље. Јер ништа није по-стојано осим велике илузије стваралаштва; ту се ниједна енергија не губи; свака написана реч је као постање.

Такав однос према књижевности, према сопственом стваралаштву имао је Данило Киш. Цркнути пацов дошао је у близину Голецовог гроба из Голецовог пореће́ња, из Голе-цовог романа. Енергија из романа се не губи; роман *Пешча-ник* Киш је поредио с *Књӣгом по̄ста̄ња*. Сам пацов је моћан и у Кишовој прози: није ли он из темеља срушио кућу на очи Едуарда Сама, њеног станара?

Јурај Голец је убједљиво најдужа прича у збирци: има, са *Post scriptumom* равно тридесет страна. Раздијељена је у десет међусобно бјелинама наглашено одвојених дјелова; *Post scrip-tum* је једанаести. Писац није искористио, све за њега карак-теристичне, могућности сажимања, па прича дјелује развуче-но, са низом реченица и детаља неподређених директно глав-ном јунаку и његовој судбини. Причу прича наратор, Голе-цов пријатељ Давид — у чијем лику је могућно препознати животне околности, пријатеље и особине самога Данила Ки-ша — као најнепосреднији свједок догађаја. И Давид и Голец су Галимарови писци; Голец је „писац једне књиге", једног романа, и писац предговора Давидовој књизи на фран-цуском. У том свом предговору он зове Давида пјесником. Обојица су Јевреји, „људи без домовине", дошли у Фран-цуску из словенског свијета: Давид из Југославије, Голец из Совјетског Савеза. Обојица су у Француској нашли уточиш-те, али су јој, ипак, остали странци: Голец је изабрао Давида да му се повјери и од њега затражи помоћ зато што он није „као Французи", већ је „човек сензибилан", па ће разумјети тешку ситуацију свога пријатеља. Голец и његова супруга имају и страшно искуство епохе: он је бивши логораш из Аушвица, а Ноеми је прошла кроз стаљинистичке сибирске логоре и осјећала послије четрдесет година сибирску зиму у костима, па се чак носила мишљу „да се пресели заувек у Африку".

У тематском погледу, и ова прича би идеално припадала *Енциклопедији мртвих*: осим тога што је — видјели смо — и прича о књижевности (као и највећи број прича из *Енцикло-педије*), она је и прича „о љубави и смрти". Бивши логораши су се упознали у Пољској, по изласку из логора, али су

посљедњих двадесет година живјели раздвојено. Упркос раздвојености, љубавницима и љубавницама, постојало је нешто што их је спајало: „нешто темељно; нешто што спаја човека и жену заувек". Њихова веза је поново ојачала, непредвиђено и изненадно, „месец дана пре него што је почела да побољева" госпођа Ноеми, а нарочито за посљедњих мјесец дана у болници:

> Током месец дана ишао сам код ње у болницу сваког дана. Дочекивао сам зору крај њеног кревета. Без дувана и пића. Нећу да ти причам о свему томе. О крви, повраћању, измету и гноју.

Љубав се враћала и јачала с болешћу, с примицањем и доласком смрти. Послије Ноемине смрти, Јурај се пресељава у њен стан и увиђа да му је самоубиство неминовност. Он нема „више снаге и радозналости" да се одржи у животу, већ своди биланс. Онај ко је могао да поднесе Аушвиц, није више могао, послије женине смрти, да поднесе живот. Уосталом, Давид препознаје на телефону Голеца по његовом „напуклом гласу": то може бити метафора његовог живота с Ноеми, односно наговјештај смрти; у сваком случају знак обиљежености и неке унутрашње несреће.

Љубав као „нешто темељно ... што спаја човека и жену заувек" не мора, чак и не може бити разрушена раздвојеним животом, љубавницима и љубавницама, а љубавни растанак је по правилу дубока људска криза, надношење над понор, нешто налик на смрт. Тема љубавног растанка провлачи се кроз цијелу причу и њоме је захваћено више јунака. И Давид је, „у време раскида с Ином, преживљавао тешку кризу" која га је водила у стваралачку парализу ограниченог трајања. Кроз свој пакао је прошла и Урсула Ранделис кад ју је напустио Анхел Астуриас. А пустош, настала послије Ноемине смрти у души Јурија Голеца, страшнија је и неподношљивија од логорског зла:

„Логор је према овоме био песма", вели Голец.

Све ово говори о човеку као изразито ирационалном бићу. Ирационално као доминантно у људском животу потврђују сам Јурај Голец и његов однос према љубави и смрти, али и искуство његовог пријатеља и сабесједника, наратора у причи — Давида: и он се својевремено био „нагнуо над тај понор", у који ће се Голец суновратити, и личио је себи „на марионету чије конце покреће судбина". Ту лектира не помаже:

> Једино што сам извукао из те лектире, јесте да пред горућим питањима у књигама нема одговора. Да смо вођени генима, ђаволом или Богом, и да наша воља, у судбинским часовима, нема никаквог удела и да нас покрећу страсти. Као кад пливач замахује, али обала не само да се не одмиче, него лепо видиш како те ток воде — јер пливаш узводно — носи у супротном правцу.

У одсудном часу, у најтежем кораку, немогућно се потпуно ослонити ни на пријатеље. Јурај Голец упућује Давиду, а затим и још неким својим пријатељима, тешку молбу, с озбиљним егзистенцијалним и метафизичким импликацијама: моли их да му помогну у самоубиству набавком пиштоља или каквог ефикасног отрова. Средство би морало бити ефикасно како би се избјегла Раулова судбина: Раулу је метро при покушају самоубиства одсјекао ноге, па је несуђени самоубица остао богаљ, неспособан да нормално живи, а без снаге да понови самоубилачки чин. Пријатељи не могу да буду саучесници у припреми самоубиства, али га не могу ни спасити. Штавише, њихово одбијање да му набаве ефикасно самоубилачко средство само отежава Голецову муку и повећава рауловски ризик самообогаљења. У понор смрти, међутим, вуче не мањи понор љубави: „Логор је према овоме био песма".

3. *ЛАУТА И ОЖИЉЦИ*

Ако је судити по *Post scriptumu* на крају ове приче, онда је *Лаута и ожиљци* требало да буде корак даље на путу ка нефикцијској причи у односу на *Јурија Голеца*:

> Под утицајем Трумана Кепота, у овој сам причи покушао да се на свој начин приближим једном приповедачком жанру који се назива *нефикцијском причом*, где је удео маште сведен на минимум, а чињенице су све. Та ми намера у причи *Јурај Голец* није пошла за руком: када су личности приче, макар споредне, живе и конкретне особе, писац је приморан каткад да врши драгоцена помакнућа и концесије у односу на сасвим разумљиво људско самољубље.

Мирјана Миочиновић скреће пажњу „на сижејну посебност ове приче у оквиру Кишовог белетристичког опуса: она би се једина могла назвати биографском". Киш се, у Паризу 1983. године — када је ова прича и написана — осврће на

сопствену младост („у питању су педесете и један догађај с краја шездесетих").

Прва ријеч из наслова — *Лаута* — и асоцира на Кишов роман-првјенац — *Мансарду* — и на његовог јунака, Орфеја с Мансарде кога је његов друг звао Лаутан. Јунак *Мансарде* је — подсјетимо се — дојучерашњи провинцијалац, велеградски брucoш, занесењак загледан у звијезде, писац. Као да се и ова прича ретроспективно враћа Кишовој „лаутанској фази".

И ова прича уводи низ поетичких тема. У првом пасусу, готово узгред, тематизује се „дружење с писцима" и при том се цитира Чехов. Приповједач започиње причу како се заклињао да више никад неће свратити у Клуб књижевника, послије двогодишњег одсуства из Београда, што упућује на књижевну климу, и на Кишов однос према Београду, у вријеме и нешто послије полемике око *Гробнице за Бориса Давидовича:*

> Имао сам већ прилике да се уверим да је дружење с писцима мучно, пуно неспоразума, зависти и увреда. Али сам био свестан и чињенице да је та врста духовне борбе, *écrime litteraire*, горке и јалове, такође део књижевног заната, као писање рецензија или коректура. Имао сам при том на уму савет што га је дао Чехов једном младом писцу, позивајући га да напусти провинцију и да се у велеграду помеша са књижевном масом, како би, када је буде упознао, судио о писцима с мање идеализма.

„Дружење с писцима" овдје ваља разумјети као полуприватни и полујавни вид „књижевног живота", који се одвија по кафанама, клубовима, пријемима, становима и редакцијама. Тај вид живота књижевних група и појединаца често је поприште беспоштедне „духовне борбе" чији духовни резултати знају бити јалови, а посљедице опаке. Ово изговара писац с чеховљевским искуством живота у престоници, далеко од „лаутанских" времена идеализма дојучерашњег провинцијског писца — матуранта.

„Лаутанским временима" писац се враћа ретроспективно. На њих га прво подсјећа Ањутка коју налази у Клубу књижевника, али функцију Прустове мадленице има „једно високо кисело дрво" и шетња крајем у коме је становао „последњих година студија" у стану бездјетног брачног пара руских емиграната Николаја Алексинског и Марије Николајевне. С Николајем је младић био просторно и духовно близак: дијелио је с њиме собу и погледе на бројна књижевна питања.

С Николајем Алексинским, наиме, приповједач — писац у младости који има готов рукопис своје прве књиге — води разговоре и о књижевним темама. Млади писац се распитује код старог емигранта о принцу Жевахову, писцу књиге о Нилусу. Пишући о Нилусу, Жевахов је писао и о *Протоколима сионских мудраца*. Ако је судити по овој причи, онда је Кишово интересовање за *Протоколе* и њихову историју почело још у вријеме његових београдских студија свјетске књижевности: тада је већ „скупљао сведочанства" о тој књизи; у то вријеме би ваљало смјестити настанак идеје и почетак сакупљања грађе за причу *Књига краљева и будала* из *Енциклопедије мртвих*; „инкубација" је, дакле, трајала око четврт стољећа.

Млади писац води разговор са старим емигрантом и о совјетској литератури. Старац вели за ту литературу да је „млада трава" и да „треба сачекати да порасте". Млади писац указује на репресиван однос друштва и државе према тој „младој трави", наглашавајући да је „стално газе". Искусни познавалац руских прилика, међутим, опонира младом писцу, увјерен да се књижевност не да сасвим згазити нити уништити, показујући на кисјело дрво у дворишту које, понављањем, постаје симбол неуништивости:

> Људи га могу посећи, ... али ће изданак избити на другом месту. Просврдлаће из камена или из бетона.

Доиста, та литература је сјечена и гажена, али је успијевала да просврдла и кроз сибирски лед.

Старчеве ријечи у овој причи добијају на значењу и имају привилеговану позицију. Као да је млади писац препустио старцу ријеч о осјетљивим темама; дао предност искуству и мудрости. Тако стари Алексински говори младом писцу о таленту, подстакнут младићевим текстовима по часописима, и критикама о његовим радовима:

> ... таленат је проклетство. ... Пушкин страдао због свог талента. Нема веће зависти од оне коју изазива милост дара. Таленти су ретки, а медиокритети су милиони. То је вечна борба. И немојте се сасвим закопати у књиге. Путујте. Слушајте људе. И слушајте свој унутрашњи глас.

Идеје које артикулише старац Николај срећу се у књигама Данила Киша као ауторске идеје. Неке од њих су тематизоване у појединим Кишовим причама (*Рани јади, Прича о мајстору и ученику*).

Млади писац је повјерио старцу на читање рукопис своје прве књиге и добио коментар искусног читаоца с добром оријентацијом у књижевним појавама, са смислом за теоријско размишљање и за компаративно посматрање појава. Старац компетентно расправља о односу књижевности и стварности, доводећи у везу прву књигу младога писца с програмом Серапионове браће:

> Ви као да припадате кругу Серапионове браће. ... Наслућује се исти програм. Ваша стварност је песничка. ...
>
> Стварност је ... као трава и земља. Стварност је трава која расте и ноге које је газе.

У контексту разговора с младићем о совјетској књижевности као младој трави коју сви газе, јасно је што значи ова старчева метафора: стварност обухвата и књижевност и њене непријатеље.

Само ред-два касније старац Николај развија своју идеју о пишчевој дужности, сасвим супротну од пожељних дужности које су у то вријеме прописиване и којима је од писаца тражено да проповиједају оптимизам:

> „Писац треба ... да сагледава живот у целини. Да наговести велику тему умирања — како би човек био мање горд, мање себичан, мање зао — а, с друге стране, да осмишљава живот. Уметност је равнотежа те две противуречне мисли. Дужност је човека, поготово писца — и ви ћете рећи да говорим као старац — да оде с овог света оставивиши за собом не дело, дело је све, него нешто од доброте, нешто од сазнања. Свака написана реч је као постање.

„Велика тема умирања" била је Кишова стална опсесија. Ове ријечи старчеве у сагласности су с најзначајнијим Кишовим ставовима о природи и функцији књижевности. Ријеч као постање, књига као постање — то је такође Кишова идеја која се провлачи кроз његова дјела и теоријске исказе, барем од *Пешчаника*.

Младић повјерава старцу и своје љубавне невоље, попут оне да воли двије жене. Тако и ова прича варира тему љубави. Љубавна невоља младога писца је доспјела до старчева срца, и он говори:

> Љубав је ужасно тешка ствар. Немојте ниједној од њих да нанесете бол. И немојте да пренаглите. Због себе и због њих.

Пошто је једну од младићевих љубави идентификовао, према митском архетипу, као Клитемнестру, старац наставља:

> Она је у стању да направи неко зло. Себи или вама. Љубав је страшна ствар. ... На љубавном искуству других не можемо се учити. Сваки сусрет између мушкарца и жене започиње као да је то први сусрет на свету. Као да није било од Адама и Еве наовамо милијарде таквих сусрета. А, видите, Бог је то тако уредио. ... Немојте никог да повредите. Љубавна ране остају најдубље урезане у душу. И немојте да вам литература замени љубав. И литература је опасна. Живот се не може заменити ничим.

У знаку похвале љубави је највећи број прича ове и претходне Кишове књиге. Тешко, међутим, да нека од тих прича потврђује да се из љубави може изаћи без ожиљака и неповријеђен.

Са становишта пишчеве поетике, значајно је старчево размишљање о односу живјети-филозофирати, живјети-писати; односу који се у *Мансарди* јавља као једна од кључних тема. Литература не смије заклонити живот. Живот и литература су, и буквално, дио истог радног наслова.

Поетичка начела доживљавају своју реализацију у току саме приче: младић је посјећивао своје бивше станодавце и након што се одселио од њих и радио у једном позоришту. Пошто им је саопштио да путује с позориштем у Русију, био је замољен да посјети Маријину сестру или једну од двију пријатељица.

Сигурним и вјештим потезима Киш дочарава атмосферу контроле, изгубљености и самоће у самачким старачким московским собама. Све три жене с Маријиног списка већ су умрле. То писцу саопштава четврта старица, на умору. Прича је тако упловила у „велику тему умирања".

Писац покушава да остави и „нешто од доброте" код својих бивших станодаваца: неће рећи Марији Николајевној да нико није остао у животу од њених најближих. Радије ће прихватити да га старица сматра непажљивим и неодговорним боемом.

И при крају приче ојачана је позиција старца Николаја: иако му писац није проговорио ни ријеч о три смрти, старац је све схватио. Та врста разумијевања показује да између старчевих књижевних погледа и пишчеве нарације постоји дубока веза.

При крају приче разријешена је и тајна Маријиних опекотина по лицу: писац у Русији сазнаје да је Марија изгубила

дјецу у пожару кроз који је прошла при бјекству из Русије. Крај приче објашњава велику уздржаност емигрантског пара, њихову затвореност кад су у питању исповједни разговори, њихове ожиљке и глувоћу.

У једну причу могу стати и поетичка начела и њихова реализација.

4. *ПЕСНИК*

Ове приче нема у сачуваним верзијама *Садржаја* за *Енциклопедију мртвих*. Приређивач, међутим, мисли да би и њу ваљало посматрати у контексту настанка ове књиге. На тај закључак упућује следећи фрагмент, пронађен међу текстовима „који се са сигурношћу могу повезати са овом књигом":

> Прича о професору који пише сонет против Тита и Партије.
>
> Тај ће сонет, после дугогодишње робије, бити преиначен у хвалоспев.
>
> Доводе му Ранковића итд.
>
> *Два сонета*.

Радња приче је смјештена у вријеме непосредно послије Другог свјетског рата: започиње двадесет петим октобром хиљаду деветсто четрдесет и пете године. Мирјана Миочиновић свједочи о Кишовим забиљешкама које недвосмислено потврђују да је писац размишљао о том времену, биљежио појединости, скицирао јунаке и записивао своје цетињске успомене. О томе свједоче неколике Кишове изјаве у интервјуима, а нарочито његово одушевљење Ласићевом књигом о сукобу на књижевној љевици. Уосталом, тема ове књиге је изразито кишовска, поетичко-политичка: књижевност, репресија и слобода у вријеме соцреализма. Упркос томе, ова се прича Кишу није баш посрећила.

„Пјесник" је човјек без књиге и пјесничког угледа, пензионисани чиновник — писац — из бановина, из одјељења школства и просвјете, удовац, самац, заљубљеник у Дучића и Ракића. Мотиви његовог поетског протеста су нејасни. Сонет је причврстио на дрвени стуб зарђалим раснеглама, што чин публиковања чини неувјерљивим а цијелу ситуацију с пјесмом и „пјесником" бизарном и схематичном. Током истражног поступка „пјесник" не показује храброст на нивоу свога протеста и чина. Штавише, релативно брзо бива сломљен и прихвата да увјежбава сонет обрнутог смјера: у славу оних против којих је писао. Његово држање приликом рецитовања

„исправних" сонета пред другом Ћићком је понизно. Сломљен и морално уништен, одлучује се на самоубиство вјешањем, послије готово ритуалних припрема.

Изненађује што је за овако озбиљну и Кишу блиску тему изабран овакав јунак. Очекивало би се да би заговорник „документаристичког приступа" пронашао неки уистину пјеснички „случај", да би га развијао уз помоћ докумената и да би му дао изразито поетичко-политичку димензију.

Успјешније су дочарани исљедници: Будишић и Пројевић, и њихова игра с људима и временом. Бљесне понекад сјајна Кишова ироније (разговор о броју стихова: Личина зна да је написао сонет, али је књижевно неписмени Будишић увјерен да је било „најмање тријес", „и више" стихова), показује се Кишова склоност ка дијалогу — примицање приче драмској форми — али је прича остала заробљена схемом, интелектуално и умјетнички далеко испод Кишовог стандарда. Са становишта нашега истраживања, она је драгоцјен доказ да је ова тема занимала Киша не само као теоријски проблем већ и као умјетничка транспозиција, и као илустрација Кишовог укрштања драмске и наративне форме.

5. *ДУГ*

Ни у једној од седам сачуваних верзија *Садржаја* за *Енциклопедију мртвих* нема наслова ове изванредне приче, те би то значило — мисли Мирјана Миочиновић — да је настала послије 1983, а највјероватније 1986. године, када је Киш припремао предговор за француско издање Андрићеве *Госпођице.* То што је прича остала недовршена може се довести у везу с почетком Кишове болести управо поткрај те године.

Као извор грађе и провјерених података Киш је узео поуздану студију Мирослава Караулца *Рани Андрић* („Просвета", „Свјетлост", Београд-Сарајево 1980): готово сви јунаци који се у причи спомињу значили су Андрићу највише у његовим раним годинама. Свакако да је ово значајно признање Караулцу и његовој студији. У главном јунаку је, дакако, препознатљив Иво Андрић.

Киш портретише писца на умору, на болесничкој постељи, у „петици", у тренуцима посљедњег, изненадног, привидног и привременог предсмртног смирења и свођења животних рачуна. Неколико опсесивних Кишових тема и омиљених приповједачких поступака провлаче се и кроз ову причу: борба са смрћу, писац и писање, Харонова барка, набрајање, гледање себе очима других, сјећање, комбиновање унутрашње и спољашње перспективе, документарност, мијешање фи-

кцијског и фактичког. И у овој причи је — као и у *Апатриду* — могућно уочити поступак двоструког портретисања, „дуплe експозиције", двојних профила: профила књижевног јунака и себе као његовог духовног сродника.

Стари писац — смртник је разминуо осамдесету годину и већ провео у болници неколико „страшних дана":

> Сећао се, „као кроз маглу" (он, танан стилист, ову фигуру сигурно не би употребо) да је ових дана имао страшне кризе, да се борио свим силама против смрти, да јој се отимао, да је чупао цеви из вена, да јој је пљувао у лице, да је плакао, да је водио борбу с тим фантомом смрти, невидљивим, али присутним; стајала је час крај његова кревета, час негде у њему, у његовим цревима, у његовим плућима, у његовом грозничавом мозгу.

Присуство смрти је чулно, физичко; смрт је персонифицирана и борба с њом иде до физичког обрачуна и пљувања.

Киш је употријебио поређење какво је иначе избјегавао, а други члан тога поређења ставио је под наводнике_

„Сећао се, као кроз маглу ... „

Овај тип поређења-формуле Киш је сматрао баналним и користи га да би га одмах у загради негирао, и то са становишта искусног писца-самртника, уз кога стоји апозиција „танан стилиста". Намјерно се, дакле, користи оно поређење које не би употребио ни писац ове приче нити писац кога он портретише. На тај начин се дочарава однос „тананог стилисте" према устаљеним поређењима-формулама; тематизује се писање, односно пишчев стил.

Исцрпљен ужасном борбом са смрћу, стари мајстор покушава да, у тренуцима предсмртног смирења, „направи биланс свога живљења, да свој живот сагледа онако како га други виде", иако се освједочио да су многи „мислили и писали ... да је његов живот био испуњен радом и самоћом, а нико није знао колико га је одрицања коштао тај рад, колико је та самоћа била колико присилна толико и спасоносна". Други, ипак, не виде и не могу знати оно што је знао он: одрицање и бјекство у „добровољно изгнанство", у самоћу, амбивалентну по својој природи. Самоћа, одрицање и рад су испунили живот старога писца:

> Јер сва људска настојања уче једно те исто, да је смисао људског дела на земљи: закон, мјера, ред и одрицање. А све велико и лијепо што је створено, створено је у крви или зноју, и у шутњи.

