БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЛЦМС II 1
1992/кљ.449

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА: *Гојко Бого, Владимир Пиштало, Негован Рајић, Аи, Бен Окри, Радмила Лазић, Зоран Гирић*

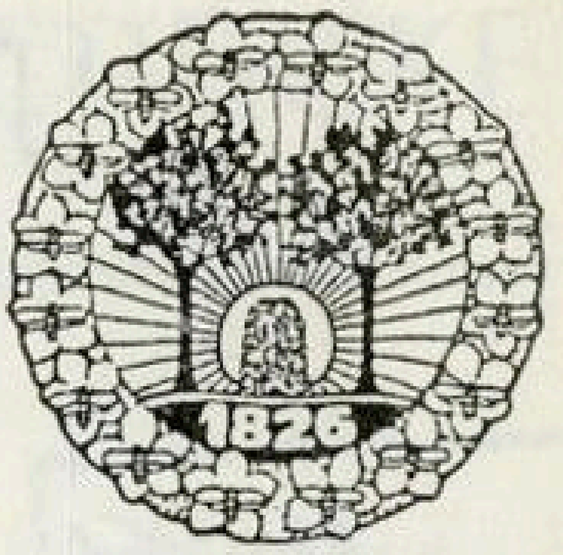
ОГЛЕДИ: *Пол Шмит, Јован Делић, Ненад Даковић, Адријана Марчетић, Стеван Кордић*

ВИБРАЦИЈЕ: *Војислав Карановић, Фрања Петриновић*

КРИТИКА: *Васа Павковић, Михајло Пантић, Миодраг Петровић, Миливој Ненин, Никола Кајтез*

ЈАНУАР **1992** **НОВИ САД**

Прилог II 1


1826

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Инв.бр. 160861

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 Бучено̄в (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, лектор и коректор
МИЛИЦА ВРТУНСКИ

Технички уредник и коректор
МИРЈАНА ЈОВАНОВИЋ

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 900 динара, а за чланове Матице српске 540 динара. Претплата за иностранство износи 80 $. Цена једној свесци у књижарској продаји је 100 динара. Претплата се може уплатити у свакој пошти на чековни рачун број 65700-678-2213, са назнаком „за Летопис". Адреса: 21000 Нови Сад, Матице српске ул. бр. 1, телефон: 021/613-864 и 021/615-599, локал 112.

Издаје: Матица српска

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

Тираж: 1800

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 168. Јануар 1992. Књ. 449, св. 1.

САДРЖАЈ

Ђојко Бого, Игра с ватром 5
Владимир Пиштало, Писмо анђелу 8
Негован Рајић, Државна казнено-поправна служба 19
Аи, Три песме 27
Бен Окри, Визије једнога винара 34
Радмила Лазић, Дрво познања 42
Зоран Бирић, Три епска комада 46

ОГЛЕДИ

Пол Шмит, Зимска гозба 49
Јован Делић, Данило Киш: проза и историја 65
Ненад Даковић, О сабласном 82
Адријана Марчетић, Калерова теорија читања 98
Стеван Кордић, Аутоаутопсија 114

ВИБРАЦИЈЕ

Војислав Карановић, Тренутак опуштања 125
Фрања Петриновић, Успостављање мозаика, накнадно . . . 128

КРИТИКА

Васа Павковић, Између ругалица и елегија (*Милован Данојлић:* Зло и наопако) 133
Михајло Пантић, Тамно и саркастично (*Предраг Чудић:* Људске слабости) 136

Миодраг Петровић, Под небом несреће *(Стеван Раичковић:* Сувишна песма) 139
Миливој Ненин, Непрозиран и горак сок *(Војислав Карановић:* Жива решетка) 143
Никола Кајтез, Импровизована субверзија смисла *(Жан Бодријар:* Симулакруми и симулација) 146

Хермина Лежимирац, Аутори Летописа 150

ГОЈКО БОГО

ИГРА С ВАТРОМ

ЕФЕШКА ПОУКА

Поучи ме Хераклите Мрачни
да им кажем што им ваља рећи:
Срби би најбоље учинили
кад би се сви одреда повешали,
сваки одрастао човек међу њима,
па земљу препустили голобрадој деци.

Они не виде змију испод грла,
нити разликују луду од пророка.
И оно мало сирјака, што у мраку
распирују ватру и зид пробијају главом,
терају у арест или изгоне у свет,
говорећи као ефешки сипови:
Ми смо браћа бедаци и безјаци
и хоћемо да будемо сви једнаки;
нека нико између нас
не буде најпаметнији;
а ако већ то жели бити,
нека буде другде и међу другима
— ми ћемо га овенчати венцем
после смрти.

ВРЕМЕ ЛОВОСТАЈА

Утихнула хајка, занемели пси,
још само небески стрелац
у заседи чучи.
И думача наша личи на врт
у коме ловци поштују ловостај.

Ловокрадице и крзнари
свиленим концем крпе
рупе од куришума
на кожи ретке дивљачи.

И о твојој судбини
распреда веће слепића
у градској скупштини.

Не брундај, стари мој,
од тзог се меса прави добар сапун
— може те ловочувар убити
само да опере прљаве руке.

Добићеш своју пећину у зоолошком врту
и нову ролу у циркусу.
Кад те мало уљуде
и на ланац навикну
водаће те по вашарима
да те деца јашу.