У измучену свијест која се гаси и која доживљава посљедње тренутке луцидности враћа се сопствена мисао из младости, већ непрепознатљива, не више својина писца, већ универзално искуство; мисао записана у писму поузданом, мудром и племенитом пријатељу Тугомиру Алауповићу 6. 7. 1920. године.

Закон, мјера, ред и одрицање већ су давно, још у младости, постали стваралачка начела и остају једнако да важе у предсмртном трену.

Велики писац је свјестан на самртном часу, у луцидном, посљедњем смирењу, шта је иза њега остало. Тај хладни поглед туђим очима, у коме се укршта спољашња и унутрашња перспектива, садржи сажету квинтесенцију његове поетике, његових најтврђих начела и увјерења о књижевности и писању и о односу писца према свом дјелу:

> ...за њим су остала његова сабрана дела, у којима је лежала његова биографија, његов језик, измешани с историјом његовог народа: то им је гарантовало оно што људи зову бесмртношћу. Међу његовим хартијама још се налазило неколико књига, брижљиво одабраних и сложених у фасцикле: песме, дневници, белешке. Из свих је тих рукописа избацио све што би га могло компромитовати у очима потомства: сваки лични траг, сваку приватну чињеницу, како би остао у очима потомства што више апстракција, што више писац, а што мање човек од крви и меса. Било је у том његовом гесту нечег горког и правичног: он и јесте проживио цео свој век у свету фикције, у свету платонских идеала, а сваки излет у живот био му је само мука и невоља, несналажење и досада. Свака га је животна одлука, она изван света чистих идеја, изван тишине и самоће, само рањавала, сваки му је потез био промашај, сваки сусрет с људима пораз, сваки успех нова невоља; као што је избацио из њих и туђа имена, сву ту ефемерност која може само да окаља његово име: јер доказивати да је будала будала, то је компромитантно.

Овако изложена поетика сажимања готово да је зајединчка Данилу Кишу и његовом јунаку, умирућем старом мајстору: све што је ефемерно мора бити немилосрдно уклоњено. Ни на једном другом мјесту Киш није тако недвосмислено здружио пишчеву биографију — свакако „преврелу" у мајсторској радионици и подређену сврси дјела — његов језик и историју његовога народа. Доиста, то тако складно стоји уз Андрића.

Пишчево дјело није завршено пишчевом смрћу. Предстоји још дуго „поспремање стола", већ припремљено редом

успостављеним још за живота пишчевом руком: све је брижљиво одабрано и сложено; посао приређивачима је олакшан.

Велики мајстор је био рањива, преосјетљива природа, неспретна изван свијета платонских идеја. Све што се догађало „изван света чистих идеја, изван тишине и самоће", враћало се као повреда и пораз. Јер тешко је било сналазити се у свијету гдје је мало добрих, још мање мудрих, а најмање оних који би те двије врлине обједињавали:

> У целом свом животу упознао је таквих мудрих људи свега два или три.

Као да писац ове приче дијели песимистичко виђење људске природе што га излаже његов јунак, према коме су људи већином „ограничени и себични; без смисла за лепо, без разумевања за друге, без знања; људи вођени инстинктом и частољубљем: ка љубави и храни, ка части и пролазној слави. И кад год су ушли у његов живот, остављали су за собом неред, као војске кад поседну град".

Средишњи дио приче је испричан омиљеним Кишовим поступком набрајања, чиме она добија на ритму. Ритам набрајања прати ритам капања капи из боце за инфузију у цијев која их води до пишчеве вене. Те „златне бројанице" помажу старом писцу да држи мисао, да се одвоји од свога самртног бола и да прати своје дугове и повјериоце. У свом предговору француском издању *Гостобљице* Киш је видио Андрића као моралисту. У умирућем часу један писац-моралиста размишља о својим дуговима и покушава да их врати, распоређујући своју стипендију тако „да свима достигне и да никоме не зафали"; самртник је помијешао час опроштаја од свијета с временом своје младости. Отуда и повратак ијекавском изговору којим у његовој прози говоре само његови јунаци. Киш је, дакле, овдје примјенио Андрићев поступак.

У набрајању су најсажетије дати портрети повјерилаца, сведени на релацију са старим писцем. Стари мајстор највећи дуг осјећа према онима који су га учили врлинама, знању и књижевности. Свако од имена је стварно, значајно за Андрићев живот, превасходно за раног Андрића, и преузето је из Караулчеве књиге: „документаристички приступ" је изведен беспрекорно, а приповиједање доведено до савршене једноставности и сажетости. Сваки од ликова је у старом писцу развијао једну од страна његовог дара, будио једну од врлина и имао заслуга за формирање пишчевог погледа на свијет и књижевност: један му је отворио очи за пејзаже, други га је певео преко моста, трећи га научио говору цвијећа и биља, четврти да слуша и осјећа љепоту људског гласа, пети га је

охрабривао на путу књижевности, шести га је научио њемачки, седми му је открио бољи и срећнији свијет, осми онај дио „свијета и душе који наличи тамној страни мјесеца", девети му је пробудио сумњу у ваљаност ријечи, десети му је „дотурио парче хартије и малецну оловку" у марбуршку тамницу у данима када је за писца-сужња „писати значило преживјети", једанаести је видио у њему дар, „то од Бога дато добро и проклетство", дванаести му је донио Кјеркегора, тринаести му је открио „васионску свјетлост књиге", четрнаести му је казивао „приче из турских земана онако како су некад пјевали гуслари, *много, лијепо и поуздано*"... Овдје набрајамо само оне који су најнепосредније дјеловали на пишчев књижевни дар, чинећи неправду онима којима је стари писац никада не би учинио, онима који су у њему будили и утврђивали добро и врлину.

При крају списка налазимо име Мидхада Шамића који је откриће пишчевих извора „протумачио као ерудицију а не као стваралачку немоћ". Ово, зацијело, долази из Кишовог књижевног и животног искуства из времена полемике о *Гробници за Бориса Давидовича*. Киш цитира Шамића у свом *Часу анатомије* као примјер како треба тумачити изворе — поштовати писца.

Потпуно супротно ствари стоје с посљедним са списка коме треба вратити дуг — с професором који је старом писцу за рођендан поклонио књигу својих афоризама и коме стари писац намјењује једну круну, да дуг одужи. Једино уз њега, неименованог, стоји, у загради, ироничан коментар: „мада би могао и он мени дати што сам је прочитао". Ријеч је о Кишовом опоненту у полемици око *Гробнице*, Драгану М. Јеремићу, о чијој књизи афоризама Киш изразито негативно пише у *Часу анатомије*.

У једном пасусу из те ниске набрајања тематизована је — љубав, доведена у везу с музиком. Тако је и ова прича постала прича „о љубави и смрти". Стари писац одваја четири круне од своје стипендије Фаники и Евгенији Гојмерац које су га „затровале музиком и љубављу":

> ...а музика и љубав то су као двије сестре, близнакиње које се држе за руку... једна свира Шопенову *Полонезу*, а друга својим пјесмама, својим писмима распаљује у мени свети пламен љубави. Јер на почетку беше љубав...

Приређивач је скренуо пажњу читаоцу на један цитат из *Гробнице за Бориса Давидовича*. Стари писац, наиме, намјењује двије круне и сплитском суцу Јерку Московиту што му

је на суђењу помогао да се ослободи, показујући у „којикој мјери лични став и грађанска храброст у тешким временима могу да измијене судбину појединца, судбину коју кукавице сматрају неминовном и проглашавају је фатумом и историјском нужношћу". Ријеч је, наиме, о једној фусноти у причи *Пси и књиге* којом се наглашава значај личне храбрости и одговорности у тешким временима:

> У памијерској диоцеји Јевреји су имали, на основу декрета Арноа Дежана, памијерског инквизитора, право да живе слободно; тај декрет од 2. марта 1298, који забрањује житељима и цивилним властима да се опходе према Јеврејима „сувише строго и окрутно", показује само у којикој мери лични став и грађанска храброст у тешким временима могу да измене судбину коју кукавице сматрају неминовном и проглашавају је фатумом и историјском нужношћу.

Киш, с разлогом, види у својој реченици из *Гробнице* једну од оних, Андрићу блиских, истина којима се сагледава однос појединца и историје. Зато та реченица у причи *Дуг* долази из перспективе умирућег писца. Цио тај средишњи дио приче, то набрајање дугова и повјерилаца, добија на сентенциозности и лапидарности; има изразиту тежњу ка универзализовању искуства и његовом преношењу у блиставе реченице-пасусе, често паралелног синтаксичког устројства. Тај дио је испричан у првом лицу, из јунакове песрпективе, док су оба оквирна дијела испричана у трећем лицу, али уз коришћење говора уживљавања и уз промјену приповједачке перспективе, чиме се остварује спољашња и унутрашња перспектива.

Када је стари писац завршио набрајање својих дугова и повјерилаца, дух му се поново почео губити с растућим болovима („није га болело ништа посебно, болело га је све, болео га је живот") и „само би се с времена на време појављивала јасна људска мисао, као сунце које се час помаља, час скрива иза облака". И Андрић и Киш су били поклоници сунца и свјетлости, и поштоваоци људског духа. Тиме ово поређење добија на значају: оно је дио „дуплог портрета", „двоструке експозиције" — портрета јунаковог и пишчевог.

Моћ Кишовог уживљавања у своје јунаке јасно се види и при дочаравању дежурне сестре. Овдје се може говорити о двоструком уживљавању: писац се уживљава у ситуацију медицинске сестре која се уживела у један узбудљив љубавни роман са страница једног женског часописа. И овдје је Киш

примијенио свој поступак индивидуализације јунака лектиром, према принципу: кажи ми шта читаш, па ћу ти рећи ко си.

Киш прави један духовит драматуршки потез: болничаркин поглед је пао на болесника и регистровао мицање његових усана, па је она напустила „своје место у седишту кадилака", десно од Ника Честера, и пришла старом писцу који се мучио са својим рачунима и дуговима: недостајале су му двије круне да их све подмири, па је молио зајам од дежурне сестре. Испоставило се да су се срели пишчев лутајући дух кога вуче Танатос на Харонову барку и болничаркин дух на крилима Ероса који ће платити трошкове за превоз душе пишчеве у вјечна боравишта.

Иако ова прича није завршена, она спада у ред најбољих Кишових проза: њоме је дочаран велики писац на умору и његов дух који лута кроз времена. У њу је стало много истинске драме у борби са смрћу, а повремено је достигнута она „савршена једноставност" која је била и Андрићев и Кишов умјетнички идеал. Поступци сажимања и набрајања су доведени до савршенства у средишњем дијелу приче. Прелазак са трећег на прво и са првог на треће лице је неосјетан, али изузетно функционалан. Постигнут је висок степен сагласности између пишчевог стила и стила јунака кога прича дочарава, нарочито на плану сажимања, сентенциозности, моралне тематике и симбола. Прича може бити велика и када писац није њоме сасвим задовољан, и када јој није дао коначан облик, и када свака реченица у њој није достигла „милост уобличења". Прича није збир бриљантних реченица.

6. *ЛИРСКИ ЕПИЛОГ:*
„Магично мјесто" и „Најгора јазбина"

Функцију лирског епилога у новелистичкој збирци *Лаута и ожиљци* добила су два, међусобно контрастивно постављена записа као „магично мјесто" и „најгора јазбина". Мирјана Миочиновић „са релативном сигурношћу" везује настанак ових текстова за 1986. годину — „годину откривања Кишове болести" — и види у њима „подмукло деловање биографије". Она наводи и мишљење госпође Паскал Делпеш да су ови текстови одговор на анкету о „најлепшем и најружнијем месту". „Текстови *А* и *Б* везани су најтананијим везама" — стоји у *Post scriptumu* последњег текста. То су описи два пишчева завичаја: црногорског (Мајчиног) и мађарског (Очевог).

„Магично мјесто” је оно на коме се може досегнути „осећање вечности” — Кестлерово „океанско чувство”; мјесто које омогућава „божанску перспективу”, и из те перспективе се, с тога мјеста, може гледати „сусрет елемената: ваздуха, земље и воде”. Мјесто на ком се открива „осећање вечности” налази се сат времена вожње серпентинама од Котора према Цетињу, вјероватно при врху которских страна.

У тексту *А* Киш је, на свега двије странице, демонстрирао своје мајсторство у писању лирске прозе, користећи цијелу лепезу прозних поступака. Прво се, уз Котор, даје кратак цитат на француском из неке француске енциклопедије, што тексту даје истовремено зачудност и објективност, да би се онда прешло на тон рецепта, на низ упутства како достићи чаролију магичног мјеста: прецизирају се вријеме поласка из Котора, трајање путовања, застајање, чекање, метеоролошки услови, изглед неба и мора, и техника посматрања (море, планине, небо, па небо, планине, море). Текст затим постаје субјективнији увођењем мотива Оца (који је такође путовао истим путем) и уживљавањем у његово путовање, односно спајањем двају доживљаја: нараторовог и Очевог. Тај пасус од десетак редака пун је детаља и метафора: као да је та „слика с путовања” писана „за децу и осетљиве”. Слиједи један скривени цитат, једно парафразирано Мандељштамово поређење, стављено у заграду: „зрикање зрикаваца (као навијање милиона ручних часовника)”, да би се у посљедња два пасуса достигао метафизички ниво: „божанска перспектива”, „сусрет елемената” и — као градацијски климакс — Кестлеров цитат: „океанско чувство”, односно „осећање вечности”.

Из пасуса у пасус се мијења „тон приповиједања”; пасуси се међусобно контрапунктирају, као „музички ставови”.

Post scriptum је необично дуг: нешто изнад 25% цјелокупнога текста. Његова прва два пасуса су документарне природе и увјеравају нас у магичну моћ мјеста. Наиме, нараторов пријатељ је камером снимао „магично мјесто” с једне совјетске крстарице и са обале, али је резултат био трака „црна као црна ноћ”:

> Сазнање вечности, „океанско чувство”, даје на филмској траци само мрље.

„Магично мјесто” је неухватљиво камером, посебно „ако је изостала нека од сензација: слуха, њуха или вида.” Кишова проза је, међутим, отворена за све сензације.

И посљедњи пасус доводи поново Оца у везу с „магичним мјестом”: он је тај исти призор посматрао 1939. године, а 1898. и „господин Сигмунд Фројд, који ће после тога уснити

свој чувени сан о трима Паркама". Тиме је „магично мјесто" постало инспиративно и судбинско за ову двојицу, понудивши им „океанско чувство"; тиме је, по ко зна који пут, Отац доведен у везу с неким генијем, овај пут с Фројдом.

„Најгора јазбина" је дочарана у тексту *Б*, подијељеном на два дијела: у првом, краћем, описана је споља, а у другом, знатно дужем, изнутра. То је мјесто највећих „раних јада" дјечака Андреаса Сама, насупрот „магичном мјесту" — на коме се сусрећу елементи и додирују тинтано плаветнило мора Бококоторског залива с подножјем планина, на једној, и плаветнило неба с памучастим облацима, на другој страни — сакрила се у широкој Панонији „најгора јазбина", кућа од блата, заклоњена с једне стране сеоском куријом, с друге дрвеном шталом, а с треће ниским стаблом букве; висина планина и ширина мора насупрот тјескоби и угрожености; камен, плаветнило неба и мора насупрот блату; планина и море насупрот једноличној равници; празник сунца насупрот оскудици свјетлости: један прозор на кући од блата је сасвим мали, а други, који има функцију светларника, разбијен је и затрпан крпама.

Опис изнутра изведен је омиљеним Кишовим поступком прецизног инвентарисања ствари и њихових међусобних односа. И површан познавалац Кишовог дјела препознаће собу-барку из *Пешчаника* у којој је Е. С. писао своје *Велико завештање*. Мириси штале и коњске мокраће познати су из *Раних јада* и *Башта, пепела*. Читалац породичне трилогије, посебно *Пешчаника*, препознаће легендарни лимени шпорет и „дрвени сандук који служи као лежај и као остава" на коме је својевремено Анди, замотан у Очев капут, проводио сате и дане гладовања у стању „међу јавом и мед' сном". Штавише, „опис" ће, при крају другог, најдужег пасуса, одлутати у прошлост, помијешати времена, и васкрснуће слике из породичне трилогије: крај шпорета се налази гомила влажних шишарки које служе за ложење, а у кујни је дим тако густ „да се они који седе на сандуку или на дрвеним ниским хоклицама једва виде", „гласови им допиру кроз дим као кроз воду".

Приповједач је заронио у прошлост, у дјетињство Андреаса Сама, јер у часу кад је идентификован као „југословенски књижевник Д. К." нема ни дима, ни оних који су некад у том диму сједјели или лежали на сандуку. То се буде „рани јади".

Текст се завршава разговором „југословенског књижевника Д. К." с човјеком који га је довезао из Будимпеште и који вели:

Овдје ће стајати плоча. ... На њој ће писати: ОВДЈЕ ЈЕ ЖИВЕО ЈУГОСЛОВЕНСКИ КЊИЖЕВНИК Д. К. ОД 1942. ДО 1947.

Пишчева реплика („Срећом, кућа је предвиђена за рушење") у благој ироније упућује на пролазност и уводи мотив рушења куће, мотив којим је Киш, као и Е. С., био опсједнут у породичној трилогији.

Post scriptum у тексту *Б* је кратак, али крије у себи кључ за разумијевање текстова, обједињујући их и поентира.

Текстови *А* и *Б* везани су тајанственим везама.

Те везе су успоставили Кишови родитељи и Кишова судбина. Те везе је учврстио и овековјечио сам Киш својом породичном трилогијом. Читаоци *Породичног циркуса* то већ добро знају.

Свих пет прича у књизи *Лаута и ожиљци* тематски су блиске *Енциклопедији мртвих*. Свака у својој интелектуалној и емотивној жижи има „велику тему умирања". Свака од њих тематизује саму литературу и има наглашену метапоетску функцију. Неколике су — као у *Енциклопедији* — здружиле теме смрти и љубави. Самим тим ове приче су формирале један релативно чврст новелистички циклус, с лирским епилогом у виду два контрапунктно постављена записа. Двије приче — *Јурај Голец* и *Лаута и ожиљци* — теже ка остварењу „нефикцијске приче" с елементима биографског. Вриједност прича је неуједначена; степен њихове завршености такође. Приче *Апатрид* и *Дуг* достојне су *Енциклопедије мртвих*. Пишчева рука није могла да им да коначан облик. Пажљиви приређивач је поштовао пишчев рукопис и његову историју, без жеље да даје коначна решења где она нијесу постојала. Добили смо књигу која обогаћује Кишов опус и осветљава његову поетику.

СТАНИША ВЕЛИЧКОВИЋ

ПРИЧА И ПРИЧАЊЕ КАО ПРЕДМЕТ ПОЕТИЧКОГ ДИСКУРСА
(У прози Давида Албахарија)

Највећи број исказа са поетичком садржином посвећен је причи. То је разумљиво ако знамо да је у свим прозама, осим у *Судији Димитријевићу*, наративни субјект писац по занимању. И његово окружење — чланови породице, познаници и пријатељи — склоно је разговорима о причи и причању. Иако су и остали поетички искази (о књижевности, традицији, писању, читаоцу, читању, изразу, речима) на посредан начин у вези са причом као обликом и жанром, врло велики број исказа посвећен је искључиво причи као жанру, а пет прича из збирке *Једноставност* има наслов *Поетика кратке приче*. Доминација поетичког дискурса уопште и доминација исказа о прози/причи посебно, у складу је не само са склоношћу наративног субјекта за писање него и са његовом опредељеношћу за метапрозни исказ.

Наративни субјект, најмлађи члан породице у *Породичном времену*, јесте писац прича: писање је стална преокупација, о писању, његовом писању, проговориће, повремено, и као узгред, остали чланови породице:

> Дакле? упита мајка.
> Нисмо шетали, признао је отац.
> А његове приче?
> Његове приче? Чије?

(1973, 105)

То, дакле, нису шира залажења у питања писања, развијене расправе какве ће се јавити у доцнијим књигама. Изузетак је прича *Ујак Михаел као сасвим млад човек*. Наратор је

обузет жељом да заврши причу о ујаку Михаелу, али се уверава да она нема краја. Прича је оквир/рам у који се смешта лична, субјективна прича о животу. Самим тим прича је покушај затварања, залечивања живота, окончавања. А живот пробија праг приче, не да се спутати у оквир — пулсира и пробија оквир. Зато и прича има много облика/алтернатива: много почетака, токова, завршетака. Зато се намећу питања: да ли је одабрани почетак приче баш онај прави? да ли је приказани ток онај прави, или постоји још неки ток, нама недокучив? да ли је крај приче баш то — је ли крај приче уопште могућ? Природа приче и природа приказаног света предмет је рефлексија и нараторових самоиспитивања у причи *Луција или болести владају градом*. Основни став јесте: прича је илузија — стварање ликова, ситуација, морала и осећања према мери човека. Она је стварање жељеног света, осветљавање лепотом (духовном и моралном) тмине животне свакодневице. То није ништа друго него бекство од стварности, уточиште за незадовољне, олакшање за оптерећене.

Судија Димитријевић, јунак истоименог романа, посматра себе и свој живот у светлу лектире коју чита. Као интелектуалац, он просуђује о књижевности, вреднује своју лектиру, показује формиран и опредељен читалачки укус. Читање није пасивно, не занима га само гола прича или описана судбина, залази у суштину књижевне уметности покушавајући да докучи њено психолошко и друштвено функционисање. Као човек, он вреднује приказани свет са етичког становишта, упоређује себе са књижевним јунацима и свој живот са предоченим животним судбинама, замишља себе као јунака романа и пита се да ли је такав роман могућ. Проза коју судија Димитријевић чита и воли заснива се „на тачном избору, на прецизности, на несувишном детаљу". Како је његов живот исувише колебљив, исувише неодлучан, уверен је да је неописив и „да би књижевно дело у којем би он био јунак већ од самог почетка било осуђено на неуспех" а он „као књижевни јунак не би никада успео да допре даље од прве странице". Када се има у виду целина досадашњег опуса Давида Албахарија, исказани поетички ставови у овом роману не уклапају се у иманентну пишчеву поетику. Зато они и нису у функцији конституисања пишчеве поетике на директан начин (јер знатно одступају од ње и противрече јој) већ су искључиво у функцији карактеризације лика јунака романа.