Намакни корпу на њушку,
потомци ће ти ваљда
прогледати кроз прсте.

ИГРА С ВАТРОМ

Стотину сам пута
гутао свету ватру
и сваки пут ми се из носа
пушио дим.

Мислио сам
научићу пламен
да ми срце лиже.

Сад и око свеће
обилазим неколико пута
пре него је узмем у руку
и кренем за њеним пламичком.

ПАЛИКУЋА

Буди буктиња, буди муња
саспи за врат бокал уља
и гурни жишку под кошуљу,
осветли бар своју мрчаву
кад не можеш васељену.

Бољи је тај вишак слепила
и запаљена властита кућа
него клепетуша без језика
и свећа задушна
себи и свом веку.

Кажу, трошити узалуд
сув барут и бели папир,
коју год ватру подметнеш
неће да плане
и разведри.

Зато су и речи тако тамне
и мутна слика на екрану.

Кад је сан опсена,
Кад је вера празноверје,
кад је нада безнађе
а време невреме
и лучева гламња гори
— гори а не светли.

Одавно је у прекиду
пошта с небесима,
знамења више не тумаче
они што болују од безумља.
Добро је ипак
кад се нађе каква луда
да у мраку запева
и растера страх.

ВЛАДИМИР ПИШТАЛО

ПИСМО АНБЕЛУ

Драги сине,

Руски парапсихолог недавно је стигао у Сарајево, испружио прсте, ослушнуо и звизнуо: „Каква напетост! Какав набој мржње!" А француски дипломата, кога познајем, обрисао је чело и рекао: „Немате појма како сам срећан што одлазим из Београда". Руши се кућа од карата у којој живимо. О нама се, с правом, лоше говори по свим краљевинама и многи моји пријатељи отишли су да буду витезови на двору других владара. Чак ми је и келнер у ресторану пришао и тужно промрмљао: „Је ли, земљаче, хоће ли бити грађанског рата?"

Хоће ли се ђаволи којима је хладно огрејати великом несрећом, да ли ће грађанског рата бити — ја не знам. Једино је сигурно, сине Мишо, да се твом оцу у тај рат уопште не иде. Он би желео да доживи старост свог идола Хавиера Переире, колумбијског Индијанца, који је умро у 179. години. Најрадије бих заувек дисао уз тебе и маму док, као вечерас, загрљени гледате телевизију. Мама притиска образ уз твој и објашњава ти серију „Чудесни свет животиња".

„Видиш, сове једу пухове."

Ти се умиљаваш:

„А за кога ми навијамо?"

„За пуха, то је створењце."

„А сова?"

„Одвратна баба", бечи она очи и замишља твоју баку. Успављује те тихим покретима, па опет гледа телевизију и пореди се са глумицама које сматрају најлепшим на свету. Најзад телевизор утихне, духови који раде у њему одлазе на починак. Ти спаваш, мама спава. Твој отац се узнемирио, узео хартију и почео да пише. Пошто не стиже да ти прича, намењио ти је ово писмо „за кад будеш ве-

лики". Сумњам да ће држава у којој ћеш га отворити носити име оне у којој је написано.

Астролози виде човека као лутку коју невидљивим концима вуку звезде. Тако сам и ја, под утицајем звезда, прво уписао филозофски факултет. Тамо сам гледао како студенти глупаве од размишљања, све док не изгубе сигурност да уопште постоје. После сам уписао књижевност, али тамо нико није волео оно што воли док му професори не кажу да сме. Уписао сам и завршио правни факултет, баш зато што ме најмање занимао, да би оно што волим остало чисто. Касније сам се запослио у општини као правник на пословима исељавања. Посао ми је да чупам људе са места на коме су бесправно пустили корене.

Видиш, сине, јелен је крунисани коњ, а чај је благословена трава. Такве су ствари занимале твог оца — особите! Називам се у трећем лицу, „твојим оцем", јер мој живот никада није личио на *мој*, можда ће му тек с годинама постати сличан. Кад кажем да је у мом животу недостајало чудно, мислим да је недостајало лепо — чудно, а ружног — чудног је, као што ћеш видети, било прилично.

Прво сам твоју мајку довео у стан код својих родитеља, а после неког времена смо тебе пренели преко прага као лампу. Моји родитељи су тако добили још два кућна таоца, без утицаја на свој живот. Калорије од три оброка дневно нису имали на шта да троше сем на свађу. Чега год бих се дохватио, ударали би по души: остави! Ја сам се правио да то није мој живот и настојао да одолим.

Сви моји пријатељи још живе у египатском и вавилонском ропству. На прстима се ушуњавају у кућу јер немају куд да оду. Стан и посао су снови, па их родитељи држе на кратком ланцу.

Мој космати отац мувао се по кући го до појаса, са виклерима на грудима. Користио је сваку прилику да ми каже:

„Пао си у мојим очима."

Ја сам одговарао:

„Клизаво је у твојим очима."

Мајка је, руком на којој су оловка и кашика направиле жуљ, палила видео рикордер и гледала хепиенде издвојене из различитих филмова. Заблењута, оглушивала се на протесте да дете спава, а није се либила ни да испушта извесне звукове. Стално је узвикивала речи „моја кућа": „Док си у мојој кући нећеш се тако понашати . . . кад будеш био у својој кући, онда можеш . . ."