Шта је права прича, ток приче и њена непредвидљивост, крај приче, докле постоји прича — то су питања која заокупљају казивача приче и која су предмет расправа о причи и причању у књизи *Опис смрти*.

Нема више правих прича, рече отац... Нема више оног збивања, настави отац, оног развоја догађаја, скривених пута-ња које воде до разрешења.

(1982, 26)

Овај став, посматран у контексту књиге и њене иманентне поетике, одудара од схватања приче, које се уочава у искази-ма и рефлексијама наративног субјекта. Он, јасно је, изража-ва схватања и укус генерације која је своје читалачко иску-ство изграђивала на класичној прози. Израз таквога схватања је и констатација једног од јунака прича, Рубена Рубеновића:

Све праве приче већ су испричане, нема више шта да се прича.

(1982, 31)

Највише мука задаје развијање приче и њен ток: казивач се суочава са немиром приче, њеном неухватљивошћу и непред-видљивошћу:

У овом тренутку: она нас може повести у десетине раз-личитих наставака. Да ли ћемо моћи да је обуздамо? Којим путем намерава да крене?

(*Опис смрти*, 1982, 84)

Све што постоји је сама прича, а она је непредвидљива. Појављује се час на једном час на другом месту.

(Исто, 88)

Чему овакав ненадан обрт у нашој причи?

(Исто, 94)

Све је непоуздано, ништа не води сигурном циљу.

(Исто, 100)

Прича, дакле, настаје сама од себе ... Конци приче нису више у рукама писца...

(Исто, 107—108)

Наведени искази указују на конзистентност нараторовог стваралачког искуства и односа према причи: она је дожив-љена као живи и динамичан организам који не трпи не само неке жанровске оквире, него ни концепцију уобличену у фази кристализације идеје. Прича се отима, иде својим то-ком, а тај ток је често изван пишчеве контроле — грађа влада делом, писац је испод свога дела (Јунг), често није ни свестан

шта то излази испод његовог пера. Још већи стваралачки проблем је крај приче — чак се на крају приче испише оваква реченица:

Да ли је крај?

(*Описи смрти*, 1982, 99)

или:

Прича у којој се све ово дешава престала је да постоји.

(Исто, 90)

Наведени завршеци двеју различитих прича дотичу два различита проблема. У првом случају реч је о поенти: ако је прича непредвидљива, по чему би ово био крај приче; ако је она у стању да скрене у неочекиваном правцу, није ли ово само привидан крај, а прича и даље тече изван контроле писца. У другом случају, констатација се може окренути у питање: докле постоји прича? А одговор, скривено садржан у неким исказима, гласи: дотле док се пише и док се чита. Завршавањем приче (у процесу писања и читања) завршава се и њено постојање као активно дејствовање — после тога она је само предмет, папир. Следствено томе, као што нема приче без причаоца, нема је ни без читаоца. Док се прича завршава крајем (ако га има!) и ту за писца она више није жива и дејствујућа, у сусрету са читаоцем она увек наново оживљава и дејствује.

Књига *Једноставности* по много чему одступа од свих ранијих Албахаријевих књига и са поетичког становишта представља спој основних супстанцијалних елемената приче на једној страни и поетичког промишљања, на другој страни. Али није само то. Пада у очи тематска хетерогеност, неусредсређеност на нешто конкретно, опуштено, скоро колоквијално казивање. Две последње приче, *Моја жена тихо јеца* и *Јерусалим*, чине тематски мост између ове књиге и романа *Џинк:* неки мотиви из наведених прича доживеће у роману даље развијање, обогаћивање и конкретизовање. Наративни субјект се често мења у оквиру књиге (из приче у причу) али и у оквиру само једне приче: ОН, ОНА, 3. лице. Основни мотиви, који се често понављају, јесу: реч и њене могућности, реченица, писање, прича. Ови мотиви чине кохерентан и доследан, врло исцрпан тематски круг који се може одредити као теоријско промишљање о причи и причању. Поетички дискурс је веома чест: скоро да нема рефлексије, ситуације или дијалога без поетичког дискурса. Поетичко промишља-

ње добило је целовит облик у пет прича под насловом *Поетика кратке приче*, које чине засебну приповедно-поетичку целину.

У овој збирци је обнаживање стваралачког поступка доведено до краја. Приповедање и говор о причи теку истовремено; јунак приче, наратор и стваралац стопили су се у једну личност; наративна ситуација, стваралачка ситуација и поетички дискурс налазе се у истој равни; егзистенцијални и стваралачки простор и време сасвим се поклапају:

> Сео бих, али не знам да ли у причи стојим.
>
> (*Једноставности*, 1988, 11)

> Пре много година дошао сам у овај град. То ће бити, мислио сам, прва реченица. Потом ћу описати град. Град је мали, куће су ниске, баште пуне цвећа, итд. Има дана, међутим, када је град још мањи, када се увлачи у себе због жеге или мраза или пустињског ветра. Тада јунаци књиге размишљају како да оду из града, шта ће им та промена донети, итд. Али када на крају оду, чак ни пси не лају за њима.
>
> (Исто, 71)

У причи *Ја сам камера* супротстављена су два става: о причи као кретању и о причи као мировању. Наративни субјект заступа став да је прича мировање, потврђивање места, те да је она изван времена. Његов опонент, „једна жена", заступа став да је прича кретање јер „те носи с једног места на друго" и да је инсистирање на причи као мировању апсурдно јер се тиме побија постојање времена које је кретање. Непосредно иза овога следи нараторово признање:

> Неко ми је скренуо пажњу на очигледне противречности у мојим исказима.
>
> (Исто, 77)

Те противречности су заиста присутне, понекад је исказ спој два искључујућа пола. Не само да је експлицирани став о причи као кретању противречан са неким другим исказима у овој књизи, него је противречан са јасно исказаним ставом у *Опису смрти*:

> Све што постоји је сама прича, а она је непредвидљива. Појављује се час на једном час на другом месту. Избегава нас, потом нам се приклања. Нуди нам се, потом нас одбија.
>
> (1982, 88)

Овакве противречности поетичког става нису, дакле, реткост, не само у овој књизи. Сасвим су разумљиве са аспекта стваралачког истраживања и експериментисања и са аспекта сталног стваралачког немира и лутања. Поетички дискурс, густо посејан по књизи *Једноставности*, али и у осталим књигама овога писца, не би био пријемчив ако би ишао правом линијом. Повремена изненађења у виду неслагања, противречности, искључивости и апсурдних паралела освежавају теоријско промишљање.

Прича и причање присутни су скоро на свакој страници романа *Цинк*. То нису само стваралачке дилеме и сумње наративног субјекта, него и расправе о причи и причању, које коментаришу скоро сваки сегмент приче. Бројна размишљања, коментари и напомене чине да се прича и причање причине средишњом темом, а приповедање се схвати као истраживање приче и причања. Што то није тако, разлог је у суштини приповедне прозе: ако је у њој присутна „природна" супстанца (догађај и лик), не може се као тематско средиште наметнути апстрактна поетичка тема. Она само проблематизује приповедање, обнажује поступак, поистињује приказани свет. И још нешто: увођење поетичке/наратолошке проблематике демистификује приповедање као поступак, писање као уметнички чин, приповедача као ствараоца света књижевног дела. Приповедач овде није надмоћан, сигуран, свезнајући и непогрешив. Обузет је сумњама, преиспитује себе и своје писање, правда поступак, ослања се на читаочеву интуицију и имагинацију.

Роман *Цинк* је на известан начин прича о причи, прича о рађању приче, њеном развијању и коначном уобличавању. На самом почетку романа, првом реченицом („Ова књига је требало овако да почне") назначена је борба са грађом и борба са концепцијом. Стварни живот наративног субјекта и његово сећање препуни су сензација, осећања и расположења, који у процесу писања похрле и настоје да се наметну. Занимљивост ове књиге је у њеној концепцијској раздвојености: од самог почетка сукобљавају се две концепције — о роману који се пише и о роману који тек треба да се пише. Чим је започело писање првога романа о човеку и девојци, наметнула се концепција другога романа — о оцу. Наративни субјект је суочен са двојством властите личности и са немогућношћу да разреши сукоб двеју концепција:

> Тада сам схватио да прича више није моја. Глас који је изненада проговорио на крају последње реченице није мој, или пак, уколико јесте мој, онда онај први глас не припада мени. Не сналазим се више у тим препадима властитог мноштва.
>
> (*Цинк*, 1988, 10)

Сукоб двеју концепција резултира у сталним променама временских перспектива, визура, јунака, у стално отварање и затварање приче: вођење приче доживљава се као тешко искушење:

> Прича, међутим, није дата; она се добија, она се осваја; полако, полако. Она се никада не види у целини.
>
> (Исто, 43)

Из овога проистичу две ствари. На првом месту је свест да је сукоб концепција само манифестација подвојености личности наративног субјекта и доминације субјективних сензација и доживљаја:

> Прича није независно биће у чије калупе могу да се уклопе многи. *Прича сам ја*.
>
> (Исто, 44)
>
> Увек то чиним: причам о неком другом, а у ствари, причам о себи.
>
> (Исто, 48)
>
> *Увек то чиним: причам о неком другом, а у ствари, причам о себи.*
>
> (Исто, 49)

На другом месту је наметање фрагмента као искључиве форме: две концепције, два света, двојство у личности наративног субјекта, две визуре, упоредно егзистирање разноврсне грађе — воде у разбијање целовитости приче: она се састоји из „крхотина", „подеротина", „парчића". Из свега тога проистичу омиљена опречност и апсурдни искази („Прича о њему морала је да буде прича која није о њему"), али и поетичка скепса:

> Писање је залудан посао.
>
> (Исто, 70)
>
> Нема ни приче. Постоји само „прича" која настоји да је опише: „прича" о причи. Оно што сама прича зна, никада се неће дознати.
>
> (Исто, 72)
>
> Ништа не може да забележи пелаз из мноштва у једнину, из живота у смрт.
>
> (Исто, 73)

Поетичка скепса прати не само промишљање о причи и причању, него и промишљање о писању и читању, о речима и њиховој моћи и немоћи.

(*Одломак из дужег рада*)

КАРЕЛ ЧАПЕК

АФОРИЗМИ

О језику и његовим нејасноћама

Није довољно уништити свет, треба уништити и речи.

Занимљиво је како се од великих речи могу уобличити велике мисли. Али, ако се поједностави речник неких људи, они уопште неће имати шта да кажу.

Већ сам појам говора је ограничен. У себи нужно садржи негацију. Док говори човек, изговара „не".

Док нема име, ствар узнемирава човека, стоји пред њим загонетна и неприступачна, затворена, несавладива, али ако има име, то је као да је човек познаје и више не мора да је се боји; на одређен начин је укључена у друге ствари, означена, чак превладана; као да је то питање за човека решено. Име је свемоћно, чаробна моћ!

Фраза брише разлику између истине и лажи. Да нису постојале фразе, не би било демагогије, ни јавних лажи, нити би се лако упражњавала политика која почиње реториком а завршава се убијањем народа.

Сваки и сви... исправна је тврдња да „сваки амерички младић може постати председник", али, забога, то не значи да „сви амерички младићи могу постати председници". Из тога неоспорно проистиче да оно што може учинити сваки, не могу учинити сви.

И обрнуто, оно што припада „свима" још увек не припада „сваком". Човек је дужан да воли све људе, али је превише

захтевати да воли сваког. Кратко речено, „сви" и „сваки" су речи које се само изузетно поклапају...

Ако би политичарима било забрањено да само један дан користе реч „сви", изгубили би тле под ногама; једноставно не би знали о чему да говоре.

Само закон може говорити о свима и свима, јер је закон огроман гипсани модел окачен на зиду општеобавезујућих начела. Али кад се у политици говори „о свима" и „свима" — то је злоупотреба речи.

Беспрекорни односи су најлагоднији облик међународне напетости. Јер, из тога проистиче да се такозвани блиски, пријатељски или савезнички односи не сматрају беспрекорним.

Интереси велесила су један од најкоришћенијих појмова у међународној политици. Имају само једну ману: не могу се ни дефинисати ни ограничити.

Говорење у име свих је веома забавно — говорнику нуди храброст да износи судове којих би се стидео или би се колебао да их изнесе као лично мишљење.

Воља народа. О вољи народа обично говоре они који му наређују.

Неко је дужан. Људска мудрост и машта су неисцрпне у налажењу задатака које је неко дужан да преузме на себе; али су упадљиво шкрте када је реч о томе шта бисмо могли или требало да урадимо сами.

У свакодневном животу реч „истина" означава нешто веома непријатно и брутално. „Рећи неком истину" обично значи наружити га; ко се хвали да сваком „говори истину у очи", тиме каже да је грубијан.

Рђава је ствар што предрасуде обично изражавамо у облику који не подноси супротстављање. Уместо да кажемо како немамо храбрости да поједемо шницлу пржену на уљу, категорично изјављујемо како је шницла пржена на уљу штетна.

Гвоздена начела су одређени искази које понављате непрестано и без трунке стида.

О сазнању, истини, потреби толеранције и апсолутним вредностима

Све што постоји достојно је пажње.

Нама, људима, дат је делић свемира, да га освајамо: до његових дубина не стижемо на један начин: сондирамо га својим делима, помоћу науке, поезије, љубави, религије: потребне су нам различите методе за истраживање свога света.

Ствари видимо различито, у зависности од тога ко смо и какви смо. Ствари су добре и рђаве, лепе и страшне, у зависности од тога каквим очима их посматрамо. Како је стварност велика, сложена и обимна — кад у њој има доста места за толико различитих интерпретација.

... задатак интелекта је разумевање. Задатак интелекта је увођење власти аргумената, моћи која обавезује мисли, суверенитет истраживане и спознаване мисли.

Окретање од разума није ништа друго него бекство и избегавање. Оно је карактеролошка црта декадентних епоха у којима је дошло до нарушавања животне одважности.

Човек који мисли подједнако је усамљен као и човек који умире; али напор уложен у мишљење има колективни карактер, јер су образовање, разум, сазнање и искуство, правила мишљења и сам људски дух власништво целокупног друштва.

Нико није слободнији а истовремено спутанији од духа који сазнаје, који тражи властити пут. Свако сазнаје властитим интелектом, међутим, истина, коју хоће да открије, има општу вредност. Оно што има вредност само за једну страну, једну веру и један народ, није истина која је вечни циљ људског духа.

Дух који мисли и сазнаје никада не ћути, осим ако се одрекао мишљења и сазнавања.

Ако укинете хијерархијску доминацију духа, припремили сте повратак дивљака.

Интелект не допушта наредбе, али не тежи ни командовању; истина коју тражи није питање припадности табору већ питање спознаје.

Добра интелектуална воља није само толеранција или попустљивост већ тежња ка разумевању других.

Оном ко има идеју није потребна савест.

Када има неку идеју, човек не мора да мисли.

Онај ко мисли о великим стварима, губи из вида људе.

Нема јачег аргумента од прихватања противниковог мишљења.

...истинска и највиша праведност необичне су као љубав.

Не могу да замислим велику идеју која поред чудесне моћи повезивања људи не би имала и чудесну моћ њиховог раздвајања.

Људима, који живе искључиво за неку идеју, не сме се у руке дати судбина света.

Доследно спровођени планови су најбесмисленије ствари у историји света.

Ако неко поседује велику веру, све више презире оне који не верују као он. А највећа вера требало би да буде вера у људе.

Први могући облик религиозног напретка је толеранција, то јест поштовање и благонаклоност према свакој врсти вере; школа без веронауке постоји за то да васпитава децу у духу толеранције а не у духу неверовања...

Вера је необична и крхка ствар; свакако је боље и светлије веровати мудро него слепо; али сме ли се ико усудити да каже како је уопште не веровати него веровати — израз веће просвећености?

Нису спорне ствари већ наши ставови према њима; међу нама би било мање спорова када би у нашим односима према стварима било мање ставова а више познавања ствари.

На овом комадићу земље је тешко захтевати апсолутну истину, али желимо макар потпуну истину. А делиће истине избацимо тамо где бацамо остале отпатке: на ђубриште.

Истина се мора кријумчарити, дозирати; овде мрвица, онде мрвица, да би се људи на њу навикли.

У реалном свету не постоје погледи већ људи који поседују погледе; у већини случајева, ако се не слажемо с људима, не слажемо се ни с њиховим погледима.

Поштене, очигледне истине у човеку постоје као штитна жлезда или бубрези: човек за њих чак не зна; функционишу тихо и непрекидно. Човек не брани своје бубреге, но ако неко жели да над њим изврши атентат, бранио би живот а не бубреге. Човек који верује не бори се за своју истину већ за свој живот.

Не знам, можда заиста немамо душу, али у нама постоје бесмртне стврри, као, рецимо, инстинкт за праведност.

Идеја се не мери вредношћу онога што обећава већ вредношћу онога што даје, као што вредност новчанице не меримо оним шта је на њој написано већ оним што се за њу може купити.

Стварне вредности нису идеје у главама већ активне силе које формирају наш живот.

Не питајмо јесу ли богови постојали. Најважније је да имају свој храм. Тиме ће се остварити божански поредак света.

О политици, демократији и тоталитаризму

Радо бисмо политику сматрали врстом људског посла, који радимо брижљиво и савесно као што обављамо свој, онако како то захтевамо од кројача или бравара; радо бисмо веровали политичарима, као што верујемо железници, која нас вози донде докле смо купили карту.

Политика која се заснива на сејању неповерења јесте политика џунгле. Мачка која не верује човеку и не види човека — само је дивља животиња; човек који не верује човеку, у њему такође види дивљу животињу.

(*О фашизму*). Нису се побуниле масе, већ су масовно изневерили појединци. На крају, гомила је у извесном смислу

немоћна: може да спаљује књиге, да разбија главе, али не може да уништи идеју. Идеја се може само изневерити.

Пријатељи, ако било која политичка алтернатива има карактер идеала, односно трајног и пожељног поретка, онда је то демократија. Само што је то идеал; нешто чега још нема, што треба да буде остварено на овом месту, сутра, кроз будућа поколења, до краја света.

Као и интелект, демократија је бесконачан развој објективизма. Због тога је у складу с генералном линијом развоја људског духа.

Демократија је далеко шири појам од политичког уређења и не своди се на то како тече скупштинска седница или састанак комитета ове или оне партије. Демократија је животни поредак.

И демократија се злоупотребљава, као што се разум злоупотребљава за различите изговоре; али, може ли се било шта на овом свету заштитити од злоупотребе?

Оно што је критика за независну мисао, то је јавна контрола за демократију.

И у области мисли постоји супротност између диктатуре и демократије или између аристократије и друштвене једнакости. Ако демократија за нас није обична фраза, онда у нашем мишљењу обавезује нека декларација основних права: све што постоји треба узимати у обзир при стварању слике и система света.

Филозофски постулат слободе мисли је еквивалент демократског постулата слободе јединке.

Ко хоће да помаже људима и спасава свет, увек погађа у нечије интересе; немогуће је свима угодити.

Политичком нужношћу називамо ствари које нису сасвим у реду а које не желимо да именујемо.

Сви владари овог света највише се боје како ће морати да испробавају другачије, непознате методе, различите од постојећих. Нема ничег конзервативнијег од власти.

Револуцију можеш изводити где год хоћеш осим у институцијама. Чак када би наступио смак света, најпре треба уништити свемир, а тек онда институције.

...ништа није организовано брижније од тзв. спонтане побуне.

Глас народа... по правилу је онај коме треба највише дошаптавати.

Романтичари су својевремено тврдили да ће за своје идеале проливати властиту крв; данашњи обећавају да ће вешати; у томе се испољава изразита жеља да се Великој ствари пре посвете туђи животи него властити.

Царство лажи није тамо где се лаже него тамо где се лаж прихвата.

О дипломатији

Захваљујући напорима државника, светом и даље влада несигурност.

Уговори постоје због тога да би их поштовали слабији.

Ради одржања мира ниједна туђа жртва није превелика.

Локализовати сукоб: препустити жртву њеној судбини. Уклонити сукоб: скратити јој ноге.

Дипломатија: Хвала богу, уговор је склопљен; сада морамо смишљати начин како да га изиграмо.

Мир: Ми нећемо рат. Слабијима је довољна казнена експедиција.

Над палим непријатељем: Он је први почео. Био би мир, није морао да се брани.

Дипломата: Међународно право? То је увек оно што нарушавају други.

Страница из историје: Помоћу страног новца и страних војника спасена је част народа.

Није тако рђаво: нису нас продали, дали су нас цабе.

О цивилизацији и перспективама развоја културе

Рат је створила природа; човек је пронашао мржњу.

Ако још који пут избије рат, неће бити прекинут аргументима већ помоћу војника; узроци рата су у нама: то је онај унутрашњи фронт, на коме свако себи може наћи место.

Можете уништити цивилизацију, ипак ће човечанство остати човечанство; али ако уништите осећање поверења, човеков свет постаће царство дивљих бестија.

Хоће ли природа увек поправљати оно што уништавају људи?

Човекова највећа несрећа је у томе што је морао да постане човечанство, односно што је то постао тако касно, када је неопозиво био разбијен на народе, расе, вере, сталеже и класе, на богате и сиромашне, на образоване и простаке, на владаоце и поданике.

Човечанство још никада није пролазило раздобље тако високе животне конјунктуре као данас — међутим, нађите ми бар једног срећног човека!

Шта је друго цивилизација ако није умеће коришћења ствари које је измислио неко други.

Савремени живот од нас захтева информације које немамо; служимо се стварима које не познајемо; учествујемо и имамо утицај на догађаје о којима не знамо готово ништа.

Сила је страшна ствар. Све зло почиње од ње.

Све људско је тек мали чун на океану сила.

Онај ко у рукама има оружје, а жудњу за уништавањем у срцу, тај не познаје границе.

А ти си, човечанство, само ласта која мукотрпно савија гнездо под сводом космичке барутане.

Једна од највећих лажа цивилизације: учени глупак.

По мени је један од највећих апсурда нашег века: с једне стране, наши мозгови готово савршеном прецизношћу раде над микронима и бесконачним величинама, а с друге стране — допуштамо да нашим мозговима, нашим мислима и осећањима овладају најмагловитије речи.

Нисмо толико старомодни па да за грехе интелектуалаца тражимо уништење читавог човечанства; нажалост, питање је шта ће се догодити с интелектом, то се не односи само на интелектуалце већ у великој мери на судбину целокупног људског рода.

...ако омане култура, до речи неће доћи „просечан" човек... већ нешто много ниже од њега, варварски и бруталан елемент, који ће свет културе почети да претвара у џунглу.

Ера, односно континуитет који надмашује наше искуство, такорећи као објект религиозног култа: не успевамо да замислимо тај континуитет, али верујемо у њега, а верујући, увучени смо у њега, та вера нас укључује у велики и другачији начин општења предака и потомака, који нам је иначе недоступан.

Опростите, али сажаљевао бих народ који би био храњен искључиво политиком и актуелностима, мада на томе свакодневно доста радимо.

О дилемама повезаним с постојањем народа, провинцијалности и светскости

Народ се може осећати бесмртним само онда када се осећа моралним, када има свест о својој моралној мисији ... И обрнуто, ако народу одузмете његову моралност, одузећете му и његову бесмртност.

Шта је национални карактер? Ако је то просек карактера друштва, било би, чини ми се, боље из основа га променити према могућности... него га оставити у стању у каквом јесте. А ако је то карактер наше националне историје, било би разумније додати му нову историју него изнова преживљавати стару. У ствари, национални карактер је оно што сада чинимо; наш општи рад конституише наш национални карактер; позивање на некакву душу народа чин је чудне и јалове митологије.

Народ за собом мора имати своје умрле.

Регионализам обогаћује живот, а сепаратизам га осиромашује.

Један растрзани чешки писац својевремено је себи поставио питање — има ли уопште смисла бити члан малог народа и зар за мале народе не би било боље да се сједине с великим. Никада нисам могао да у потпуности схватим то питање; то ми личи на то као кад би неки меланхолични дабар поставио питање — да ли вреди бити дабар кад даброва има мање него мишева или коња. Прави дабар не поставља себи питање — има ли смисла бити дабар, већ како да се оствари с обзиром на то да већ постоји.

Наша писменост није светска, потребна свету и позната у свету онако како бисмо то желели; али то није због тога што су услови у нашој отаџбини претерано приземни, депресивни и неповољни, да би се у њима могла родити велика и занимљива књижевност, већ због тога што наша књижевност није довољно велика и занимљива, довољно зрела, искрена и искусна да у потпуности и јасно одрази наше домаће односе, чешки живот и све оно што је од земље до неба садржано у чешкој судбини.

Кад би наше књиге биле у довољној мери чешке, биле би у истој мери светске.

Уколико је неко дело више енглеско, руско, утолико је дубље и очигледније његово право на светскост: у томе је парадоксалност оног што се назива светскост.

Истина је да Енглези и Французи у много мањој мери и уздржаније прихватају стране културне импулсе: основни разлог томе је што у много већој мери поседују властиту поезију и властите идеје, односно што их не морају увозити. Ми не увозимо шљиве зато што их немамо довољно, већ увозимо позоришне комаде зато што их очигледно немамо довољно. Код нас се филозофија увози из истих разлога са којих се у Енглеској увози кромпир.

„Увоз" на пољу културе сведочи једино о томе да су наше културне потребе веће од наше продукције; хвала богу бар за те потребе. Било би горе да су мање од продукције.

С предвиђањима да ће чешка књижевност постати светска ако испуни овај или онај историјски услов, не треба полемисати, као што не треба полемисати с било којим пророчанством; знамо да Карел Хинек Маха није чекао резултате револуције 1848. године да би створио поезију прожету духом слободе; ни Отокар Бжезина није чекао наше националне успехе да би писао о звездама и космосу; кратко речено, постоји довољно разлога да књижевни таленат остане једна од малобројних историјски недетерминисаних ствари.

Што се тиче пропаганде ван граница земље, саветујем да од ње очекујемо што је могуће мање: ако се не варам, светскост Кнута Хамсуна, Ибзена или Стринберга није била дело одговарајућих министарстава спољних послова, већ је пре проистицала из њиховог стваралаштва. Није ли за мале националне организме најбоље осигурање позиције у конкуренцији на светском тржишту изузетан квалитет оног што излази из њихових радионица и дућана? Не мора тога бити доста, али све што имају на складишту — нека буде беспрекорно изведено дело.

Када Енглез жели да речју дефинише нешто нежно, каже „dear old", јер се у енглеској с поштовањем односе према старим стварима. Ми своју нежност према стварима изражавамо називајући је „мала"; а ако бисмо хтели да министарство дефинишемо нежно, назвали бисмо га деликатно и с усхићењем „министарстванце"; ако бисмо хтели да још нежније изразимо своју љубав, за њу бисмо саградили кућицу са два прозорчета и са столичицама као за лутке. Али како је наш однос према институцијама суморан и одбојан, пројектујемо за њих суморне и ужасавајуће зградурине.

Превела с чешког
Бисерка Рајчић

РЕНТГЕНСКИ СНИМАК ПАМПЕ

СМЕРОВИ БУСОЛЕ

Пустолови

Тек откривени нови свет није још био локализован на планети нити је имао некакав свој облик. Било је то само хировито простирање тла настањеног представама. Настао је заблудом, а путеви који су до њега водили наликовали су на стазе воде или ветра. Они који би се укрцали на брод стизали су препуни снова; остали би да сањају и они који су их испраћали. И једни и други су носили Америку у машти те је неминовно овај свет, нагло искрсао на првим корацима једног народа који се будио слободан, морао да поприма обрисе амбиције и надмености победоносног буђења. Веома је тешко васпоставити визију таквог света у малим главама оних грубијана који су се тада управо ослободили Арапа и свега арапског. Какве ли још измаштане подвиге намерава да изведе осиромашени племић, занатлија без хлеба, војник без посла, или просјак и парох једне земље која остаје без чудеса, док слуша баснословне вести из Америке. И нехотице су лагали чак и они који би само слушали. Мањкав речник и рапава памет могли су само да надодају богатству пустолови-не приликом њеног препричавања. Старе мапе не могу ни да нам дочарају оне друге, непојамне мапе похода, опасности и блага исцртаних од уста до ува. Мало њих се враћало, јер глад и куга би већину докрајчили, али преживели би одглумили успех да би се растеретили раздирућих сумњи. На тај начин се ширио круг следбеника. Укрцавање на брод пре свега је значило бежање од стварности, с тим што би се отискивањем у море бегунац већ некако стављао у службу

Божјег царства. Затим, прекоокеанска пловидба спирала би талог изоловане расе, нечистих случајева, или породица без славе и новца са сваког ко је окренуо лађа Полуострву и отворио очи пучини. Овај свет је за таквог био противтежа оном старом, оном другом свету; овај свет је за њега био други свет. Никаква смирена намера која би изискивала сазревање зачећа, никакав пројекат на дуге стазе скопчане са суздржавањем, уважавањем, размишљањем и чекањем. Након толиких дана и ноћи пловидбе правцима што их је услед дејства ветрова ваљало стално исправљати, сви су они стизали наизглед некако већ припремљени и за врло једноставну и оскудну стварност Америке. Они су је заправо већ понели са собом, испуњену чудовиштима, тешкоћама али и богатствима. Ипак, већ након искрцавања, Америка би се указала као нагло разочарење. Био је то контраст који је још више подстицао промашену рачуницу, те који је нагонио придошлице да се додатно заинтаче да надоместе илузију сублимацијом. Равница је изнова постајала море и то без путева. Америка и није била Америка; она је морала да се кује наметањем стварности сировог сна. На огромном пространству које је представљало неизменљиву стварност људи ће почети да издижу своја привремена здања. Из експедиције у експедицију стварност тла изнова би прекрила стварност утопије. Ништа од онога што би се подигло, пресадило, створило или основало није имало безбедно постојање земље.

Ваљало је прокрчити некакав пут кроз самоћу те нечим испунити равницу која је разарала илузије. Само оно што се подударало са устројством тог света могло је да напредује: оно што би се уздизало према човековој вољи, срушило би се након његове смрти. Домородац је дотле живео у складу са таквим светом, али оно што је и дошљак могао да чини, попут сејања, градње, мирења и чекања, било је за њега поражавајуће те изван лествице вредности освајања и превласти. Тако је настала лествица лажних вредности, а људи и ствари су пошли опречним путевима. На тај начин је у новом свету обновљен древни процес хијерархије која се своди на имати и немати, при чему се имање овде односило пре и изнад свега на земљу. Земљу је пак било најлакше силом отети или је просто запоседнути, а њено задржавање је захтевало најмање памети.

То је био крајње поједностављени свет што се тиче чињеница и предметног стања, али је зато писарски протокол о њему био изузетно сложен. Требало је оденути у законско рухо тешког разумевања ту голотињу заборављеног дела света. Његова сложеност се, дакле, смештала код механизма и поступка, као и код срамежљивости којом се прекривало

трежњење, тј. противистина. Преко света без компликација оцртавао се свет компликоване реторике. Дошљак је истицао вредности једине стамене ствари у том вихору дијалектичких односа. Углед се мерио земљом, а како је земља била превелика и необрађена, њена се вредност мерила хартијом, наравно исписаном статистикама, бројкама и потписима. По том ненастањеном простору улóгу просветитеља одигравали су свештеници и други полуписмени интелектуалци, док би права интелигенција, у настојању да се на тим беспућима уопште искаже, наилазила на невидљиве препреке. Раздаљина је у свему томе била вредност по себи. Предводити шачицу шверцера или трговати робљем више би се уважавало неголи дизање зида. Издалека се свиме некако и управљало; на лицу места краћа се више ценила неголи рад, јер далека управа је само пренела шупље облике обезвређених установа, док се у исто време прогањало и потцењивало све што би изникло по сопственим законима развоја.

Господари ништавила

Ширина хоризонта, који изгледа увек исто док идемо напред, или пак померање читаве равнице упоредо с нама, остављају утисак нечега илузорног у тој суровој стварности непрегледне низије. Овде је село пространство, а пространство као да није ништа друго доли раслојавања унутрашњег бескраја попут путниковог монолога с Богом. Само свест да се иде напред, замор и жеља да се већ једном стигне омогућују извесно премеравање ових пространстава која као да немају меру. То је пампа; то је земља где је човек сам као да треба да отпочне историју своје врсте. Или да је приведе крају.

Недостаје крајолик и недостаје човек; према прошлости и будућности отварају се амбиси без дна. Тело је чуло а кроз чула продиру трагови новости која се брзо сручује, и мимо воље, преко појединца препуштеног космичком умору, који се на њега такође свалује свом тежином неба. Уосталом, и доброчудни Кихано је постао жртва равнице. Јаловост Ла Манче је оплодила његов ум током самотњачког читања.

Разумљиво је стога што освајач није себи уобличио идеал остајања, везивања, истрајавања. Нису ни били могући син, као продужетак лозе, дом, као стожер света, породица и радови, сходно годишњим добима. Једино могућ био је појединачни подвиг у својству универзалне историјске чињенице. А појединац, у свом ограниченом уму, доживљавао је од муке неограниченост равне земље или непрекидну једноличност неплодне планине као пустињаково станиште, као места која

су му и даље обећавала појаву светаца или бајколиких градова среће и изобиља. Најлогичнији је, у ствари, постао бесмисао. Дошљак нигде није успевао да разабере знакове који би му помогли да замисли свет као рационални и континуирани систем. Континент је у његовим очима био магични свет изашао испод мађионичаревог шешира.

Разочарење као подстицај

Пред безизражајном празнином било је несврсисходно размишљати о народима који живе скупа кроз рад, преко припитомљених животиња, повртњака, воћњака и тржишта. Природно је било размишљати о скровиштима по којима су индијански цезари гомилали драгоцене метале и драго камење, еликсире вечне младости, раскошне жене и све друге дивоте које би могле настати погађањем тајне кабалистичке речи, а не оно што се нудило погледу трагача нестварности. Он је у Свету земљу и дошао да поведе свој рат те да тамо пронађе скривено благо, а то га је уверење подстицало да истрајава у потрази за оним за чим је жудео, и уједно нагонило да заклапа очи пред стварношћу. Тако је све више губио осећај мере, реда, времена. Огромно, немерљиво и вечито у садашњости пуне му уобразиљу. Уобразиља је заменила истину. Истина су неограничена, ненастањена земља и самоћа, али то се не примећује јер је то слично крви и месу намерника; то је неприметна грађа у којој ври сан разливен рубовима стварности, рубовима спољашњег видика.

Међутим, кад су ови простори почели да се настањују, сан се није смањио. Десило се само оно што се иначе дешава са свим неоствареним сновима и стремљењима неуког човека. Почео је да попуњава пукотине стварности и да попушта пред оним што је код ње било материјално неизвесно. Али је почео и да је искривљује у симбол тамо где је стварност била промашена.

Ова земља, која није садржавала метале одмах испод своје површине нити старе цивилизације за уништавање, која није нудила баснословне градове него покојег полуголог дивљака, и даље је била метафизичко добро у глави освајачевог сина. Земља је постала знак успона, моћи, власти. Поседовање земље значило је поседовање градова који ће се подићи у будућности, значило је управљање људима који ће те градове настанити. У будућности. Остало није имало вредности. У Европи везе са земљом путем власништва значе ородити се са историјом; значе учвршћивање генеалошке карике; значе приступање владавини прошлости. Али у Аме-

рици, у Јужној Америци, која нема прошлости те према томе верује да има будућности, те везе с једне стране представљају одмазду а с друге грамзивост. Путем земље се приступа владавини будућности у име наде, а нада је банкарска хипотека преко које будућност треба довести у садашњост. Но, поседовање земље је отпочело у виду заплене: земља коју је дивљак напуштао приликом бекства остајала је као једини плен који ће се касније истурати као ратни трофеј. То одбачено парче некакве земље постала је награда победника.

Над тим поседом се издизала нова вредносна лествица која се заснивала на ценама. Био је то план непостојећег краљевства изван плана. Тако је земља стекла вишак вредности, психолошки вишак вредности захваљујући раду маште. Освајач који ништа није освојио, идући даље ка југу почео је да губи из вида рудника златних жила; морепловац, намамљен баснама, а у судару са дороцем у једном стању, у својој сексуалној апстиненцији и инерцији, почео је да гледа на пампу као на последњу погодну пустоловину како не би признао пораз. Управљао је хиљадама миља кроз које би дивљаци протрчавали, а бројао је количину ничијег тла прстима, јер је то био посед његовог поноса над сопственим незнањем. Био је ипак поражен. Није требало да осваја него да се настањује, и није требало да убира, него да сеје. А запосео је свој део ничије земље у име Бога а за краља, мада је у дну своје свести наслућивао горко разочарење. Ваљало га је слагати у вези са позитивном вредношћу његових снова, као што је он сам лагао док је давао смешна имена местима у којима не би пронашао оно што је очекивао. Међутим, земља није лаж. Она је нешто најизвесније под ногом а и под лећима, једном кад се ход заврши. Земља је дефинитивна истина, прва и последња истина; она је смрт. Друмови су означавали путеве којима није требало ићи.

Челичне шруће

Ни капитал није овамо доспео да би допринео судбини ствари пониклих из ове земље. Он је привучен понудом свих могућих предности. Године 1857. изграђено је десет километара гвоздених друмова на површини од три милиона квадратних километара без трагова; парна машина започиње свој дан у истој неизвесности која је триста година уназад терала очајника, занесењака и варалицу на прекоокеанску пустоловину. Ипак, учинак железнице која је временом нарасла до размера националног поноса веома је низак јер вредност зем-

ље је у основи произвољан, а појединачни живот чиста срећа. Капитал међутим није занимало хоће ли пруге нечему послужити, чак би се пре могло рећи да би му супротно од тога још и више одговарало. Ни кредитора није превише занимало хоће ли се зајмови употребити за јавну изградњу или за грађанске ратове, уколико ће ти ратови донети већу добит неголи прокопи и бране. Пруге које су провучене кроз области слабије производње могле су чак да делују као кочнице у односу на области у близини луке. Воз је средство превоза великих товара и мноштва путника; он треба да служи као мост спајања између географског система и система економије ако хоће да буде још нешто осим предмета хвалисања. Пре свега је у служби трговине, а на крају и туризма. Међутим, праволинијска путања у случају бизарно распоређених насеља уједно је и најдужа и најспорија. А насеља су распоређена мимо планине, реке, пустиње и прашуме, јер равница је свакоме наметнула своју логику.

Дуж ненастањених земљишних поседа, дуж големих латифундија, стиче се утисак да воз клизи на истој тачки, а да вагони промичу готово празни. Празан вагон је, опет, лаж на точковима, а путници су у њему, уза све возне исправе, утваре стављене у једну фикцију. Пустиња, која је за тренутак деловала као да не постоји, више него икада оптерећује раније земљорадника који кроз повећање тарифа треба да уравнотежи бруто губитке предузећа. Железнице чине финансијско а не индустријско предузеће; оне нису у служби производа и њиховог превоза, већ су у служби капитала који је уложен у њихову експлоатацију. Трговина дотира железницу уместо да железница служи трговини. Железница се одазива статистичком броју, не импулсу, а како су њени интереси веома сложени јер су везани за друге финансијске системе, то је разлог њених одлука скоро увек непознат. Други држе кључ ове игре која нас толико усхићује. Аргентинске железнице су челични еквиваленти енглеским фунтама које треба да произведу нове фунте, а не превозна средства која ће произвести богатства. Оне се стављају у погон из Лондона, отуда полазе а тамо се и гасе ове субсидијарне гране тамошње привреде. Реч је о статичном и непоколебљивом капиталу који не прати кривине наше националне привреде већ путање широке међународне привреде. Иду својим трачницама а не нашим њивама сходно јужноамеричком привредном механизму. Железница само повећава раздаљине. Она у ствари повећава јаз.

Америка је постојала, и у разнородним народима који су је сачињавали она је проживела свој амерички живот. Неко семе, доспело из других култура, дало је дивље плодове који нису досегли зрелост ни укус. Настањена још у преглацијалном добу, остала је острвљена, скрајнута у односу на друго кретање човека у успону, без јединства у својим обичајима. Пре Открића био је у ствари употпуњени свет, свет у потпуности, потпун свет по себи. Амерички свет, најстарији од свих светова, то је свет без акумулирања искуства, без његовог мешења са квасцем са стране, без усмеравања у одређеном правцу, без одређивања резултанте својих сила. У општим цртама, то је било једно ботаничко и геолошко подручје које је заустављено пре него што су отворени видици гвозденог доба. Оно што је већ давно нестало у другим подручјима, оно што је у међувремену претрпело промене и што је на тим другим просторима стављено у функцију интелигенције, овде је и даље чувало своје телурско девичанство и свој механички карактер поновљеног експеримента. Када су пристигле каравеле, људи плеистоцена су били нетакнути заједно са својим индустријама каменог доба и својим језицима бронзаног доба. Под њиховим градовима и њиховим ногама у бекству лежали су осакаћени остаци читавог једног поглавља историје кичмењака; на пет или шест незнатних скупина расутих по читавој територији, трзали су се на самрти свога сјаја бродоломници покоје архаичне културе великог стила. Али када су ступили у контакт са деструктивним бићима из другог филма, масовно су до краја истребљени док су силе земље и ваздуха настављале свој скривени рад на освајаче, терајући их да поштују оно што је трајно и непроменљиво. На неки начин, и освајач је освојен. Њега је савладала природа.

Оно што је дотле опстајало на овом континенту имало је свој разлог, много моћнији од оног који би га нагонио на посустајање. Цела Америка је земља терцијера и чинила је јединствену целину са својим огромним кичмењацима, са тим покретним брдима костију и ткива. Повезани обликом и величином са месечевим пејзажима, циновске животиње су били аутохтони становници овог дела света. Када су каравеле приспеле на Антиле, оне више нису постојале; вековима раније су довршиле драматични интерлудијум тог изобличеног а титанског живота. Међутим, остало је тле, остала је клима, остало је све друго као празан калуп који је некада давао конзистенцију несталим телима. А скупа са преживелим примерцима прадревне флоре и фауне, преко тла најбогатијег

фосилима, људска животиња отпочињала је своју регресивну путању ка тоталној равнотежи са својом средином. Жива бића су се смањила или посрнула током дугих периода кроз које је природа продужила своју надмоћ, бескрајно супериорна у односу на њих, те их уништавала онако као што их је и створила, а претежак посао говора, мирног суживота и држања на раменима терета људског спрам магнетних струјања терцијера, обарао је последње титане, сведене на градове опкољене самоћом. На градове у енклави усамљености. Малобројни народи, попут Инка, Ацтека и Маја, обухватали су области опседане природом а Америка је била цео континент природе. Она је била континент који се простирао у даљини око оаза људи.

Територија је била подељена на велике природне зоне а међу тим зонама није било редовне комуникације, као што је ни данас нема међу државама на које је издељена. Ступале би у контакт на препад и током битке, но након пљачке би се уговарао мир и народи би се поново раздвојили и узајамно заборавили. Прашума је била апсолутни владар вегеталног; планина је била владар минералног, а равница и падина биле су владари сисара. Зачеци цивилизације изникли су на брдовитим пределима, на нејасној реминисценцији других цивилизација, угушених потпуном одбојношћу окружења. Равница је у начелу остала у стању варварства. Прашума је била један свет; планина други, равница трећи.