Отац и мајка су некад били облаци — тако велики. Ја сам тада био клица и само чекао да из њих падне киша па да оживим и порастем. После су они сахранили небо.

Страшно је рећи, али постали су људождери и покушали да униште нашу срећу. Нису хтели да се нашале, већ да обогаље. Били су уверени да могу бити и идиоти и часни људи, па да ће у просеку некако испасти часни. Е, неће, веруј ми. По мом садашњем уверењу, не би била никаква штета да никад не упознаш бабу и деду.

Нисам био довољно моћан да се увредим. Од бесне слабости шутирао сам предмете по соби, па бих малаксао и пао на столицу. Твоја мама је мршала и сукње су почеле да јој се мотају око бедара, али је прилазила и гледала ме погледом срне са сломљеном ногом:

„Добро, зашто си такав?"

„Зато", одговарао сам, „што на свету ништа није моје."

На то ми је она скресала у лице:

„Не. Већ зато што си, заједно са мном, затворен у материци, бојиш се спољног света и само га оговараш."

„Добро", рекао сам. „Нећемо више остати затворени."

Морао сам, да се патетично изразим, да изаберем себи кућу или гроб. Изабрао сам кућу. Ја и твоја мама смо изашли из тог стана као Ивица и Марица и небо је задрхтало.

Ставио сам само два ћебета у кофер, узео своју крхку жену за руку и извео је у Свемир. Свемир је био хладан и ми смо ишли *нигде* пустим улицама. Наиме, она је мислила да идемо *нигде*, а ја сам знао куда идемо. Зауставили смо се испред једне новоградње у часу кад су васкрснула светла по становима.

Попели смо се на последњи спрат и стали пред једна негостољубива врата. Погледао сам и схватио да палидрвце које сам углавио у довратак није померано већ десет дана. Провалио сам негостољубива врата, па смо то вече прострли једно ћебе на паркет, а покрили се другим.

„Ето видиш", рекла ми је жена, „како се Бог брине за будале."

Обрели смо се у окупираном стану као ослободиоци Београда. Погледали смо се и празна соба је постала топлија. Док смо живели са кућним деспотима, сасвим сам заборавио љубавне захвате. Сад ми се пружила прилика да их обновим, и ноћ је пролетела за трен. Сутрадан смо променили браву, отишли по тебе и пренели моју збирку старих радио-апарата. Неке ствари су нам поклонили пријатељи, неке смо купили и, ево, живимо већ годину дана. Нико нас не дира.

Видиш, сине, да је постати самосталан у овим условима исто као бити одран па чекати да кожа замлади. Свеједно смо спалили слике родитеља, да им одузмемо моћ, и осванули као господари свога живота.

Управо је твоја мајка заплакала у кревету. Ја сам је пробудио, пустио злу птицу што је лепетала у њеној глави. Док се поново заноси у сан, оставио сам писање и изашао на прозор стана у коме спавате, погледао непријатељске кровове и шапнуо:

јутарњи град је мој
ноћни град је мој.

Није он мој . . . Иначе не бих живео у проваљеном стану из каквих и сâм службено исељавам грешне душе.

Фасаду општине у којој радим опседају голубови, летећа губа, а унутра је по оној народној: „тајно мито крв пије". Општина је моћна, успела је да искорени канибализам, лов на главе и остале штетне обичаје. Она још није успела да спречи бесправно укорењивање у празним становима. Гвозденом метлом општина мете птице кукавице из туђих гнезда. А та гвоздена метла сам ја — твој отац!

Када сам у прво време исељавао те грешне душе из запоседнутих станова, било ми је жао свега и свакога. Временом сам искусио какви су то људи и постао равнодушан. Не мрзим их, радим свој посао и гледам да онога кога избацујем не понизим. Могу ти рећи да је народ јеживо издржљив и може свашта да истрпи. Питаш се где ће ти људи кад се иселе, после пола сата се вратиш, а они већ однели ствари. Ваљда је то начин живота читавог овог града, сви пониру као вода и некуд се сместе.

Једно тешко чупање бесправно укорењене породице имао сам прошле недеље. Дошао сам на посао пре сванућа, упалио сијалицу и целог ме обавила туга попут магле. У таква јутра живот се указује као смрт под маском. Први сат сам беспослено бленуо у ормар: леп ормар, има и бравицу. Попио сам две кафе и у илустрованом часопису решавао мини-квиз. На питање „како оцењујете свој посао?", заокружио сам понуђени одговор — „досадан и без будућности". Дан је падао с неба, на земљи није остало нимало ноћи. Када сам отворио прозоре, разлетели су се голубови и мраз замирисао као цвет. Погледао сам у прво сунце, сав умро од чуда и за трен стајао слеп.

Утом сам иза леђа зачуо:

„Кх — хе — хееее — ееем!

Окренуо сам се . . .

Постоји, сине, човек из Ломине улице који личи на папагајчића с наочарима. Њега сам угледао! Тај је сјајан пекар и меси хлеб код неког мајстора на Бајлоновој пијаци, а неће да га напусти, јер је овај пијанац — да му не пропадне радња.

По обичају преузетом од мексичких Толтека, општински великаши хране сунце и јутарњу звезду срцима и крвљу жртава. Папагајчић је једна од жртава. Општина му је прво одузела локал, зашто и како не зна се, па су уселили свог човека. И још су му одузели део стана, па се ту убацио неко други. Сад би Папагајчић хтео себи да озида купатило, јер је у одузетом делу стана остало његово. Е, то му не даје, јер није по прописима.

Мраз је прао ваздух напољу. Трамвајски су хујали као ветрови. Папагајчић је стајао на прагу. Једино преда мном усуђивао се да скине шешир и одбрамбени осмех и да се пожали. По погледу му се видело да има више од пола воде у крви док се снебивао:

„Кх — х — хе — хеммм!"

Удаљени сине, мораш да знаш да је твој отац патио од једне врсте хендикепираности. Није био хром — био је добар. Више пута сам Папагајчића пуштао да се огреје код мене док чека, и он ме сматра за доживотног пријатеља. И овај пут сам оценио његове очи јувелирским погледом. Затим сам се осврнуо, установио да нас нико не слуша и посаветовао га:

„Знаш шта — зидај сам то купатило! Нико неће ни знати. Јеси ли масон? Зар мислиш да би пет квадрата променило урбанистички план универзума?"

Нисам успео да га убедим, јер је тих, претих човек који језиво поштује ред и закон. Бојао се чак да потплати неког из општине, јер су му кости биле пуне страха.

Заиста таква особа постоји.

Почастио сам га кафом, али нисам имао времена да останем да причамо. Пред општином ме већ чекао Сотир, човек чудан, као Индијанац. Чим ме угледао, развукли су му се бркови и синуло цело изломљено лице. Тај осмех иде уз брчиће и чим би се обријао, Сотир би престао да се смеје. Висок је сто шездесет сантиметара и може се рећи — ни мањег човека ни веће снаге! Колико тај може да понесе просто је страшно. Шаљу га на искорењавања људи из запоседнутих станова, јер је поуздан и никад ништа од ствари није нестало. Пар пута сам видео да зими носи женске чизме. Није успевао да живи од плате, па често иде код брата у Немачку да ради. Прочуо се тиме што је једном за опкладу попио литар ракије уз теглу феферона, па остао луд једно два месеца. Становао је преко пута БИГЗ-а у аветињској рушевини, некадашњој фабрици хартије, где је наместио две собе.

Возили смо се према Сењаку и бацали погледе на град угинулог изгледа. Зима је пролазила, али су моје пломбе још реаговале на хладноћу. Зуби су испод њих куцали, та-

ко да ми је глава била пуна сатова. Погледао сам кроз прозор увис, над мојим дигнутим очима смењивала су се небеса налик провалијама. Облаци су журили и мењали облике. И ствари и људи обезвређени су као поништене новчанице. Несигурност се вртложила у ваздуху, а потко-пане особе тискале се улицама.

Сотир је бленуо у пролазнике, кривим носом њушио моју тугу и ненадано зарежао:

„Мрзим ову земљу."

„И ја", сложио сам се, а ти, драги мој сине, кад једном будеш читао ово писмо, знај да сам слагао. Могу плу-нути и могу се љутити, али ову изнајмљену земљу волим, макар је никад до краја не осетио као своју.

„Знаш ли кога исељавамо?", распитивао се Сотир.

„Боље да не знам. Скоро ми је бануо у канцеларију клемпав тип са смешним брчићима. Поднео је уверење да има неурозу, манијакалну депресију, и да је трострука личност. Причао је како је усред олује пуштао змаја на бакарној жици, али га није убио гром. Знаш, деловао је као смирен човек, само што је у секунду могао да експло-дира да сам случајно негде употребио слово „ц" уместо „ћ". Е, код њега идемо!"

„У бог те!" уздахнуо је Сотир.

Јунаци ове трагедије, сине мој, нису Грци с тогама. То је мало другачији свет. На Сењаку смо изашли из кола. Над нама, птице су се јежиле, јер их је ветар дизао све више у београдско небо боје цемента. Дочекале су нас мај-ка, сестра и жена лудакова. Све су имале егзотичне фаце као да су отхрањене на мангу и папаји. Жена је подсећала на циганску вилу Бунћелшаху. Сестра је шаптала претво-рним, занемоглим гласом. Мајка је била жена с брковима која је фарбала косу у плаво и пушила цигарете без фил-тера. Чим смо се појавили, све три су почеле да вриште уснама умањеним од неискрености.

Погледао сам их и помислио: све што видим увезено је из непостојања и претходно је имало неки други облик. Уз такве мисли, признаћеш, није лако бити општински егзекутор. Са женама се нисам свађао, само сам настојао да ме не вређају. Заковао сам поглед за земљу и ћутао. Кажу да анђели пролазе кроз људску ћутњу и тако се крећу светом.

Стан се састојао од две собе у приземној кући. Твој тата се са својих метар и деведесет сантиметара висине, на које можеш бити поносан, једва увукао унутра. Душев-ни болесник, обријаног лица а необријаног врата, лежао је испружен на кревету. Раширене очи су му гледале у плафон. Помислих да је све постало некако искарикирано, али ми није падало на памет да му је озбиљно лоше. У

ствари, иако је наказност очигледно нападала, било ми је смешно, па сам се смејући са Сотиром.

Жене су вриштале: „Немојте да га уништавате, срам вас било!"