Ти становници живели су самотно, било да су плутали или пуштали корене; вазда су били у приправности пред небројеним опасностима. Маје, Инке, Пуеблоси и Ацтеки, сви вешти градитељи, стигли су до архитектуре и до утврђења из потребе да испрече брану пред светом који их је окруживао, те из потребе да отворе тајна врата према бескрају, где су обитавала не мање окрутна божанства. Страх их је нагнао да се ограде бедемима; бедем је била додатна изолација, као сујеверје у унутрашњости храма. Један народ је био један појединац; један појединац је био једна монада. Али појединац и народ били су у сагласности са природом. Међутим, ужас и тескоба, као и грчевита тежња да се спасу од зла које им је претило одасвуд, бацили су их у руке белца, а овај их је сравнао са земљом. У Гватемали, у Колораду, Тексасу, Аризони; у Перуу и Мексику, ове су цивилизације биле на врхунцу у време када су Маври ступали на шпанско тле; једино поетска цивилизација Кариба, од које Шпанац опет није оставио ни трага, била је управо тада у пуном цвату. Продор унука Вандала и Гота, који нису застали да процене вредност тих друштава нити су могли да их победе доли огњем и мачем, уништио их је или понизио и искварио.

Америка је имала цивилизације, али није имала прошлост; био је то свет без прошлости а дотле и без будућности; развијала је свој живот у асинхроним и асиметричним облицима у ритму и према структури познатих и признатих огледа. Њено искуство, од архитектуре и уметности, па до права и религије, није послужило великом огледу што га је човек систематски изводио на другим тачкама; зато је и бесмислено настојање да се оно оживи у свом археолошком смислу. Ипак, послужило је за то да се на том великом огледу унесу исправке веома озбиљних пропуста. Омогућило је удвајање слике како би се исправила телескопска визија, како би се тачније подесила космичка перспектива тог експеримента. Један пред другим, домородац и Шпанац се нису споразумели, а освајање је од првог тренутка кренуло погрешним путем. Почело је просуђивањем домороца изван свих познатих закона, из простог разлога што их освајач није познавао. Довољно му је било што домородац остаје равнодушан пред крстом те што крије метале и драгуље упркос својој голотињи.

Према наличју времена

Сваким даном пловидбе, каравеле су ишле уназад сто година. Пловиле су низ време. Пут се одвијао кроз раздобља, силазећи низ времена бусоле и штампарије до времена клесаног камена. Ови предели заустављени на прагу антрополошких доба названи су *Нови свет*, а овај погрешан назив, као уосталом и сам назив Америка, однео је превагу. Услед такве погрешке, одонда су сматране дечјим болестима тегобне муке старачке немоћи. Оно што је поступно настањено и измењено постало је ново; оно што је остало ненастањено и даље је прастаро и још увек се таложи путем некакве невидљиве и неопипљиве ерозије преко оног новог слоја. Атавистичке тенденције које гоне владе да систематски промаше, које гурају народе да лутају у својим стремљењима као да их покреће нека слободна унутрашња снага те да се, у начелу, послуже импровизацијом против рачунице, ниподаштавајући аутентичне људске вредности зарад примитивног склопа вредности, све у свему се сматрају недостацима новостворених друштава. Међутим, то су веома древне бољке на које су други народи већ и заборавили; у питању је дакле поновни почетак након много векова. Као и код детета, све новине су веома старе.

Према томе, нисмо ми нови народ, ни нови пејзаж, ни коначни оглед. Били смо старина а настанио нас је други

народ старинског кова који је већ био архаичан у Европи петнаестог века. Духовно смо баштинили културу 'која је била стационарна, и која није имала интимну снагу да према сложенијим цивилизацијским облицима одважно еволуира у оквиру општег покрета свога доба. Ваља имати на уму шта је представљала Шпанија на измаку тог 15. века у поређењу са германским, галским, италским или саксонским народима. Био је то склеротичан, скамењен и помало пећински настројени народ. Био је то заправо „амерички" народ. Док су се међу другим нацијама помаљали наобични облици модерног доба, набрекли од сутрашњице, Шпанија је приступала политичком животу растерујући културе дугог домета. Понета победом, као дистинктивне облике своје расе сачувала је све што је употребила као збир сила за своје ослобађање. Од Пиринеја је направаила свој амблем, затворила се у свој крст, и пред крај 1500. наставила своје постојање из 700. године. Њена слава је била у томе да буде архаична, отпорна на напредак, прикована за фанатизам и јунаштво, за моралне предрасуде било да се тичу племства, било да се тичу верских питања; њена слава је била у томе да се тврдоглаво опире погледу унапред, у томе да не дозволи да је походе други стилови испитани изван њених граница, у томе да буде богородична девица и мати. Вековима након крсташких ратова као да је Шпанија, управо зато што се изнова пробудила, изван времена пожелела да се подухвати анахроничне пустоловине у намери да не буде Европа. Бекство њеног агресора подстакло ју је да и сама побегне. У том смислу Провиђење је стварно било на њеној страни јер јој је за слање њених химеричних трупа понудило читав један континент који је у ствари био као некадашњи Христов гроб. Континент није био, по европским мерилима, на страни живота којим је Европа, са изузетком Шпаније, била заокупљена. Шпанске експедиције су отуда назад доносиле неки свраб на души, која више није могла да се засити било каквим материјалним пленом. Овде их је чекао „нови" свет скамењен у фосилном стању, у дивљини и у панорамама астралних размера. Освајање је пало на недра овог света као тек рођено младунче кљунара у џеп своје мајке. Ниједној раси није било тако отежано осамостаљивање у Америци, јер се ниједна није толико поистоветила са њоме, задржавајући је при том на њеном ступњу дивљаштва. Наши јужни народи били су веома стари; били су то равничарски народи без скице или трагова културе трајнијег изгледа. То су све били равноправни производи самог тла. На то тле се преручио народ који ни сам није имао више снаге да обликује, још мање да изграђује, зато се и сам прилагодио тлу. Незнање у виду рајског стања

духа необорив је доказ да је народ Полуострва пронашао себи примерен крајолик. Саксонац, Фламанац, Франак борили су се и изборили, али их ниједна од америчких перспектива није привукла да се дуже задрже на југу. Луситанац и Хиспанац дошли су да дану душом, да се одморе, да се препусте лењости. Дошли су до полазишта. Ипак није само игра речи она о разлици између немирног па и дрског младића и саможивог а препређеног старца.

(*Одломци*)

Превела са шпанског
Силвија МОНРОС-СТОЈАКОВИЋ

ЗОРАН РОСИЋ

ЛАЛЕЊА
или: Кад би Карел Чесман* слушао Донована

Упорно, као тврдокорни а уистину бојажљиви шетачи кроз аветињски ојутреле, наизглед пусте, никад до краја испитане квартове, кроз полусен и полузбиљу, шпартамо и ми, морени истом хроничном несаницом и неизлечивом писоманијом, по најудаљенијим просторима себе не бисмо ли, у свом сулудом и сатирућем настојању, „закачили" тамо, као врхом криве зубарске игле у шупљини трулог и неупотребљивог зуба, неки још зачудо живи нерв. Ах, тај бол! Каква страхота! И опојност! У стресу од којег нам се, авај!, коса диже и смрзава срж, у језгру самог бола, уз раме ужасу и у борби с паником због открића да је *ово* што је оданде изронило на издисају, и да тога, ускоро, никад више неће ни бити, сваки пут ето и необјашњиве среће!

Због уметности, која се храни изазивањем болова, хропцем несатрвених остатака: што више таквих проналазака, што више тих пробадања — утолико више уметности? Свак ко се овим пакленим послом бави добро зна, међутим, да неупокојена скровита места није довољно само пронаћи и просто изазвати њихову упалу, већ, надмоћно и хладнокрвно, наднадним мајсторством, с дистанце, њих треба описати и уобличити; усред распаљеног ткива треба, дакле, изоловати живу рану и потом је „испећи" по сопственој али и по мери оног иног, нашег замишљаног читаоца. На његово запрепашћење

---

* Caryl Whytter Chessman (1921—1960); „бандит црвене светлости" из паркова Пасадене. Јурист и писац импресионантног, узбудљивог и потресног, никад расветљеног сопственог „случаја". Погубљен у гасној комори San Quentina, после дванаест изузетно драматичних година проживљених на рубу живота, очи у очи са страшном смрћу.

и његову сопствену ужаснутост и сласт — суочи ли се икад, дабоме, с нашом вештином на својој избирљивој трпези.

Зар и иначе, у животу било чијем и било каквом, Чесмановом или овом мом сатканом од ироније, цинизма и бласфемије, и без нашег упорног уплитања, неће већ, неочекивано у мери самог искрснућа, наићи исто кратко и раздирућe прожимање бола и среће!? Жив још нерв неки, поуздано, биће закачен, као бездушним врхом криве игле, сад унеобичајеном модулацијом гласа из музичке теме с радија изнад наше главе, сад пак треном ломљивог јутра које се распрскава на превоју стазе са шумарком где смо несвесно и зачас били застали. И не само појединим егзотичним местом у нама познатој музичкој теми која је иначе сва од наговештаја да смо једном, некад и негде, уз њу били срећни или о срећи маштали, него и тајанственим, по лепоти неодољивим местом сасвим нове, дотад неслушане песме која нас, треперењем гласа на рубовима испеваваног чаробног имена, односи у средиште свеколике узнемирености; и не само појединим треном оног аветињског и алхемијског јутра на стази којом смо као деца ишли у школу, одрастали, сачекивали своје љубави или уходили љубавне парове, већ и исто неодољивим треном због којег застајемо на некој краткој, чудесима озраченој деоници сасвим непознате и неиспитане забити.

Свакако нас неће, толико смо се пута уверили, иза начас посустале кочионе подсвести, мимоићи суочења с приказама из забрањених зона, из понорних дубина сна, из подземља свести, из прустовски нађеног времена; вребају нас напади болова у пратњи уживања — последња лукавства нашег осетљивог стања, у прелому светлости, у исцрпености, поспаности и изгладнелости, кад се глава, при ходу, спушта брадом на груди, а у згрчености, на шћебани јастук ћелијске постеље. Сад је то глас Донована, пре је био цип боје лимуна, после ће бити нешто треће; неман бљуне кроз решетке и повуче се, разјебе нас скроз-наскроз и остави, назадовољне и незадовољене, препуштене пориву проклетничке потраге — да се како изазваном болу тако и уживању разоткрије узрок, да све што бӣ не буде само једном и не само на трен, да се тмина расветли и као докази произведу слике. Сламке за спас наших потопљених нада. Присуство! Чије? Заљубљеност! У кога? Иманентност! Када? ... Али, гле! Зар је могуће! ... Зар заиста све то, ионако већ блиско прашини, једном, више никако неће постојати?!

Достигнутљиви део открића, да умиремо, да одлазимо са овога света као пролазни гости, да ето нисмо више ни заљубљени — не само у особу за који смо били резервисали вечност, него, с овим јадним телесним механизмом и с овом

исцељеном катуловском душом, ни у коју другу *не* можда никад више — теши нас, апсурдно и сурово, злехудом људском срећом: све нас ово достиже јер, најзад, *јесмо* били заљубљени; то што одлазимо, што умиремо — најбољи је знак да смо живели! И знак да живимо, свакако, ако је важно, јер ово надаље неки је други живот и друге су и другчије љубави, ако се уопште тиме још може нешто називати. Некад, негде тамо... већ смо били умрли. И ми, срећници, у односу на несрећнике које исти удес сналази лишене осећаја да су живели и волели, и на све оне нерођене, мртве и бесмртне.

При том, осетимо ли већи бол и окрутније мучење, стићи ће нам већа потврда да смо бурно живели, силно и безумно волели, и доиста били срећни, а с тим је и доказ о неповратно ишчезлој срећи већи, па ето већег бола и окрутнијег мучења... и тако у недоглед; то би нас растрзање, изнутра, распукло у парампарчад, одвукло би нас докурца, да у том дрхтају, ма колико пута понављаном, сличном али никад истом, све истодобно не сагори и све се не распрши... И ми, једнако лоше расположени за овај свет, испонова смо ту, на тврдом лежају згрчених ногу, надаље сами, уз радио, а нити је казна издржана нити кривица прошла; или пак, ено нас на нашој стази у оно неко ванземаљско јутро, а Лалења коју сад тамо видимо није, никако не може бити иста, наша вољена вечно пожељна Лалења, само музика, која до небеса уздиже њену од уживања забачену главу разбарушене косе, њене склопљене очи и ознојено чело, лепљиво и проклето, као што наш длан који грозничаво стиска дршку од ружиног дрвета једном, тада, у трену додељене и незаобилазне судбине, беше лепљив и проклет, та музика што допире из незаборављивог џипа боје лимуна, упаркираног у грмље покрај пута — иста је као ова с радија на батерије на неотесаној дрвеној полици изнад наше главе. И светлости је тек толико да се, у погледу на збиљу, не можемо преварити.

Кад би, мислим се нешто, Карел Чесман, изможден јурисдикцијом и увек ближи оној него овој страни, којим случајем слушао Донована, сигурно би се, морен прашином заробљеног имена, из царства сенки упркос свему једнако упорно придизао, машајући се папирића и оловке, с грозничавом јуридичком и уметничком бригом за целину свога дела, за размештај и судбину елемената који га чине, као и ја, као и ми у власти сопствених сулудих и сатирућих настојања, у недоумици канда шта с њом — оном кривом зубарском иглом с почетка текста.

БРАНКО ПОПОВИЋ

УВОДНЕ ГОВОРНЕ СИТУАЦИЈЕ У „ГОРСКОМ ВИЈЕНЦУ”

Поезија остаје језик једне особе која се обраћа другој

(Т. С. Елиот)

На самом почетку *Вијенца*, после насловне најаве СКУПШТИНЕ УОЧИ ТРОЈЧИНА ДНЕ НА ЛОВЋЕНУ, а пре него ће реч узети Владика Данило, стоји наизглед узгредна опаска: *Глухо доба ноћи, свак спава*.

У тако необичним реторичким условностима проговара Владика Данило* и започиње песнички говор *Горског вијенца*. Зашто *Вијенац* почиње на ловћенској висини у глухо доба ноћи и зашто треба да свак спава кад реч узима вођа народа?

Тако чудним уводним претпоставкама говора најављују се пустоловине или каква друга необична штива у којима је доживљај чудног средишни смисао поетског говора. У *Вијенцу* су, међутим, необичности претежније остале у чаролијама говора самог неголи у ситуацијама у којима настаје говор.

Говор Владике Данила долази са (ловћенске) висине, из ноћне тмине и глухе тишине. Песник Његош је изабрао да се говори са висине, из тмине, из тишине, из владареве самоће. То су изузетне реторичке условности. Иако непоетски и наоко лако срочене, ове су дидаскалије смишљен избор полазних претпоставки говорних ситуација *Вијенца*. И кроз најспорednије почетне речи рефлектују се темељне идеје дела. Стога се има смисла, аналитички и засебно, запитати: шта значи говорити *с висине*, говорити *из тмине*, говорити *из тишине* и *самоће*?

---

* Имена *Владика* (Данило) и *Игуман* (Стефан) овде се пишу великим словима.

Говорити са висине

Ловћен је узнесена говорна трибина. Без много претеривања — то је говорница небу под облаке. Реторички простор par exellence. Изузетни просторни услови говора бирају се за изузетни скуп (глава), за изузетног говорника (Владику Данила), за изванредне теме и поруке.

Висина је небески план говора; одатле узвишени говор, говор узвишеног. Узвисити се значи — одвојити се и уздигнути од земних а приближити се божјем. Пошто ће се говорити у свечано, тројчинданско време, онда ће се висинама повлашћени *простор* још узвисити светошћу повлашћенога *времена*. (То повлашћено, свето време — за Госпођиндан и Бадње вече — одржаваће висинску, божју димензију *Вијенчева* говора и кад скупштинари сиђу да у Цетињу зборе и творе.)

Иако Владика Данило стоји на владарском брду, са којег „више види но онај под брдом", то ипак није довољна висина за поглед у будућност. Стога се с главарима успиње на Ловћен, на чијем се врху спаја небо и земља. Ту им је Бог најближи; ту ће се жалити небу и ослушкивати небо. Јер питања о којима ће беседити нису само земаљска. Али и кад јесу — тога су на небу кључеви. Говор *Вијенца* — и о најпростијим стварима — увек има два плана: земаљски и небески. Кад људи гледају у плеће, тумаче снове, опомињу оног ко им прође преко пушке — сваки пут ослушкују тајну; а она је тамо где су и суђаје — на небу. Тумачи *Вијенца* су (за последње полустолеће) најчешће испуштали небески план Његошеве поезије.

На Ловћену се, земаљскима, говори с висине. Али Ловћен је у небеској низини, у подножју неба. На њему се ослушкује висина. Ту се говори небу и ослушкује небо. Казано и данашњим речником, Ловћен је антена за двосмерну космичку комуникацију. Кад Владика Данило говори на Ловћену (како Његош каже) *сам собом*, он, сем с читаоцем, комуницира с Богом, њему се жали и од њега савете (информације, пресуде) тражи. Припадајући својим врхом небу, Ловћен је и божје подручје, па стога и простор боље божје чујности. Одатле и глас Црногораца лакше до Бога стиже. Да осмотре небеске прилике, „бунције" Филипа Вишњића гледају знамења „виш Србије на небу ведроме" пре него ће кренути у обрачун с дахијама. Црногорци се пењу на своје ловћенско небо да пре боја виде из близине јесу ли им звезде наклоњене. И видеће: „Све је облак притискâ једнако" а њих „једне само сунце грије". А кад се у плавети ведрога неба укрсте мање изнад Црне Горе, Црногорци ће, наслућујући подстицај за бојна прегнућа, директно призвати Бога: „По-

моз, Боже, јаднијем Србима, / и ово је неко знамениje!" На висину се ишло по то „знамениje" божје.

Говорити или слушати на Ловћену — било усмерено небу или земљи — није обично комуницирање. У *Вијенцу* се поетски говори. А говор поезије, и кад не стиже са висине, подразумева неки небески творачки план. И Његошу је — као и песницима романтизма — особито било стало до небеске димензије песничког говора. Све долази од Бога, мислило се, не само песнички дар него и надахнуће. Као да се и Његош по надахнуће успињао на Ловћен. Следећи свог јунака, Владику Данила, који се по божје информације пео на висину, Његош је на домаћем Олимпу тражио музе и инспирацију.

Ловћен је за обојицу био прва степеница неба. Ту је заједничка тачка неба и земље, те се лакше просуђује свет у оба смера. Ослушкујући са те тачке сазнаје се да *Земља стење а небеса путе*. Његош — творац висинског поетског говора — и сам делимице заузима божанску творачку позицију. Из те небеске перспективе рађа се *висински* (тј. горски) поетски *Вијенац*. Иако су почетне речи *Вијенца* рађане и писане у цетињској „низини" неке песникове радне собе, речи горског (тј. висинског) спева требало је да свечаним тоном крену са висина. Симболички просуђивано, родно место *Вијенца* јесте ловћенско поднебесје. Одатле планински глас *Вијенца* може да сеже далеко простором и временом.

Говорити из тмине

Речи *вијенца* полећу са висине. Оне, међутим, полазе из тмине, крећу са нултог степена светлости, из глухог доба ноћи. Преимућства освојена висином тање се у тмурном ноћном околишу. Међутим, из тмине се најзаносније тражи и слави светлост. Ка умности и светлости Његош је волео да крене управо са нултог нивоа светлости, из мрака. То показују наслови двеју његових раних песама *Вјерни син ноћи пјева похвалу мислима* и *Ода суицу, сијевата ноћу без мјесеца*. Као да је и сâм песник *вјерни син ноћи*, и као да је Владика Данило и у томе његов (песништвом и светлошћу) занесени двојник — поетска реч *Вијенца* има да никне и заискри из мрака.

При стварању *Вијенца*, као при стварању библијског света, — на почетку „бјеше тама". Чини се, паралела није случајна. Као да није сасвим од овога света, песникова творачка позиција наличи божјој. Тезу о божанској творачкој позици-

ји песника потврдиће сам Његош у песми *Ко је оно на високом брду*:

Оно ти је син природе — поет,
творац мали најближи божеству;
од друїије свије умни твари
он најближе са моїућим творцом
има својство те се са њим зближа,
јер он може саздати свјетове,
у идејам' високолетећим,
кâно што их отац премоїући
дјелом сазда и ево их каза.

*(Подвукао — Б. П.)**

Поет је, дакле — „творац мали најближи божеству", управо зато „јер он може *саздати свјетове*" као и сам велики творац — Бог. Отуда није случајно што, као „отац премогући", почиње стварати *из тame*, као што је сасвим разумљиво што је и поет „на *високом брду*", „смјело сио *на висину* страшну". Песниково око стреми

пут престола свемоїућеї творца,
поїледима таму *просијеца.*

Више неголи погледом, песник ће поезијом са Ловћена „просијецати" затечену српску таму.

Тмурна полазна ситуација више пута се истиче у говорним деоницама Владике Данила. Та се почетна тмина — повратним смисаоним луком — изричито уочава и одређује стихом последњег *кола*: „Бјеше тама гору притиснула". Али то казује и сам Владика Данило стихом: „Помрчина нада мном царује". Ту напросто проговара — симболично — једна од безбројних затечених ноћи над Црном Гором.

Упркос чињеници да је ноћ време смањених људских активности, Његош бира ноћ за почетак *Вијенца*, али — сразмерно трајању збивања у *Вијенцу* — и даље ће довољно користити ноћне сцене. Сем почетне, има у *Вијенцу* још ноћних говорних ситуација. Уз људе и сама ноћ говори. Нису све ноћи мрачне, па ни она страшна на Бадње вече. Та је ноћ ужасна и свечана. Два пута ће у *Вијенцу* бити ноћ „мјесечна" кад на Вељем гувну поје коло. Мртво је доба ноћи и кад прислушкују сан Вука Мандушића. Смркава се и кад Игуман Стефан улази у причу и збивања *Вијенца*. Као и Владичин, и

---

* П. П. Његош: *Пјесме*, „Просвета", Београд 1967, 56.

његов говор почиње ноћу; истина, уз зрачак крвавог месеца и непосредно после земљотреса. Иако је ноћ Игумана Стефана удвостручена његовим слепилом, иако се и у *Лучи* сведочи: „сви свјетови без очих су мрачни" (ЛМ, I, 168), свет Игумана Стефана није тако мрачан. Његова је душа каткад пуна веселости, упркос старости и упркос сазнању да је овај свет „тиран тиранину". Он је више у царству духова, те више и припада небу неголи земљи, стога се и земаљске трагедије са те духовне висине чине мањим, подношљивијим, привременијим.

Мада у *Вијенцу* има ноћних слутњи и снова, ноћних мисли и радњи, он неће постати ноћна поема. Његови су последњи стихови јутарњи, свечарски, божићни. Поникла из мрака, *Вијенчева* се прича, као искра, окончава у јутарњој светлости. Њен смер је од тамног ка светлом. Он је песма никла из ужаса, али стигла у „весело царство поезије". Песма испуњава цео тоналитетски распон од тмине до светлости.

Говорити из тишине

Ако је било необично говорити са планинске *висине* и из ноћне *тмине*, сасвим је обично и пожељно проговорити из *тишине*. Преимућство је прозборити из тишине, а реч Владике Данила рађа се из ноћне глухоће. Ни зрачка ни гласка; Његош хоће мрак и хоће тишину да би дао залет владаревом поетском гласу да просветљава мрак историје. Треба искључити све гласове, све друге звуке, сићи до нултог степена гласности (као што се сишло до нултог нивоа светлости), па говорити без сметњи и конкуренције.

Његош је успављао главаре, не само да успостави тишину, не само да важном Владичином говору обезбеди самоисповедну слободу него и да угаси сваку мање важну и мање компетентну свест од владареве. Да се она покаже сама у својој колебљивој величини, да небо само њу може примати и просуђивати без комуникативних шумова.

Чим је записао — *свак сйава*, песник ће себе демантовати. Сем Владике Данила, који је врло будан, и Вук Мићуновић се „притајио као да спава, али све дивно чује".* Тиме што се прави да спава, Мићуновић осигурава три пожељне околности говорне ситуације: (1) прима говор (да не потоне у глухоћи), (2) не ремети тишину ни (3) исповедну слободу Владичиног говора.

---

* П. П. Његош: *Горски вијенац*, „Просвета", Београд 1967, 16.

Говорити поспанима? Владар, у ствари, не говори поспанима, он само говори нама, себи и небу, припремајући се за разговор са њима, поспанима. Кроз опаску — *свак спава* унапред се помаља крајичак симболичке идеје стиха: „Моје племе сном мртвијем спава". Успавали се главари (позвани на скупштинско договарање), али — више од тога — цело је српско племе захватила поспаност, мртвило духовне неактивности, недовољна осетљивост према опасностима историјске ситуације у којој живе.

Кад *свак спава* и све дремеж умртвљује, владара немири буде и потресају. Он је пробуђени део народа: и у тој ноћи на Ловћену и у тој тмурној историјској неприлици Црне Горе. Он поспанима припрема будницу. Очито се идеја *Вијенца* рађала у некој Његошевој бесаној ноћи; а подстицајних историјских неприлика било је на претек: и актуелних и оних призваних из народног памћења у цетињској самоћи.

Са реторичко-комуникацијског гледишта неочекивано је и необично што се, кад владар говори, веза са поданицима уклања. Оставља се тек танка пукотина, комуникацијски вентил преко притајеног (али привилегованог) слушача — Вука Мићуновића. Ако је комуникацијски канал сужен (на унутарњем плану дела) према актерима *Вијенца*, канал је максимално отворен ка читаоцима (тј. ван дела), односно ка евентуалним позоришним слушаоцима.

Да се прикрију владареве двоумице и малодушја, кида се непосредна комуникација владара и народа. Народ се не сме заразити малодушјем.

Да није био спутан драмским концептом излагања, Његош је могао друкчије решити подвајање мишљеног и говореног у говорним деоницама Владике Данила. У епици се напросто каже — ово је јунак помислио, а ову (сазрелу) мисао изговорио. Његош је — следећи начела драмског жанра — унутарњи монолог преобратио у експлицирани монолог. Тамо где је у драмском тексту уобичајен „говор у страну" (који присутни на сцени тобоже не чују), Његош је на сцени присутне просто — успавао. Тако му се учинило природније. Могућим позоришним слушаоцима и потенцијалним читаоцима саопштава се, без околишања, и помишљено̄ и изговорено̄.

Говорити себи, говорити другима?

Полазећи од исказа у Његошевим дидаскалијама, и просуђујући према њима, у излагањима Владике Данила препознају се четири говорна типа:

(1) Владика говори *сâм собом*. (Његов је говор — формално узевши — одељен од других актера *Вијенца*. То је самоговор, скоро максимално окренут ка говорнику самом, а безмало затворен за друге.)

(2) Владика говори *међу свима као да је сâм*. (Говори се пред актерима *Вијенца*, али тако као да им се не обраћа, него говорник само гласно размишља, не тајећи као раније сопствене мисли. Ипак, већим делом говори себи, мањим — другима у *Вијенцу*.)

(3) Владика се *трза као из сна*, па говори. (Овде се први пут говор-за-себе нагло преокреће у говор-за-друге, што значи да је реч већином окренута актерима *Вијенца*, а малим делом говорнику самом.)

(4) Владика води (необележен) нормалан дијалог са присутнима. (Његова је реч потпуно окренута другима.)

Ако привремено заборавимо на Бахтиново упозорење да је сваки монолог само притајени дијалог, онда можемо закључити да су два почетна типа Владичиног говора претежно монолошки срочена (други мање него први), а два крајња претежно дијалошки (последњи више него онај који му претходи).

Мада се од првог до четвртог говорног типа умањују монолошка а увећавају дијалошка својства Владичина говора, владарска реч ретко досеже демократски ниво дијалога, који, формално узевши, има два равноправна комуникацијска крака: говор и од-говор (са наизменично измењивим улогама). Владар врло ретко реагује на одговор. Занет својом мишљу, не следи туђу. Ако је и чује, говори и понаша се као да је није ни било, уз ретке изузетке.

Говорити из самоће

Владици Данилу је требало да превали три припремне говорне степенице (мање или више монолошки срочене) да би се одважио непосредно се обратити главарима и (преко њих) народу. Била је то последица неповерења у зрелост и одлучност сопствених идеја, или последица неповерења у разборитост и мисаону дозрелост људи којима је своје опасне двоумице и жалопојке упућивао. Било како било, то је знак не само владареве изузетности и дистанце према народу него и знак владареве *самоће* у свом народу, који није дорастао владаревој мисли.

То што добар део уводних излагања казује *за себе* или *као за себе*, одређује владарево говорно понашање, али, више

од тога, истиче његов социјално-психолошки статус, однос према својим поданицима и место међу њима. На свом владарском „брду", Владика је осамљен, јер за добар део његових идеја нема дораслих саговорника. Мимо бројних главара — дакле, мимо изабраних представника народа, он је *сâм (са собом)*. Његошевим речима казано, и он је — *пустињак цетињски*. Додељујући му осамљенички говорни статус, Његош је лик владарев уздизао истовремено потискујући и најодабраније народне представнике, који, ето, ни комуникацијски нису дорасли свом владару. Владареве за-себе-казане идеје надилазе ниво разумљивости не само пучана него и њихових челника.

Привилеговани реципијенти владаревих из осаме казаних речи јесу — сем њега самога и сем песника Његоша самога — више они изван дела него они у њему; и, можда, више они ван песникова времена и простора, неголи Његошеви савременици у Црној Гори. Осамљујући челног говорника, Његош је указао поверење реципијентима ван дела, са којима претежније и успешније комуницира него са делатним актерима *Вијенца*. Владар ће се непосредније обратити, себи равном противнику, Селим-паши. Али тада је, делимице, напуштао осаму.

Будући да је функционалност тих (претежније) ван дела усмерених речи ниска према збивањима у делу, разумљиво је што се — сразмерно паду те функционалности — смањују својства драмске организације дела и његове драмски вођене тензије.

Цивилизацијски јаз који се испречио између владара и народа, и који ремети њихову узајамну комуникацију, Његош је сликао и димензионирао тако да је модел и меру тог културно-комуникацијског несклада са потчињенима узимао према слици и прилици своје интелектуалне узвишености и издвојености од Црногораца свог времена. И сам је Његош морао превладати такав јаз да би се споразумевао са витешки васпитаваним али претежно необразованим људима око себе, који су и за главаре бирани сагласно суровим начелима ратничке борбе непрестане, а не према, рецимо, мисаоним способностима и нивоу цивилизацијских знања.

Осамљеност Владике Данила проистиче и из разлике коју свест писменог човека има према свести људи усмене културе у чијем окружењу Владика живи и ради. Неписмен је чак и свештеник (поп Мићо). Није, изгледа, писмен ни изабраник Вук Мићуновић, који тако сјајно „збори и твори" да га „Српкиња још рађала није". Пошто Мићуновић истиче да Владика зна „дубоке књиге", разложно је закључити да се он сам њима не служи. Као и Игуман Стефан, Владика је

човек *контемпилације*; Мићуновић и други владареви сарадници, главари, људи су од непосредне *акције*. Та друкчија, усмена свест наводи главаре да зебу „од много мишљења". Они верују (како сугерише колективни глас *кола*) да „прегаоцу Бог даје махове". Ко одвише мисли, тај одвише сумња. Одлучни побеђују; уместо њих Бог промишља.

Комуникативне сметње између главара и Владике пригушене су и ретки су приговори које сарадници упућују Владици; ако се јаве, онда се тичу његове неодлучности, неактивности и издвајања из колектива, тј. осамљености. Кажу му: „Сам се шеташ пољем без никога", односно, кад чују његов глас из осаме, приговарају му: „А ево си удрио, Владико, / у некакве смућене вјетрове". Иначе, кад Владика узме реч, сви ћуте и слушају.

Сâм је, разуме се, и Игуман Стефан. Недостају му сви које не види. Међутим, боравећи више и преданије у царству духова, он трајније и потпуније бива *у заједници* с Богом.

Тако два контемплативна *самца* испуњавају најмисаоније слојеве *Вијенца:* Владика прву, а Игуман другу половину дела. Њихове су мисли комплементарне, мада је ниво општости виши у Игумановим казивањима. Владика је ближе „царству земаљскоме", па промишља конкретну трагичну историјску ситуацију у којој пати његов народ, а мање свет и природу у целини. Владика би могао у Игуману имати изврсног партнера за филозофски дијалог. Тиме би се могле смањити њихове појединачне самоће. Тог (филозофског) дијалога нема Зашто? Иако се чини да се њихове мисли мимоилазе и да сваки засебно следи и промишља свој ниво поднебесја, њихове се идеје — особито на плану националног ослобођења — допуњују. Игуман је, изгледа, само друга половина народног владаоца. Прва је сам Владика Данило. Није далеко од помисли да — сâм Његош обухвата обе ове свести. У Данилу и Стефану проговара у основи иста, владарско-владичанска песничка реч Његошева. Стога се те речи не споре. Оне су непротивречне, оне у ствари носе јединствену главну идеју, која истиче из два, само привидно раздвојена, извора.

Ако је тако, зар није био кадар Владика Данило сам понети обе улоге, узимајући у обзир да је и он духовно лице? Таква врста „економисања" ликовима осиромашила би дело. Није Његош увео Игумана да би неко одморио Владику од тегобног умовања, него да би кроз друго биће и искуство проговорила друкчија душа и свест, да се посебношћу другачијег бића открије посебно обојена и профилирана истина.

Игуман Стефан је уведен у *Вијенац* као — да тако кажемо — специјалиста за религијско-судбинска, *небеска питања.* Међутим, Владика Данило је одговоран за државно-дипло-

матска, *земаљска питања.* Проверу тако усмерених њихових компетенција чине сами актери *Вијенца* питајући Данила што пише у књигама, а Стефана што „пише" на небу, тј. зашто је нпр. прокрвавио месец.

Ресори им, истина, нису оштро разграничени, па се у обојице небески и земаљски планови њихова говора прожимају, али тако да се не оспорава превласт неба над земљом.

Међусобна комуникација две најумније главе *Вијенца* није ни честа ни одвише важна. Најумније деонице свога излагања казују у одсуству оног другог, изузев што ће Игуман пред Владиком рећи своје чувене мисли о свету који је састав „паклене неслоге". Уместо коментара Игуманове филозофије о борби супротности, Владика ће се нашалити тако што ће извор тог филозофирања тражити у квалитету вина које је пио Игуман. Његош очито избегава укрштање и сучељавање њихових филозофских идеја. Те идеје нико у делу не проблематизује. Као да нису ни упућене актерима дела; и кад нису монолози, најумније деонице *Вијенца,* одсуством било каквог одзива на њих — постају монолози. А њихови творци бивају — *усамљени,* недовољно схваћени мудраци.

Многи у *Вијенцу* хвале Игуманову мудрост и лепоту говорења, „многи из гласа" траже да им прича ако хоће „до поноћи", а онда, кад их старац опије мудростима, без речи потону у сан, као да је — мимо говорникова очекивања и противно његовој намери — умна беседа некима послужила да брже задремају и мирније спавају. Ујутру ће сердари, Иван и Вукота, корене старчеве мудрости налазити у његову слепилу (као што га је, истина шалећи се, Владика тражио у вину); јер „поглед смета мисли и језику". О Игумановим идејама — мук! Ипак сви су разумели и прихватили једну његову кључну мисао: „Славно мрите, кад мријет морате!" Али томе су их и код куће учили.

Као божји опуномоћеник на земљи, Игуман и ноћу бди над чистом савешћу свога племена. Као и Владика Данило, и он је задужен да мисли за њих и у име њих. Иако Данило због композиционих потреба и због сталешког преимућства закључује дело (јер га је и започео), Стефанова личност и реч доминира другим делом *Вијенца.*

Његош је владару доделио младост а монаху старост, разложно распоредио *виталност* и *мудрост*, које тек сједињене красе државног и религијског вођу народа какав је био сâм песник *Вијенца.* Тек здружене њихове мисли репрезентују Његошеву поетску умност и представљају уметничку целовитост *Вијенца.*

Преузимајући од Владике филозофске задатке у другој половини *Вијенца,* Игуман поново успоставља, делимице на-

пуштени, висински ниво говора. Игумановим уласком као да *изнова почиње* говор *Вијенца:* опет креће из његове трајне *ноћи,* из његове *тмине* и *тишине,* из старачке мудрости и *самоће.* Продукт Игумановог мрака — светлост је *Вијенца*. Његова је ноћ каткад ведрија од Владичина дана.

Поетске беседе Владике Данила и Игумана Стефана надилазе интелектуалном висином пријемне могућности представника усмене културе *Вијенца,* али зато остају трајан изазов најбољим реципијентима писмене културе. Њима је Његош ишао у сусрет.

*
* *

Песништво је по Његошу творачка активност највишега духовног реда, стога он говорника поетске речи узвисује на неко небу блиско место, као што је Владику Данила уздигао на Ловћен, одакле се свет боље види и његов мрак дубље прозире. Одакле се и музе успешније призивају. Сагласно својим поетичким начелима, Његош је бирао говорнике, њихове говорне улоге и задатке, али је веома смишљено и бришљиво бирао и све елементе говорног контекста. Јер и контекстом се говори. Говори се са ловћенских висина, али ловћенска висина и сама по себи говори. Говори се из глухе ноћи, али глуха ноћ и сама проговара. Говори се из тишине и самоће, али самоћа и тишина казују нешто и саме чега ни говорник сам не мора бити свестан.

Набијене су значењем и наизглед узгредне речи Његошева *Вијенца*, оне које тек упућују на условност говорних ситуација. И њих треба тумачити да бисмо се приближили свеукупним значењима *Вијенца.*

НЕК ПРОПОЈЕ ПЈЕСНА ОД УЖАСА*

А и од чега би другог? А и шта би друго могао човек са болом и муком својом? Заваравати их политичким смицалицама и будућим покољењима? Или пак неком вечно сањаном и никад недосањаном прошлошћу? Зар то није било јасно и оном маловарошком провинцијалцу из Стратфорда, када је — опсењен и ужаснут оним што је открио у срцу највеће империје света која се икад у људској историји стварала — пропевао у лирски најчистијој, сонетној форми:

Сит свеїа тоїа вайим смрт смирења,
Кад їледам Вриједност ко бокче рођену,
И Ништавост у руху узвишења,
И тврду вјеру срамно поїажену.

Као да је једино чиста алхемија сонетне форме могла да оплемени гадост виђеног и доживљеног — и у томе је можда изазов везаних облика као шансе смисла за људску патњу и проклетства стварног живота.

Лекција је вечна и универзална; и није Бодлер морао ићи код Шекспира у школу да би пропевао о огавној колико и неумитној судбини своје драгане у *Стрвини*:

А ипак ти ћеш бити ђубрету овом слична,
ужасу овом пуном їноја,
сунце мої бића, звездо ти моја неїомична,
анђеле мој и страсти моја!

Као што ни Дис није морао ићи у школу код Бодлера да би наслутио да је „поезија по својој суштини филозофска”, али — с обзиром да је „она пре свега *фаїална*, она треба да буде нехотично филозофска”. И колико је само нехотице у његовој песми која није писана о овим нашим днима, а ипак се чак и тако зове:

---

* Реч о књизи Милана Ненадића *Уїочиште* (Матица српска, Нови Сад 1994) делимично саопштена на промоцији одржаној у Матици српској 22. јуна 1994.

Проїледале све јазбине и канали
На високо подиґли се суґперени,
Сви ґодмукли, сви ґроклеґти и сви мали
Постґали су данас нашци суверени.
Проїледале све јазбине и канали.

Па чак као да је и помисао на самоубиство, као и одустајање од ње, сасвим нехотична, готово случајна:

Подиґао сам своју руку с обарача вечноґ мрака,
Нема смисла ремеґити бесмисленосґи у свом ґоку.

Разуме се, биће потребно доста времена и памети — и то не оне патриотске, скерлићевске, него сасвим друге, да се у гласу овог песника, тешког провинцијалца с кафецијским детињством у Заблећи, код Чачка, и још несрећнијим кафанским животом разапетим између Београда и Париза, препознају акценти једног од најраскошнијих наследника европског симболизма на српском језику.

У извесном смислу тај пут од тешке завичајне забити до урбаног пакла и овладавања пуном оркестрацијом модерног песничког израза представља одсјај и наговештај једне од темељних социјалних и духовних драма српске културе двадесетог века. У знаку управо такве драме стасала је и песничка реч три знаменита српска сарајевска песника — реч, или боље речи, Рајка Петрова Нога, Милана Ненадића и Борђа Сладоја. Разуме се, сваки од ова три носиоца Змајеве награде има и понеки свој кутак у том животном паклу, као и своју артикулацију у тражењу озарења властитог парчета „уклетог песништва". Већ у Ненадићевим раним збиркама јасно је наслућен „каснији очајник што пјева", односно да га је „пјесма 'узела под своје' ", да је он „њен ријетки миљеник", те да све што он ствара настаје „из бездушности те обостране страсти". У почетку, у невезаном слогу, Ненадић можда више „прича" о томе: „Блаженства се одричем, / Прихватам хаос"; „Све што је изван мене, ако ме не боли, / На ме се не односи". Драж тих констатација је у њиховој младалачкој наивности: као да је „хаос" икада икога питао да ли ће бити „прихваћен", као да оно што тренутно „не боли" неће једног дана „заболети"... Но убрзо манифест распеваног очајника — и то управо „открићем" конвенционалног, везаног стиха — налази свој прави песнички акценат:

У лаж у безнађе у ґијане ноћи,
Са маїлених брда, из моїе леґоїе краја —
Десило се шако да морадох доћи
Да калим дуцу на ваґири очаја."

Негде из тог времена је и Ненадићево *Писмо Андрићу* (1975), које се данас чита као пророчанство касније сарајевске трагедије:

Низ криви сокак ка мрачини
Силазе шубаре, и турбани.
Да ли је стварно или се чини
Да су демони покопани.
(...)

На гробљу, канда, поноћ бије.
Крстаче неме. И ницани.
Пригушен вихор религије —
Демони нису покопани.

Већ у својој двадесет седмој години Ненадић се, рекло би се, слаже с Андрићевим виђењем Сарајева — и осећа потребу да преминулом писцу укаже част, или ода почаст, својим слагањем.

У Ненадићевој последњој песничкој збирци — *Уточиште* (1994) — песников распевани очај налази свој језик у слици нашег времена као кафанске метафизике у којој се мешају паклени, рајски, паганski, политички и историјски одблесци једног полуделог небеског ватромета. Већ у првим стиховима песме *Вјерују*, неког символа вере ове збирке, откривамо тачно где смо и куда идемо:

Једном, заиста, било. Гле како сада одлази ...
Само се потера одмара, и само нова долази.

Неверица у оно што смо живели и гледали — „једном, заиста, било" — ко би рекао — губи се у потпуној извесности с којом се види оно што тек долази. Као у Лалићевој *Хајци*. Но шта ли је управо Зрењанин Богу скривио да постане поприште ових кафанских фантазмагорија? И то поприште на коме уместо рима имамо пара-риме, које као да залуд потежу за *римовањем:*

Лепљиве летње и мемљиве зимске
Очајничке наше ноћи зрењанинске
Стале у кристалан мехур чаше пивске...

Па онда опет као у неком лудом колоплету, те исте ноћи али овај пут „аветињске", „сред Баната", па онда „расточене наше ноћи зрењанинске", а на крају опет као на почетку, „очајничке наше ноћи зрењанинске", те и закључак из свега тога:

Зрењанин је туђа, очај уточишта,
Моја црна писта за узлет у Ништа.

Но као да се унутар тог врзиног кола стално цере и неки препознатљиви одблесци овог нашег великог и сулудог историјског часа и испита:

Ноћи пуне знаної политичкої вица
Испричаної тихо с гласним поверењем,
Ноћи хладетине, сточних изнутрица,
Крунисане сваћом, пролазним презреньем.