Стан је, сине, припадао некој опскурној фирми и њихов радник је чекао да се усели. Несрећник је провео ноћ у „фићи", паркираном уз ограду, а све ствари које је стекао у животу лежале су у том малом ауту. Дошла су два његова друга спремна да погину али да душевног болесника иселе. Њихови погледи су уједали као лук. Премештали су се с ноге на ногу и брундали медвеђим гласовима:

„'Ајде излази! Баш нас брига што си луд! Излетећеш, макар те носили!"

То је била стварност! Из ње се није имало куд. Стварност је, изгледа, глупост. Што је добро — тога нема. Постоји и дубља дефиниција из „Упанишада":

„Сине мој, ово бескрајно бањан дрво потиче од суштине у семену, а њу не можеш видети.

Веруј ми, сине мој, невидљива и фина суштина Дух је читаве васионе, то је Стварност."

И ја сам се радије окретао невидљивом, јер је видљиво било гадно. У дворишту пред нама жене су вриштале и окупило се доста света: пензионери кривоноси од кошаве, домаћице, деца која су побегла са наставе. Вриштале су три фурије. Сиктале су три змије — ссссс — небо се језило и покварило се време. Мајка, шака перја у пепељастој хаљини, била је најгласнија. Разапела се на вратима и почела да виче:

„Оставите ми болесног сина! Нећу да идем! Не дам!"

Исељењу је присуствовао и милиционер. Али, уместо да уклони бабу са врата, погладио је увијени брк и изгубио се иза куће. Кад смо га Сотир и ја сустигли, стајао је укрућен, окупираних мисли. Онда је чупнуо брк и упитао:

„Је ли, па шта ћемо сад? Било би добро да нађемо неко решење."

Време је отицало без ритма. Баба је стајала разапета на вратима. Унутра је каталептични несрећник лежао и буљио у плафон. Можеш мислити, драги сине, како сам се осећао. Веома тужно сам се загледао у кров и на њему видео голубарник. Мора да је припадао болеснику у време његовог детињства. Одатле су полетали голубови превртачи, губили се дубоко у небу и враћали се на кров.

Нисам стигао да одговорим милиционеру, јер је приступио човек који је чекао да се усели, са лицем скорелим као да је из земље ископано. Зарежао је:

„Добро, хоћете ли да избацујете или нећете?"

Ја и Сотир смо се згледали, а милиционер је безвољно одвукао ноге до бабе која је забављала окупљену гомилу. Почео је фино са женом, а она се ваљала и вриштала: „Убићу се!" У натезању му је оборила шапку и коса му је пала на чело . . . Прекршила је табу и напала представника државе. Међутим, град се није срушио и небо је остало на свом месту. Милиционер је поцрвенео и шмугнуо иза куће. Одатле се чуло како звиждуће токи-воки.

Шта је могао, драги сине, у тој бесмисленој ситуацији да ради твој отац? Опет сам пошао за тим човеком мислећи како је све ово фалш и шкрипа, ишчашено, пресно. И сам ваздух ми је мирисао неквалитетно, јефтино. Знај да је мој живот у ствари машта и да зазирем од догађаја. (Догађаји су за криминалце!) Без поезије ми је празно. Без поезије је приземно, одвратно . . . У тим мислима сам сустигао кукавичког милиционера и упитао:

„Извини, а шта ти радиш?"

„Зовем појачање."

Смех ме је, као кртица, протресао изнутра. Баба је била прави врабац. Меса није ни имала, само хаљине, али их је покретала ђаволска сила. Сестра душевног болесника нам је тад притрчала и закукала:

„Брату је горе. Ено кркља."

Кад сам, на њен позив, поново ушао у стан, било је подне и анђели су лебдели у огледалима. Оно што видиш осветли те или затамни изнутра. Моје тело се затамнило: болесниково лице је било као заустављен сат који показује увек исто време. Личио је на мртваца са отвореним очима. Није било сумње да је управо у кризи. Позвао сам хитну помоћ и био спреман да одложим исељење ако је човек у таквом стању да може себи да нанесе неко зло.

Загрцнуту сирену хитне помоћи прекинула је шкрипа кочница. Интересантно је да је лекарка из хитне помоћи била наша бивша комшиница (она је и тебе, Мишо, лечила кад си боловао од ангине). Чим је душевном болеснику дала инјекцију, одвео сам је на страну:

„Је ли момак у озбиљном стању?"

Она скиде наочаре и упиљи се лепим, кратковидим очима:

„Јесте. Баш му је гадно."

Ја се насмејах, па се закашљах од муке:

„А јел' може он да учини са собом нешто лоше? Може ли нама нешто да уради?"

Докторка је била млада и било јој је непријатно:

„Може и себи и вама. Све је могуће."

У том тренутку је, на нашу срећу, улебдео Арханђео Габријел (без сумње дозван токи-вокијем). Габријел се појавио у обличју момка нешто старијег од двадесет година,

чије је чело сенчио штитник милиционерске шапке. Лице му је било глатко и радознало, а поглед живахан као у гуштера. Кад га је видела, старица је чучнула и заурлала. Направила се рупа у небу, али Габријел је остао врло тактичан. И ћутљив. Научио је да штеди не само речи већ и свој смрзнути поглед. Говорио је сувим шапатом. И одмах је отпасао пендрек. Под његовим анђеоским утицајем, најопаснија баба се склонила с прага, а друге две су изгубиле глас. Ја сам га прво гледао у лице и испитивао квалитет његовог осмеха. Затим сам зашао за леђа Габријелу и са чуђењем установио да нема крила.

Чим је опасну бабу страх мало минуо, она се помолила у вратима и залајала:

„Убице! Убићете ми сина!"

Радници су се прекрстили и почели са изношењем ствари. Изнели су четрдесет црних врећа, препуних *печега*, два џака кромпира по ком су почеле да избијају канџе, качицу сира, шездесет женских чарапа. Жене су све за шта би запретила несташица куповале у огромним количинама. Да нам нису отвориле, могле су да издрже двомесечну опсаду. Купиле су и највећи од свих кревета и, када је дошао на ред, радници и Сотир једва су на њему изнели болесника. Лудак је жмиркао, удрвењен као обредни предмет.

Немој, сине, никада пристати на мучење саучешћем и тугаљив осећај за јадно. Ко те растужује, није ти пријатељ. Беспомоћни те само чине беспомоћним. Лудака су изнели међу избачен намештај насред дворишта. Лежао је и бленуо у небо у ком су се у детињству губили голубови превртачи.

Сетио сам се једне приче. Чим је човек створен на свету, завидљиви Баво је рекао Богу: „Гледај како ћу покварити твоје стварење!" Онда је стао да ствара разне богаље и чудаке. Бог је одговорио тако што је сваком несрећнику нашао место у друштву. Гледао сам младића пред собом и схватио које је њему место Бог одредио: „Јадниче, тебе су родитељи-торбари обогаљили да би могли с тобом да просе!"

Болесникова мајка била је тако носата да би њен нос требало подупрети као трошан балкон. Она и две друге жене увиделе су да је битка изгубљена и сад су настојале да напакосте. Захтевале су да тај човек што се усељавао скине прозоре које су уградиле у стан. Он је разапео удворан осмех и све поскидао, али је, по несрећи, остала једна чесма. Вукао ју је као мач из камена, шкрипао зубима, потихо псовао, али није ишло. Носата баба је продорном виком надмашила светску првакињу у вриштању, Ану Рифис из Новог Зеланда.

Усред крешенда нешто пуче: пљас! Шта? Устаю лудак, бабин син и опалио јој шамар. Раскречио се онако клемпав и забезекнут. Читавог га је потресло дрхтање — аларм у ткиву. Тачније, њега је погодила мућа изнутра. Озарио се и заурлао на жене:

„Да ућукнете ви мало! Цео дан вас слушам. Од вас ми отпаде глава!"

Жене су од тог часа заћутале као болесне. Још раније сам приметио да ниједна није пришла да види како је момку док је имао напад. Позорницу догађања, претрпано двориште, осветлио је лимунаст сунчев зрак. Присутне је чешљао ветрић, они су ћутали и дисали хорски. Лудак је дисао као солиста, и сви су чекали шта ће рећи. Стајао је клемпав и нацерен, док му је језа мрсила косу. Зачудила ме инвалидност његовог осмеха. Наиме, усне су злобним смешком квариле дечју поверљивост очију. Ти ћеш тек у овом тренутку, мили сине, добити бајку коју твој садашњи узраст заслужује. Лудак је погледао у твог оца и рекао:

„Ми смо зачарани."

Потом су његове очи, љубоморне на величину ушију, почеле лагано да се шире. Из ладице своје, на сред дворишта изнесене, комоде извадио је „златног анђела" и пружио ми. Мало јато смеха излетело му је из уста и он је понудио:

„Купите успомену!"

Анђео је био имитација бронзе од бојеног гипса. Дотакао сам га са мешавином гађења и ганутости. Током година, значајне ствари постану сурогати, а у ову безначајну ствар смисао се улио. Деценије које су прошле спрале су сав кич са украса и учиниле га дирљивим предметом.

„Хоћете да узмете?", нудио је узрујани глас.

Купио сам од лудака сувенир искорењености и несреће са намером да ти га оставим за успомену. Укрутио сам се и освртао око себе са изразом Бастер Китона. Припадам ли ја свему овоме? — није ми било лако да одговорим. Вољени град пружа слику материнске утробе која не штити, него гуши, и не пушта те из себе ма колико се отимао. Свако мисли да је бољи од средине у којој је рођен, па је не поправља, него превија. Фарса је највећа трагедија, а ово место није као друга која напросто постоје. Овај град постоји ако му мало прогледамо кроз прсте. Ако се — мој мали господине, жалости моја — усудимо да размакнемо прсте којима смо покрили очи.

Међутим, боксер који жмури пред ударцима не може их узвратити. Неминовно ће и занимљивији живот којим

ћеш ти живети једном скинути маску. Ово пишем да будеш спреман да га први препознаш:

„То си опет ти, болу!"

Оног часа кад схватиш да си незаштићен, бићеш поново рођен. Сличнији анђелу. Довршавајући писмо пред зору, отац те замишља у том будућем тренутку, обдареног очима лемура и фризираног торнадом. Замишља те борбеног и забезекнутог, сличног Јони који је изашао из утробе кита.

Април 1991.

НЕГОВАН РАЈИЋ

ДРЖАВНА КАЗНЕНО-ПОПРАВНА СЛУЖБА

Елизабети и Жоржу Еноу

У то време мога живота већ је било протекло више од годину дана од оне ноћи у којој се воз лагано крето преко металног моста, којем су колико-толико извидали ратне ране. У сплету челичних греда, у заглушној буци пнеуматских чекића, стотине осуђеника радиле су под заслепљујућом светлошћу рефлектора. Таласи велике реке светлуцали су, а на тамном небу стара је тврђава тихо пловила у вечност.