И како се дивно сада опет римују ноћи „политичког вица" са заносом „сточних изнутрица", готово исто тако беспрекорно као закључак који се нуди попут неке мета-историјске утехе у следећој песми:

— Каква дела, слава, које искупљење!
Кад је ново јутро било избављење!

Па шта су онда сва та замајавања са неком светлом или бар светлијом перспективом, с рајем на овоме или на ономе свету, све те револуције и нови поретци, сви ти идејни снови и булажњења? Да ли су то само луда одушевљења и подвале на вечној позорници апсурда људске историје:

Тренутни митови, лажи, бајке, скаске,
Модри подочњаци, подеране маске?

И шта је сваки тријумф нове власти:

Мркло после муње, после крика рођак
— Овоја на колац, оној о конопац.

И шта остаје песнику до да завапи:

Опрости ми Боже, искупи ме Христе —
Порази су страшни, победе су исте.

И да оде на пријем код Нечастивог и кликне сам себи:

И певај срцем! — нек се прича
Да су прошла времена права:
Не мисли при том на звук бича
Који нам леђа расцветава.

Колико овде песник говори о себи, а колико о нама? Колико о садашњем тренутку балканских ужаса, а колико о вечном, тако

неоригиналном ходу људске историје. Управо зато што је у пролазном, ововременом, кафанском, зрењанинском, свом и нашем, наслутио и неку вечну музику сфера, његова песничка реч нам открива оно „историјско чуло" које осећа трајно у пролазном, судбинско у темпоралном. Али зар није већ и сам чин певања сан о неком рају и другачијој музици сфера? Јер „човек по своме бићу и позиву није предмет спасења и блаженства, него ствар која пада и пропада": „ми рођену крв проливамо, и то стално, непотребно, бездушно и бесмислено, тврдим срцем и кратким разумом. Зато, ако постоји рај намењен нама људима, он је празан и остаће довека празан... И највише што се за нас могло учинити, то је да нам је дат сан о рају."

Светозар КОЉЕВИЋ

НИГДЕ УТОЧИШТА

Милан Ненадић: *Уточиште*, Матица српска, Нови Сад 1994

Критичар који има поштовања за несумњиви песнички дар Милана Ненадића, долази у понешто непријатну ситуацију да поводом најновије песникове књиге *Уточиште* сужава простор расправе. Ова је збирка, наиме, сачињена са одвише наглашеном лакоћом, која не само што је међу корице ставила мали број песама (25) него је и у тај мали број уметнула већ познате, у књигама и по више пута објављене текстове (њих 5). Истини за вољу, песник је успео да сачини тематску целину која веома добро функционише, али познавалац Ненадићеве поезије би, након четири избора (*Општи одар и друге песме*, 1985; *Дрхтање у своду*, 1988; *Изабране песме*, 1989; *Венац за Гаврила*, 1991), природно очекивао више досад посве необјављених наслова. Овако, мораће да се задовољи песмама *Србија, тозба* и *Петровград*, те циклусним структурама, односно поемама *Уточиште* и *Страшни суд*.

Читаоцу, дакако, остаје и додатна могућност промишљања о томе како те одраније познате песме функционишу у новој књижној целини. У том погледу се мора приметити да је збирка доста добро компонована, те да управо средишњи циклус *Црни мајстор*, сачињен махом од старијих песама, представља еластично везивно ткиво које на срећан начин спаја две песме. У том циклусу (који је, узгред буди речено, могао посегнути и за тематски изразитијим и успелијим текстовима из досадашњег песниковог опуса) обелодањена је лирска визија неумитних историјских токова и несрећа који су у песми *Србија, тозба* симболично представљени смрћу „силног јелена": јелен, у многим симболичким системима оличење живот-

ности, снаге и необуздане енергије, умире „под храстом", који такође представља (код Словена, а и неких других народа, свето) дрво обележено атрибутима снаге, моћи, божанске присутности. На тај се начин не само повезују два митолошка бића већ се и демонстрира метаморфоза животне енергије која уништењем више еволутивне форме, животиње, препушта свој потенцијал нижем, мање динамичном а трајнијем облику — дрвету. Но, у средиште своје лирске визије Ненадић не ставља ову, помало утешну представу животне метаморфозе, већ њега занима слика распадања телесног склопа, занима га слика инферналне гозбе на којој „зунзаре (златне муве)", „(ситна мравља стока, / / Обади, трутови, осе, скарабеји), / Госте се (у славу) Творчевој идеји". Исто тако, занима га траг одсуства животне снаге и поништење свеколике моћи, чињеница „Да је из рогова гром (нетрагом) несто, / / Да су му двобоји, кошуте (и муда) / Остали (очас) с друге стране чуда". Завршна слика у песми *Србија, гозба* усредсређена је на главне, „древне стрвинаре", а то су хијена и сам поетски субјекат. Стављањем поетског субјекта у исту раван са хијеном, песник снижава дигнитет тачке гледишта из које лирска визија проговара, али је истовремено чини уверљивијом, омогућавајући непосредно сведочење о оном деликатном тренутку кад упад у само средиште умрлог бића поприма облик догађаја космичких размера: „Кроз ребра јелена (принца у панциру) / Стигосмо до срца. Тајац у свемиру". Свемир, са својим небеским енергијама, у дослуху је са збивањима на земљи, па и збивањима у једној мртвој телесини.

Завршним стиховима изузетно је проширено семантичко поље ове песме, јер је показано како свет природе није лишен дубљих космичких импликација, односно како живот земље не бива без пропратних гестова неба. За конституисање семантичке нестабилности, па у том смислу и за могућност вишеструко ефективног читања, значајна су бар још два детаља. Један се тиче помало неодређене природе поетског субјекта: не може се, наиме, сасвим поуздано утврдити природа бића из чије се перспективе проговара, па та неодређеност ослобађа основно значење везаности за само једну емпиријску ситуацију. Други се детаљ тиче специфичног преименовања које врши наслов песме: тај наслов, *Србија, гозба*, поступак дескрипције и свет природе обухваћен тим поступком уводи у простор могућих политичких значења, при чему би песма могла бити схваћена и као нека врста алегоријског приказа. На сву срећу, аутор је очувао плодоносну неодређеност своје песничке визије, усмеравајући је тако да делује на више значењских планова и не дозвољавајући јој да се исцрпи само на једном од њих.

Књигом *Уточиште*, иначе, доминирају две дуже циклусне структуре, а за таквим формама Ненадић, по свему судећи, све благонаклоније посеже (сетимо се само како је у претходној својој збирци *Венац за Гаврила* обелоданио истоимени сонетни венац). Песма *Уточиште* се по свему уклапа у исповедне структуре које

Ненадић врло чврсто веже за конкретан животни амбијент: већ се створио читав низ локалитета важних како за песникову биографију тако и за његову поезију, низ који почиње местом његовог рођења (Грковци, Босанско Грахово), затим се наставља местима у којима је проводио дуже периоде свога живота (Сарајево, Београд), па све до места које у овој прилици назива уточиштем (Зрењанин). Но, за своје уточиште Ненадић готово да нема лепих речи. У завршној песми *Финале уточишта* он вели: „Зрењанин је туга, очај уточишта, / Моја црна писта за узлет у Ништа, / Да у овом котлу какве наде има, / Не би мукло тукло на јави, у снима"; а потом тврди да „Овај град је склиско клупко црних глиста", „Овај град је пуста, опака навика / Са хиљаду лица без људског лика"; и још: „Чуди ме како си, ужарена свести, / Овде могла стати, на ово се свести, / И још зором ићи по хлеб, цигарете, / Где бору на челу има свако дете, / Где, из дана у дан, троме речи зобљу / Разумљиве само тишини на гробљу". Након оваквих речи, након инсистирања на атмосфери ноћи, уз које се само мењају атрибути, сви одреда негативни (очајничке, аветињске, расточене и слично), након приказа кафанског амбијента у коме „Рат свих против свију — остало још то је / Ако се столови, којим чудом, споје", након подсећања на културне вредности које је регион изнедрио (Константин Данило, Бура Јакшић, Тодор Манојловић) и указивања на тривијалности свакодневице, поетском субјекту Ненадићеве поезије ништа друго не пресостаје доли да закључи како ни Зрењанин није никакво уточиште, јер уточишта нигде ни нема. Наслов песме, тако, добија иронично обележје, а Зрењанин постаје још један конкретан животни простор на коме се реализује песников урбани катастрофизам. Сасвим следствено овој нихилистичкој страсти обелодањује се субјектова потреба за нестајањем и укидањем живота: „У поноћне сате, у пићу до гуше / Помешају се наше разнолике душе. / Тада смо најближи једноставном циљу, / Остварењу жеље *да нас нема више*". И још: „Да на овом свету још једино вреди / *Своју смрт желети*". У животу и поезији Милана Ненадића, очигледно, смрти свагда има, има и сеоба, али смирења нема!

Друга поема *Страшни суд* ову онтолошку несмиреност пројектује како на индивидуални тако и колективни субјекат, како на живот појединца тако и живот национа. Индивидуални субјекат суочен је са празнином света и са лудилом као адекватним стањем свести („Лудило нема капије, шта ће лудилу страже! / Овде се закон сваки разбија и блиста / Лудак непоражен: одозго гледа Нико, / Одоздо буљи Свеједно — једно те једно"); истовремено њему ништа није достојно ни свето, он чезне за прекршајима а његова празнина ни у цркви неће наћи смирења ни попуне, јер из храма субјекат излази „нагло, срдит а покуњен / Што свето појање величајног хора / Нема везе с оним што се збити мора, / Што ореол који краси главу свету, / Нема везе с нама на овоме свету"; отуда, сасвим природно,

завршна целина ове песме обележава одсуство смисла, премда је то одсуство изречено доста помирљиво и без карактеристичне жестине нихилистичке енергије („Прекратих свећу и овога дана. / Боле ме очи и прсти (при врху). / Немоћне капље (са сувих усана) / Преостали вокал: не пронађох сврху").

Колективни субјекат приказан је са тешко подношљивом количином бесмисла, па је та слика изразито гротескна: национ је суочен са страсном, разобличавајућом спознајом о ништавности покушаја да се било шта промени у токовима историјске неминовности. Ненадић би, тако, да све што се збива види као једну од игара коју само време намеће свима нама, дакле као израз неизбежне фаталности и неодгодиве предестинираности. Колективни субјекат је, стога, посве немоћан, осуђен на сопствену несрећу, а једино му преостаје комична гордост и гротескни понос: „Ево нас, богме, на чистини, / Ево нас удно света: / Нити ми нешто можемо, / Нити то коме смета. / Све и да можемо нешто, / Нама то није лако: / Ми смо, бре, Срби, / Срби смо. И те како".

Историјску несрећу песник види као апокалиптичко догађање, али у овом свеопштем удесу присутни су само несрећа и страдање, а нигде нема Божјег присуства и назнаке нове епохе. Уз то, страдање је овде првенствено национално, српско, па постаје јасно како је реч више о страшном суду једног народа него о свеопштем, свечовечанском догађању. Такву једну универзалну перспективу, уосталом, тешко је очекивати од Милана Ненадића: као песник типичне српске несреће, као песник народа коме се десио цивилизацијски прелом који се тешко преживљава, прелазак из патријархалне, руралне у модерну, урбану културу, он је првенствено схватљив унутар конкретних одређења националне културе која је више од свега умела да опева своје поразе и своја страдања. Постављен у неке друге, шире културолошке видике — песник прилично губи од актуелности и убедљивости.

Збирка *Уточиште* показује нам Милана Ненадића са његовим врло уочљивим врлинама и исто тако приметним манама. Да је срећа да у збирци има више таквих драгуља као што је песма *Србија, јозба* могли бисмо говорити о догађају у књижевном животу. Но, с обзиром на то да је књига сачињена не баш пробрано и строго, то нас и она уверава како Ненадић носи у себи истински, неугасли песнички нерв, нерв коме недостаје јаче сабраности да би се чешће оплодио на прави начин. Песниково лелујање по вертикали, узроковано завидним количинама опојних течности најразличитијих врста (у том смислу је реч о правом наследнику наше традиције боемства), довела је својевремено и до овакве једне ситуације. На некаквој књижевној вечери публика је, тражећи од песника још коју песму на дар, доживела да јој лелујави Ненадић узврати реченицом: „Имам, не дам!" Да песник има шта да дâ, али да не даје баш штедро, види се и из књиге *Уточиште*. Читалац ове збирке могао

би, заједно са гледаоцем поменуте песничке трибине, само да одмахне руком, да опрости песнику због претеране штедљивости и повремене неодмерености, па да сачека онај блистави поетски тренутак због кога је вредело бити стрпљив. Песниково лелујање по животу наставља се и међу корицама његових књига.

Иван НЕГРИШОРАЦ

ЖИВОТ ЈЕ НЕГДЕ ДРУГДЕ

Мирослав Мандић: *Каја*, Матица српска, Нови Сад 1993

У књижевном смислу, ходање за поезију Мирослава Мандића сравњиво је са једном архетипском сликом, оличеном у Зеноновом парадоксу о узалудном Ахилејевом науму да претекне корњачу. Наиме, само од снимка „парализе" у којој се читалац налази — зависи и Мандићево место у литератури.

Елем, све је условљено позицијом читања за опекотину другог степена, како се зове гласовита непомична акција Дениса Опенхајма. Читалац препознаје тактичку алузију и зна шта ћу да кажем. Јесте, с једне стране делатност Мирослава Мандића је пре ликовна него књижевна. Значи, он је доследни концептуалиста, неексплодирана чињеница седамдесетих бачена у деведесете, и то управо по дефиницији Јозефа Кошута, који каже да „вредност уметничког израза не зависи од неке емпиријске претпоставке (још мање од естетске) о природи ствари". И још да „уметнички изрази немају чињенични, него језикослови значај, не описују понашање физичких или неутралних предмета, него изражавају дефиниције о уметности или формалне последице које из њих произилазе".

Отуда она сјајна таутолошка комбинација, идеолошка загонетка оваплоћена у (старински речено) идентификацијској метафори Мандићевог наслова „Ја сам ти је он", у ком се чува и цела фигура његове уметничке индикације. Одмах се намеће и узрочник ове авангардне „заразе" са продуженом експозицијом, знан као чувени Beuysov знак једнакости између уметности, живота и човека. Та три песникова лица (ја, ти, он) само су, парадоксално, три (можда датумима) ритмоване непоновљивости међу небројеним препричавањима. Сваки од њих три покушава да се сакрије иза друга два, да њиховим укрштеним сенкама, по свом, рекосмо, метафоричком телу, исцрта сопствени нестални епитаф, који се и препознаје у свима њима као једна, измешана, рођачка крв (а све у недостатку забављачког језичког егзибиционизма). Тако је Мандићево ходање доследни излазак из текста.

Сећајући се такозване нове уметничке праксе, Мирослав обавља растегљиви перформанс, прелазећи, пешице, раздаљине од гроба Бранка Радичевића до Његошевог почивалишта, спаја их, корацима, са „светлим гробовима" Прешерна, Рембоа, Хелдерлина, Блејка... Без обзира на то колико (можда на први поглед) експлицитна, Мандићева представа је дубоко интровертна, она је тек језичко догађање, које није ништа друго до прелажење од једног до другог песничког (или песниковог) гроба. Тај унутарпесмовни body art, телесни посао, то дуготрајно, пројекатско „билдовање" сопствених слика, рад са природним песничким елементима и силама јесте ненаглашена пародија сиромаштва (њима, сиромашнима је посвећена прва књига *Ја сам ти је он*), жива сиромашка уметност. Мандићев пут је, онда, ужасно спора процесуална скулптура значењске трулежи, која представља, игра, бескрајни језички пуч или преврат (о коме није ни сањао).

И тако нам се Мандић, уместо концептуалистичког маратонца, може причинити и као тзв. постмодерни уметник, коме је авангарда седамдесетих само традицијска опсесија... Али, ту почиње друга прича. Ако је, теоријски, концептуалиста идентификован са критичарем (који постаје сасвим сувишан), онда је Мандић — наш савременик, тешко објашњив искључиво „њим самим".

Јер, када се прихватимо фамозног „текста", онда стижемо и до слабости Мандићеве нове књиге. За разлику од носеће линије „новог квадрата" (наиме, Мандић је „обећао" још две књиге, које ће у правилним размацима написати и објавити, и којима ће целина, наизглед, бити „заокружена") књига *Ја сам ти је он,* где влада ренесансна једноставност и узвишена синтаксичка скромност, у *Кају* Мирослав нарушава једно од најбитнијих својстава свог песничког ега — доследност. Нема више потпуног поистовећења (оног магичног „Ја сам..."), понекад су у игри потрошене вербалне акције, типа „И на пети, живци су ми напети", или неко (непријатно) изненађујуће одушевљење колоквијалним, а све без унутрашње језичке страсти и осећаја, без језичких сенки. У таквој анализи, дакле, Мандић не пролази нарочито добро.

Али, зато га и не посматрамо тако, ситничаво, него као песничку громаду, инкарнацију недефинисане снаге, борбени крик једног свеца.

У једном новом распореду у савременој српској поезији, у новој подели коју не праве инфантилне књижевне трибине и фолклорна уредништва која, старећи, постају оличења маклуановштине, једначећи свет са родним селом (а све бисмо то горко-иронично могли назвати „академском критиком"), у некој врсти обрнуте мистификације, где Мирослав би Мандић могао да буде управо то: велики песник, водећи песник, ма шта он писао!

Наравно, овде пре свега мислим на невероватан утицај Мандићев на читав низ писаца млађе генерације, један посебан имиц

Сократа ког трују сопствени ученици. То његово предводништво, интересантно, не огледа се у наглашено поетичком смислу. Многи његови „настављачи" пишу потпуно другачије од њега, али је Мирослав Мандић за сваког од њих прекретница, онај „неочекиван човек", онај бретоновски Жак Ваше, онај датум од кога се и до кога се рачунају „животи песника".

Мандића треба читати друкчије, ван контекста или у контексту који брише све језичке и медијске границе, стићи до оригиналне, личне форме, на пример, само кроз датуме из књиге који су читаоцу, приватно, битни, заокружити све срећне бројеве. Или ову књигу треба пребирати прстима као молитвену бројаницу.

Ласло БЛАШКОВИЋ

САТИРИЧНИ ПОСТВЕРИЗАМ

Ненад Грујичић, *Јадац,* Српска књижевна задруга, Београд 1993

Ненад Грујичић је, пратећи хронологију савременог српског песништва, песник (млађе) средње генерације. Његова прва књига, *Матерњи језик* (1978), отворила је поетички процеп у контексту веризма седамдесетих и, тематизујући поезију, наговестила надолазећи постмодернизам. Грујичићева друга збирка, *Линије на длану* (1980), међутим, огласила је песников повратак веристичком поетичком концепту, усмеравајући се не само на стварносни свет већ и на социјални миље. Даљи Грујичићев стваралачки напор, зато, Михајло Пантић настоји да објасни тежњом за променом као константом његовог певања. Томе се може додати да су прве две Грујичићеве збирке означиле и два обрасца његових стваралачких интересовања — постмодернистички и веристички. Потоња збирка, *Јадац,* може се читати као њихова синтеза и одредити термином постверизам, којег су Михајло Пантић и Васа Павковић прецизније дефинисали као гротескно-критички.

Песник се опредељује за дисциплинованост везаног стиха и захтевност традиционалних песничких облика, као што су катрен или сонет. *Јадац,* међутим, тиме не означава само промену унутар Грујичићевог опуса, већ се може тумачити и као знак мене у контексу нашег песништва на крају овога века. Не може се казати да везани стих и традиционални облици нису били присутни у нашем модернистичком песништву, нити да су их избегавали песници постмодернистичког усмерења, али је њихова употреба обично имплицирала и неку врсту поетичког бунта у контексту у којем се јављала. Заједно са књигама сличног формалног интересовања, и

Јадац подразумева поетичку концепцију. У том се смислу потоња Грујичићева збирка разумева као синтеза његовог досадашњег песничког опуса. Здруженост свести о песми, чија је парадигма прва збирка, са веристичким усмерењем друге.

Тиме *Јадац* имплицира и критику песништва свог непосредног књижевноисторијског окружења. *Јадац* Ненада Грујичића показује како се свест о песми не мора исцрпљивати, као што то у последње време најчешће бива, у свом затвореном кругу, свом малом естетском свету, већ може показати занимање и за другачије, конкретније и практичније области постојања, покрећући и питања сличне врсте. Веризам, дакле, упркос свести о песми, или управо захваљујући њој. Пут самоспознаје, овде предочен мање очигледном отворености ношћу, као пут изласка из сопствене тишине. Нова могућност за песму која се можда исувише бавила самом собом, и нова могућност њеног смисла. Ако је модернизам књижевност суочио са њеним ништавилом, а постмодернизам покушао да га разреши херметичном кружницом аутохерменеутичког и аутопоетичког естетског чина, Ненад Грујичић је, збирком *Јадац*, имплицирао обрнути пут — од самопосматрања ка искораку из себе, при чему искорак чини поверење у истинитост постојања песме аутоматским. Приметне сличне тенденције у нашој књижевности, како када је реч о поезији тако и када је реч о прози, како када је реч о старијим тако и када је реч о младим писцима, указују на могућност нове стваралачке оријентације — поетику синтезе.

Два пола стваралаштва Ненада Грујичића у овој књизи могу се разлучити као њен поетичко-формални и тематско-мотивски план. Постмодернистичком полу припада овај први. Имплицитна поетика Ненада Грујичића огледа се у избору формалних поступака транспозиције. Избор упућује на свест песника о постојању поезије у времену, о идентитету њеног аутономног бића. Реч је о реактуелизацији традиционалних средстава обликовања, моделовању према већ постојећим обрасцима. Подражавање које има за циљ и истицање једне особене стварности — стварности књижевности. Особеност Ненада Грујичића, у контексту ове тенденције модерне уметности, огледа се не само у подражавању формалних образаца већ и медијума, не само закона обликовања унутар задатих облика већ и мимесиса унутрашње логике језика, баштињених законитости по којима од језика настаје поезија.