У тренутку када започиње ова прича, која то и није, већ сам живео у главном граду те велике земље слободе и имао посао који ме је наводио на размишљање. Радио сам на новом гробљу у Сен-Жермен-ан-Леу. Сваки дан устајао сам у пет ујутро да бих утонуо у огромни кртичњак станице Лион и да бих изронио на станици Сен-Лазар. Тамо бих хватао воз за предграђе. Тачно у седам часова воз би улазио у станицу, истресао свој товар становника предграђа који раде у Велеграду, да би се одмах потом напунио становницима града који раде у предграђу.

Често сам се питао зашто ти људи не замене станове или послове како не би толико путовали, али њих као да никада није мучило такво стање ствари и настављали су своје непрекидно долажење и одлажење, упропашћујући имовину железнице и, посебно, своје здравље.

Што се мене тиче, то се питање није постављало. Нико не би пристао да замени свој стан за моју собу у улици Ектора Малоа број 24, у бедном хотелу у којем се на степеништу мимоилазило са дамама у зрелим годинама, нападно нашминканим, и са господом што погледају крадомице. Не бих нашао ни некога ко би прихватио мој посао који се састојао у одржавању гробова за рачун куће „Пи-

кар, наследник Пајоа, надгробни споменици сваке врсте". Но, нисам се жалио. Истину говорећи, посао није био тако непријатан. Целога дана садио бих цвеће или чистио надгробне споменике. Право полирање за имућне муштерије и глачање воском за оне који себи нису могли да приуште полирање. Главно је било да западне за око на Све свете или за годишњу црну мису за „драгог покојника".

Ето типа нехајних размишљања што су ми пролазила кроз главу када би, тачно у седам часова и девет минута, воз кретао, а одоцнели путници скакали на папучицу вагона већ у покрету. Воз би убрзавао. Обично бих успевао да седнем крај прозора и започињао би најпријатнији део дана.

Прво би промицала железничка складишта, а потом, како се воз кретао кроз дубоки усек, над нама би се надносиле велике сиве куће од тесаног камена, клањале се с поштовањем у кривини и најзад се усправљале у беспрекорном ставу мирно. У непосредном предграђу куће су биле од жуте опеке, а од Нантера је почињало право предграђе, са зеленилом и вилама имућних грађана. У Шатоу, траса железнице прелазила је преко првог моста на Сени. На реци, шлепови су дахтали и гурали бркове од пене. Када би прешао последњи меандар, воз би улазио у станицу Сен-Жермен-ан-Ле.

Увече, слике су се низале у обрнутом смеру. Улице и прозори би се обасјавали, а ја бих силазио на станици Сен-Лазар у море људи и светлости.

Свакако, у то доба мога живота, судбина ми није била ни најмање завидна; а ипак, та путовања остала су ми у сећању као непрекидан извор радости. Ти предели које сам тако добро познавао и који су се, уз зависности од дневне светлости и од годишњег доба, стално обнављали, навели су ме на гомилу колико амбициозних толико и безумних планова.

Дакле, у том возу у седам часова и девет минута сковао сам план како да вратим радост живљења једном делу човечанства.

Наиме, запазио сам да је већина путника изгледала тужно и мрзовољно, а, међутим, ни једног јединог међу њима није, јутром, чекао тако туробан посао као мене, нити, вечером, тако бедна соба као соба мога хотела, у улици Ектора Малоа. Каткада, док би се воз котрљао ка Сен-Жермен-ан-Леу, свитао би леп јесењи дан, кестенови би оку нудили обиље жутих боја, мајке би шетале своје потомство алејама каквог парка крај којег бисмо пролазили неколико тренутака, укратко, све је изгледало блиставо а, упркос томе, лица у вагону остајала су зловољна, чврста, као исклесана у камену. Безброј пута гледао сам

томе разлога пре но што сам схватио шта је спречавало људе да буду срећни, а била је то управо чињеница што су веровали да су заточеници воза у седам часова и девет минута и свакодневног живота, а заправо, били су особито заточеници своје идеје да су заточеници. Отуда ми је дошла помало чудна мисао: ти људи треба да сазнају да су слободни, а самим тим ће постати, ако не потпуно срећни, бар опуштенији и насмејанији.

Људи се рађају слепи на слободу. Ако се рађају у слободи, они је не познају, јер никада нису упознали ропство. Ако се рађају у ропству, не познају већма слободу, пошто су одувек били робови. Само преласком из слободе у ропство или из ропства у слободу људи откривају слободу.

Према томе, како пружити осећај да је слобдан човеку који је то одувек био, ако не лишавајући га те исте слободе? Дакле, дошао сам на идеју о широкој организацији на државном нивоу која би се основала у свим земљама у којима грађани уживају тако одавно у слободи да више не знају тачно шта она заправо јесте. Та би се организација звала: *Државна казнено-поправна служба.* Њен би циљ управо био да лиши грађане слободе, како би их научила да цене њену праву вредност. У том смислу, Државна казнено-поправна служба или скраћено Д. К. П. С., како би је касније звали, била би један од најамбициознијих подухвата који је човек икада замислио у своме трагању за срећом.