Подражавање законитости медијума лирике чини највећу вредност збирке *Јадац*. Јер рима овог песника, као и захтеви стопе и метра, у збирци нису технички увек доведени до беспрекорности. Он је склон римовању речи исте врсте или истог морфолошког облика, као на пример инжењери и пролетери. Овај пример није случајно изабран, јер говори о Грујичићевој употреби риме више као средства звуковног организовања текста а мање као могућности несвакидашњих спрегова значења. Но сами мотиви које песник

одабира да римује у нашој поезији нису тако чести, па он уноси и неке новине у римариј српског песништва. Треба указати на још један моменат који није занемарљив. Већ је рима по себи семантичка раскрсница, истицање одређених појмова на које песник жели да скрене пажњу, а о чему ће још бити речи.

Други аспект Грујичићевог мимесиса подразумева законитости језика, и показује сав његов стваралачки потенцијал и особеност његовог лирског гласа. Законитост за коју се он определио јесте језик народне поезије, онај њен процес лапидаризације који, спајањем две речи у полусложеницу, инсистира на асоцијативној, словној и значењској, вези појмова. Цео је *Јадац* изукрштан овим поступком-у-језику, а домети које Ненад Грујичић њиме постиже нису мали. Издвојиће се, за ову прилику, израз „јама-кућа", чија велика семантичка тежина одликује песму *Ноћна шуча*, и изузетно експресиван а значењски бременит израз „поскок-ране", из песме *Ода језику*. Поред овог, непосредног а стваралачког, наслањања на језик народне поезије, Ненад Грујичић сличну законитост примењује и на друге стилске фигуре. У њима се почетна лапидарност губи, али се задржава тврбена логика асоцијације, као на примеру стиха: „Мајка кончић црн удева ко питома кућна лија" (песма *Недеља*). Необичност овог поређења, несвакидашњост његовог спрега, доприносе чињеници да је овај аспект збирке *Јадац* један од кључних за њено одређивање и вредновање, али и за лирску физиономију самог песника.

Поред чисто естетских домета, наведени поступак од значаја је и у књижевноисторијском контексту. Њиме се успоставља оквир оног што би требало да представља свест књижевности о свом постојању у времену, односно шта представља стваралачку позадину и идентитет савременог српског песништва. Ненад Грујичић имплицитно призива народну поезију и, са истанчаним осећајем за језик, усмену књижевност поставља као легитиман вид књижевне традиције, а њену реактуелизацију, њено креативно усвајање и надграђивање као легитиман вид модерног писања. Таква импликација није без значаја нарочито када се има у виду колико младо српско песништво, неопходно окренуто савременим књижевним кретањима у свету, пречуткује поезију сопственог језика, или саму своју бит. Истичући самосталност и вредност Грујичићевог песничког језика, овај се поступак, најзад, доводи и у непосредну везу са постмодернистичком страшћу за именовањем.

И други пол синтетичке поетике збирке, веристички, одликује се несвакидашњом везом. За поезију Ненада Грујичића може се казати да представља „сирову" поезију. Овај израз не треба схватити као вредносни, већ више у духу антрополошке опозиције Клод Леви Строса, опозиције између пресног и печеног, исконског, непатвореног живота и цивилизацијског помака. Парадокс споја Ненада Грујичића огледа се у томе што он ту „сировост" транспонује

високоцивилизацијским поступцима, све до највишег лирског облика — сонета. Парадокс овог споја, такође, битно одређује Грујичићеву лирску физиономију. Он уноси разноврсност у наше песништво. Јер много смо чешће за чврсте облике и везани стих научили да везујемо теме и мотиве који потичу из естетизованије сфере, слику света која се више усмерава на патос и повишену температуру дучићевског типа, или ракићевску отмену уздржаност. Комбиновање „сировости" на плану тема и мотива са технички сложеним захватима традиционалне лирике не би требало занемарити при укупном вредновању стваралаштва Ненада Грујичића и дефинисању његове позиције у контексту наше савремене поезије.

Овај несвакидашњи спој Ненада Грујичића указује на сву еластичност модернистичке лирике, на њену тежњу ка первертирању усвојених песничких модела, али и на имплицитну критику постмодернистичке поетичке херметичности. Веризам за који се Ненад Грујичић опредељује није усмерен само на стварносни свет већ се ближи оном виду писања који је Предраг Палавестра именовао као критичка књижевност. Усвајајући поступке „високе" и ларгпурлартистичке поезије, Ненад Грујичић лирски проговара о нашој стварности, промишљајући је и доводећи је у питање. Он активира широк песнички објектив који у песму укључује и социјални миље, те историјске и политичке околности, заједно са критичким односом према тим областима живота. У том се смислу поменута „сировост" може тумачити као аксиолошко сагледавање стварности, а опредељење за традиционалне песничке вредности, поред истицања аутономије естетског, довести у везу са опредељењем песника за традиционални систем вредности. За оне законитости социјалног функционисања које су одликовале грађански или патријархални модел друштва. Сада се већ помаља још један однос, односно још једна имплицитна критика поетичких образаца на које смо наилазили у нашем савременом песништву.

Модел света који сугерише веристички план збирке *Јадац* обликује се здруживањем песама са тематиком породице и сатиричног песништва. И ова је комбинација несвакидашња, а у њене предности спада могућност да се два лирска круга књиге узајамно објашњавају и допуњују. Помало вештачки делећи *Јадац,* песме се породичним миљеом постављају глобалну позицију модела света књиге, док се сатирична лирика непосредније везује за конкретан социјални и политички контекст. Подела је, наравно, условна, и треба као кључан истаћи њихов узајаман однос надопуњавања, битан и у смислу везе-по-супротности. Уопштено говорећи, *Јадац* осликава егзистенцијалну ситуацију савременог човека, конкретно, становника социјалистичке Југославије. Конкретност сиромаштва тог света постаје, у ширем контексту, метафора помоћу које се посредује метафизичка испражњеност, карактеристична за свет наших савременика. Материјално сиромаштво јесте и метафора безда-

на неба, оног хијатуса који се отвара између модерног човека и далеког бога што се више не може сагледати. Она „сетна скепса", како је Славко Гордић окарактерисао песништво Ненада Грујичића, добија сада нове димензије.

Песник се, најпре, отворено суочава са конкретним понорима једног социјалног миљеа и свакодневља које он узрокује, имајући на уму и свест о полазном бездану неба. И затим, лирски се субјект враћа у прошлост. У свет породице и детињства. Не зато што је то заштићени свет већ зато што је почетак колизија са стварношћу везан управо за почетак живота. „Сетна скепса" није последица меланхолије „високог" лиризма, већ изоштрене свести о непомерљивости света оличеног метафором сиромаштва. Света изван којег нема бивања. Повратак породици, затим, јесте и приклањање личном насупрот колективном. Моменат личног, упркос свим елементима веристичког песништва, јесте постмодерно непристајање на „велике приче", на тоталитарне идеологије, стога и тачка која повратно повезује два лирска круга збирке. Повратак детињству и породици у нашој је књижевности последњих година, како поетској тако и прозној, у млађих и старијих, очигледан показатељ расцепа „великих" и преовладавања „малих прича", и *Јадац* Ненада Грујичића очигледно показује ту тенденцију. Најзад, парадокси, хумор и хедонизам, радост детаља, такође битни моменти овог аспекта књиге, мораће да остану за неки други текст.

Излазак из породице јесте суочавање са друштвом, и суочавање са насиљем које у њему влада. Иако на такво виђење упућује већ промена идеолошког предлошка (породица), његове се последице конкретније и страшније сагледавају тек у сатиричним песмама. У корпусу збирке *Јадац* њих има од две врсте. Прве се, мање или више јасним алузијама, позивају на комунистичку диктатуру и нарочито Јосипа Броза, залазећи у један општи фонд нашег политичког мишљења, фонд који, и у политици и у лирици, полако постаје анахрон. Иако су у овим песмама присутни атмосфера, терор и страх који су нас пратили, иако су оне документи наших живота, Ненад Грујичић у њима није искористио суштинску могућност коју пружа песнички ангажман. Могућност указивања на будуће пукотине, антиципирање збивања која ће тек доћи. Други тип његових сатиричних песама ту могућност испуњава у пуној мери.

То су текстови који, иако везани за конкретан стварносни миље, сагледавају друштво као такво, насиље, страх, идеологију тоталитаризма. Мотиви рата, војске, друштвеног анархизма те бестијалности, који су истина наше садашњости, налазимо у песмама из периода 1985—1987. Антиципација Ненада Грујичића показује у којој мери и његова сатирична лирика носи у себи нешто више од подсмевања друштвеним механизмима. Песник нуди промицање у њих и, затим, сатирично открива и своју визију света као насиља и страха. Страшну далековидост песника тешко је објаснити другачи-

је до суштинским увидом у такав свет, снагом визије која саму сатиру обликује и превазилази.

Са овог је аспекта занимљиво размотрити и породичне песме у збирци *Јадац,* при чему до изражаја долази још једна повратна спрега. Ишчитавајући књигу уназад, од сатиричних ка породичним песмама, почетак добија онај поменути други имплицитни поетичко-критички вид. Уводећи у свет породице, Ненад Грујичић уводи и у свет радничких барака, у сиротињске ноћне туче, у божји банкет „из чокања од пет пара". То није више полет обнове и изградње, нити лажни сјај оне риме инжењери-пролетери. Истина је сестра песништва, бит његовог смисла, па се поезија збирке *Јадац* показује и као антисоцреалистичка. И то не само када је реч о некада владајућој идеологији која је над књижевношћу вршила поетичко и естетичко насиље, већ суштински антисоцреалистичка. Она је неидеолошка, антиидеолошка, онемогућујући свакој идеологији да неко насиље сличне врсте над њом понови.

Душица ПОТИЋ

НЕГАТИВНА ПОЕМА

Ненад Шапоња: *Одрази варке,* „Прометеј", Нови Сад 1993

Међу млађим српским песницима, Ненад Шапоња (1964) једини показује изразит афинитет према дужим формама. После поеме *Бокон*да (1990) за коју је добио Бранкову награду, Шапоња објављује нову поему *Одрази варке, или оґледало у две дуґе,* показујући тако да дуг дах и усредсређеност на одређен круг питања остају трајне одлике његове поезије. Говоримо ли о осталим траговима континуитета певања унутар песниковог развоја, неизоставно морамо да нагласимо високу рефлексивност говора: реченица у песми Ненада Шапоње се, обликом и значењем, унеколико приближава есејистичком начину говора! Осетно још у *Бокон*ди, овај наглашен рефлексивно-метапоетски дискурс коначно надмашује остале аспекте текста у новој поеми. *Одразе варке* стога можемо, и треба, да читамо и као изричит песников говор о (његовом) говору, о могућностима и границама егзистенције, мишљења и исказивања. Овај, у крајњој линији онтолошки интерес у одлучујућој мери боји нову Шапоњину књигу, и захтева од њеног приказивача да положи рачун и о конкретном садржају размишљања која песник излаже.

Из процесуалности и несталности егзистенције, Шапоња закључује принципијелну немогућност њеног дискурзивног обухватања. Немогућност да се један сегмент живљења фиксира као завршена и непроменљива датост, са своје стране онемогућава говор о

том сегменту живљења као говор који би претендовао на „тачност". Ако говор уопште одражава, он, следимо ли снажну Шапоњину сугестију, одражава само нешто варљиво: стварност, наиме, коју није могућно зауставити обухватним погледом. Речи наше су, дакле, пуки одрази варке, а опет су једино чиме можемо да се послужимо у свом напору да артикулишемо доживљај света. Овај скептички закључак Шапоња варира у дванаест певања своје поеме, наглашавајући негативне аспекте онога што нам се (само) чини да јесте.

Ако је савременом песништву већ, такорећи, ушло у манир да изражава понор који се отвара између говора и света, речи и ствари, животних функција искушавања и изражавања, онда је ипак потребно нагласити да Шапоња иде даље и наговештава не само поноре који се отварају између једне индивидуалне егзистенције и њој ближњих („других душа") него и поноре који, непремостиво, искрсавају унутар истог животног поља, као несводивости тренутака. Ми сами смо „једно другом, / оно што јесмо. Одрази варке."

Из Шапоњине поеме као да избија једна велика резигнација: светом, певањем, комуницирањем. Не налазећи сигурност, он се сигурности одриче као илузије, самообмане. Велика је одважност потребна за изношење једног таквог става. Доследно примењен као „поука", он имплицитно обесмишљава сваки говор, па и говор да је говор обесмишљен. Следимо ли стару Витгенштајнову опомену — о чему не можемо да говоримо, треба да ћутимо. Консеквенца Шапоњиних размишљања јесте да ни о чему не можемо да говоримо са сигурношћу: преостаје нам, дакле, да се одрекнемо или говора, или захтева за сигурношћу. Да потражимо ту „сигурност" можда још једино у блесковима тренутка, у којима једна егзистенција пробија своју дискурзивну љуштуру и дотиче онтолошко „друго": „Тело које јесте још док то и није". Али као што се не може двапут загазити у исту реку, тако је и тај тренутак онтолошког озарења немогуће изразити, он се опире сваком изражавању које значи уједно фиксирање, заустављање, петрификовање... Закључак Шапоњине поеме је болан, преболан: нисмо били, нема нас, нећемо бити. Не, не и не: једна негативна поема.

Али, иза тог нагомилавања негативних одређења, можда може да се наслути још нешто друго, питање о могућности једног „објективног", на предметност управљеног, а ипак песничког језика. Ово питање које себи на мање или више изричит начин постављају и неки други истакнути млади српски песници, у доба исцрпености значења, на особен начин је отворено, па и реформулисано, у поеми *Одрази варке*. Шапоња опомиње на недокучивост и самог тог „предметног" на које бисмо да управимо свој говор. Смемо ли, на крају, да Шапоњин одговор схватимо као дефинитивно негативан? Не извире ли његова поема из једне исконске метафизичке тежње да се предметност, ипак, упркос актуелној недокучивости, достигне и докучи? Није ли његова резигнација ограничена самом чежњом?

Овде бих подсетио на околност која је већ примећена — на важност облика у коме се изражава нека мисао. Иза смисла реченица песникових рефлексија о животу, стварима и речима, требало би да постанемо свесни и импликација смисла које твори облик у коме су се те рефлексије згуснуле. Поема, као синтетичка форма, можда имплицује уверење у могућност синтезе у облик утканог смисла; у најмању руку, избор поеме као облика имплицује постојање тежње ка једном, можда у недохват одмакнутом, синтетичком погледу и изразу. Сад, не би требало занемарити утисак да је у Шапоњиној поеми говор и сам „размрвљен", фрагментисан — била би то нека другостепена фрагментација, која алтерира примарној фрагментацији света живота и дискурса — и тај утисак ставља под знак питање можда олак закључак о изједначавању „чежње за поемом" са „чежњом за системом".

Било како да песник, у наредним својим текстовима, реши овде осликану дилему, остаје закључак о Ненаду Шапоњи као једном од најистакнутијих младих српских песника, и његовој поеми као релевантном тексту високог артистичког нивоа.

Саша РАДОЈЧИЋ

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.

СТАНИША ВЕЛИЧКОВИЋ, рођен 1937. године у Врању, данас живи у Бајиној Башти. Пише прозу и есеје, бави се методиком наставе. Објављене књиге: *Оспособљавање ученика за самообразовање*, 1981; *Огледи о настави књижевности*, 1982; *Библиографски приручник за наставнике*, 1984; *Елементи приповедне прозе*, 1985; *Невреме*, 1985.

ЈОВАН ДЕЛИЋ, рођен 1949. године у Борковићима, живи у Новом Саду. Пише књижевну критику и есејистику. Објављене књиге: *Критичареви парадокси*, 1980; *Српски надреализам и роман*, 1980; *Пјесник „Патетике ума" (о пјесништву Павла Поповића)*, 1983; *Савремена поезија Војводине*, есеји, избор (у коауторству), 1984; *Традиција и Вук Стефановић Караџић*, 1990; *Хазарска призма*, 1991.

ЕСЕКИЈЕЛ МАРТИНЕС ЕСТРАДА (1895—1964), аргентински књижевник. Дела: *Злато и камен, Голијатова глава, Мартин Фијеро* и др.

КРСТИВОЈЕ ИЛИЋ, рођен 1938. године у Брдарици, Коцељево, данас живи у Београду. Пише поезију. Објављене књиге: *Раздор у слуху руже*, 1973; *Лабудови над Вила Леском*, 1977; *Јастреб на нишану*, 1980; *Елегија из предграђа*, 1982; *Коласте аждије*, 1985; *Приповор Орфеју*, 1987; *Мале љубавне песме*, 1989; *Елегије из казамата*, 1989; *Јесењи предели*, 1990; *Катрени о вину*, 1992.

СВЕТОЗАР КОЉЕВИЋ, рођен 1930. године у Бањалуци, данас живи у Новом Саду. Пише студије из књижевности и преводи с енглеског. Објављене књиге: *Тријумф интелигенције*, 1963; *Хумор и мит*, 1968; *Наш јуначки ep*, 1974; енглеско издање *The Epic in the Making*, 1980; *Путеви речи*, 1978; *Приповетке Иве Андрића*, 1983; *Виђења и сновиђења*, 1986; *Хирови романа*, 1988. У априлу 1992. године, у Сарајеву, предао је у штампу рукопис *Српска модерна проза у 25 књига*.

РАДМИЛА ЛАЗИЋ, рођена 1949. године у Крушевцу, данас живи у Београду. Пише поезију. Објављене књиге: *То је то*, 1974; *Право стање ствари*, 1978; *Подела улоге*, 1981; *Ноћни разговори*, 1986; *Историја Меланхолије*, 1993.

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.

ПЕТАР МИЛОРАДОВИЋ, рођен 1970. године у Горњем Милановцу, данас живи у Београду. Пише поезију.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. године у Трстенику, данас живи у Новом Саду. Пише поезију, прозу и књижевну критику. Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар. Желудац*, 1983; *Земљопис*, 1986; *Абракадабра*, 1990; *Топло, хладно*, 1990; *Хоп*, 1993. Радио-драма *Фреди умире*, 1987.

ГОРАН ПЕТРОВИЋ, рођен 1961. године у Краљеву. Пише прозу. Књига приповедака: *Савети за лакши живот*, 1989. Роман: *Атлас описан небом*, 1993.

ЗОРАН ПЕШИЋ, рођен 1963. године у Београду, где живи и данас. Пише прозу. Објављена књига: *Неуравнотежене приче*, 1993.

БРАНКО ПОПОВИЋ, рођен 1927. године у Цвилину, данас живи у Београду. Пише студије, есеје, књижевну критику и приповедну прозу. Објављене књиге: *Романсијерска уметности Михаила Лалића*, 1972; *Верзије књижевног дела*, 1975; *Уметности и умеће*, 1977; *Самосвест критике*, 1987.

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

АНАТОЛИЈ ИГНАТЈЕВИЧ ПРИСТАВКИН, рођен 1931. године, руски писац. Објавио: *Мале приче*, 1954; *Голубица*, 1967; *Војник и дечак*, 1977; *Градић*, 1983; *Облак златасти преноћио*, 1987. и др.

МИЛЕТА ПРОДАНОВИЋ, рођен 1959. године у Београду, где живи и данас. Писац, сликар, ликовни критичар. Објављене књиге: *Вечера код Свете Аполоније*, 1984; *Нови Клини*, 1989; *Путописи по сликама и етикетама*, 1993; *Пас пребијене кичме*, 1993.

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.

ЗОРАН РОСИЋ, рођен 1950. године у Бачкој Тополи, данас живи у Земуну. Пише поезију и прозу. Објављене књиге: *Повратак у Лихнидос*, 1978; *Мозаик*, 1988; *Гримизна измаглица, пресек кроз кратку нехеројску причу о љубави и смрти, сновима и стварању*, 1993.

ЈЕЛЕНА РОСИЋ, рођена 1969. године у Кикинди, где живи и данас. Пише поезију и прозу. Објављена књига: *Далилин прстен*, 1993.

ВЛАДА УРОШЕВИЋ, рођен 1934. године у Скопљу, где живи и данас. Песник, приповедач, есејист и преводилац. Књиге песама: *Еден друг град* (Један други град), 1959; *Невиделица* (Невидилица), 1962; *Летен дожд* (Летња киша), 1967; *Ѕвездена терезија* (Звездана вага), 1973; *Нуркачко звоно* (Гњурачко звоно), 1975; *Сонувачот и празнината* (Сањар и празнина), 1979; *Хипнополис*, 1986. Књиге приповедака: *Знаци*, 1969; *Ноќниот пајтон* (Ноћни фијакер), 1972; *Лов на еднорози* (Лов на једнороге), 1983. Роман: *Вкусот на праските* (Укус бресака), 1965. Књиге критика и есеја: *Врсници* (Вршњаци), 1971; *Мрежа за неуловливото* (Мрежа за неуловљиво), 1980; *Ницката на Аријадна* (Аријаднина љуљашка), 1986; *Подземна палата*, 1987; *Демони и галаксии* (Демони и галаксије), 1988. Књига прозних записа: *Алдебаран*, 1991. Саставио антологије: *Црниот бик на летото* (Црни бик лета), 1963; *Црна кула*, 1978.

КАРЕЛ ЧАПЕК (1890—1938), чешки приповедач, драмски писац, есејиста, фељтониста, најчувеније име чешке књижевности XX века. Главна дела: *Разговори с Масариком, Блиставе дубине, Крконоцки врт, Распеће на раскрсћу, Кракатит, Хордубал, Метеор, Обичан живот, Живот и дело комозитора Фолтина, Прва смена, Приповетке из левог и десног џепа, Бајке, Р.У.Р., Фабрика апсолута, Ствар Макропулос, Рат људи и даждевњака, Бела болест, Мајка, Књига апокрифа* и низ путописа по Италији, Енглеској, Холандији, Шпанији, Скандинавији и др.

Приредио
Владимир ШОВЉАНСКИ



ВОЈВОЂАНСКА БАНКА

ЗНАК ПРАВИХ ВРЕДНОСТИ

YU ISSN 0025-5939 | UDK 82(05)