Све то се везује, у ствари, за прилично једноставну и отрцану идеју: искуство о животу јесте неотуђива вредност и ако су људи успели да пренесу сазнања захваљујући језику и изуму писма, никада нису успели да пренесу искуство о болу. Онај ко није патио од глади и од хладноће не може да схвати суштину те патње. Онај ко никада није видео човека како умире под кишом куршума стрељачког вода, никада неће упознати беду и величину онога који умире стрељан. То су чињенице, али ми никада не волимо чињенице; бежимо од већ виђеног и намерно заборављамо да не можемо побећи од њих, а то је, можда, озбиљно.

Но, како би била организована Д К. П. С.? Држава би створила широку казнено-поправну организацију и сваки грађанин, који је стасао до пунолетства, морао би да проведе у затвору период који би варирао од три месеца до годину дана, а да није починио никакав злочин. По закону, били би поштеђени Д. К. П. С. само млади људи који болују од какве тешке болести, од малоумности, или злочинци који се сматрају недостојним да служе Државној казнено-поправној служби. Служба Д. К. П. С. сматрала би се чашћу и повластицом. Међутим, затвори би били мешовити, од-

носно, невини заточеници Д. К. П. С. били би затворени заједно са кажњеницима по обичном закону. Не због ћефа законодавца, већ да би се будући грађани упознали са животним стварностима.

Досијеи младих људи који се сматрају способним за Д. К. П. С. били би поверени каквој интелигентној машини, али слепој у својој правичности. Она би одређивала тачно трајање затворске казне у границама предвиђеним законом. У својим прорачунима о дужини затворске казне машина уопште не би водила рачуна о друштвеном положају регрута; међутим, водила би рачуна о степену среће сваког регрута, тако да би, што би појединац био срећнији, његова казна бивала дужа. Тако, по општем правилу, деца рођена од богатих родитеља, и која поседују добру физичку и моралну стабилност, била би осуђивана на дуже казне; премда, ако би се десило да резултат тестова, којима би били подвргнути регрути, покаже да је какав син из богаташке куће немиран младић који се пита о смислу живота, могао би да ужива значајан попуст код своје казне, а да она ипак не би могла бити краћа од минималног трајања предвиђеног законом.

Регрути никада не би знали ни тачно трајање своје казне, ни датум када ће започети одслужење казне у каквом затвору; чињеница је, стога, да ће бити у неизвесности и што се тиче датума њиховог ослобађања. Још једном, не би се уопште радило о ћефу или о свирепости од стране законодавца, већ само о вољи Државе да научи своје будуће грађане важности утицаја случаја у животу.

Одлазак у Д. К. П. С. обављао би се без претходног упозорења и више би личио на хапшење. Три човека из Д. К. П. С., у грађанским оделима, појавила би се у било које доба дана или ноћи и ма какве биле, радосне или тужне, околности у којима би се могао налазити будући заточеник. Тако би какав регрут могао бити одведен у Д. К. П. С. уочи свог венчања или дан након смрти свога оца. Људи из Д. К. П. С. показали би своје личне карте и не би преостало ништа друго до да се пође с њима.

Улазећи први пут у затвор, регрути би изгледали сметено и постиђено, као да у њега улазе након осуде због каквог злочина, што би јако засмејавало кажњенике по обичном закону. Ови потоњи, осећајући се у затвору као код своје куће, рекли би невиним заточеницима: „Ма, и затвор је за све људе, као и болница или гробље."

Директор затвора долазио би једном месечно да саслуша притужбе заточеника. Онима који би се жалили на неправичност своје казне, на патње у затвору, или би поминьали своју жеђ за слободом, директор би одговарао увек исто: „Одреците се идеје о слободи и бићете ослобо-

ћени." Али, већина затвореника не би разумела смисао тих загонетних речи и покушавала би, бар у мислима, да побегне из затвора. Тако би постајали двоструки заточеници. Наравно, чак и у затвору, неки људи успевали би да се осећају унеколико слободнима, пре рока, али њихов број би био незнатан и неважан за статистику.

Како би Државна казнено-поправна служба пренела на све то осећање среће и слободе? Ама, сасвим једноставно, прекраћујући њихов боравак у затвору. Тада би се осетили потпуно слободни и тако срећни што више нису сами у тој ћелији у којој им, од јутра до вечери, једина забава бејаху три редовна оброка и шумови из ходника. Њихова радост, у тренутку ослобађања, била би толика да би се убрзо налазила у медицинским приручницима под називом „пијанство слободом након Д. К П. С.". При свем том, то би се пијанство сматрало пијанством без озбиљних последица, које чак има и повољно дејство на морално здравље појединца.

Интелектуалци, а посебно филозофи, подносили би најтеже казне, и то не из законодавчеве злобе, већ стога што би се закључило да управо они често говоре о слободи других са извесним презрењем. У ствари, филозофи такође пате што нису патили. Пошто нису патили, остају у неку руку невини кад је живот у питању, а то се потом одражава на њихову филозофију, која постаје сјајна логичка конструкција, али неспособна да пређе и најмањи поток стварности.

Има филозофа који воде лажно књиговодство о патњама у свету. Чини им се да су неке од њих неправедне и неподношљиве, а друге правичне и заслужене, јер их намећу да би се борили против оних првих; мало их је брига да ли збир патњи расте у неком народу или у свету, под условом да се све дешава у складу са њиховим идејама. У својим списима клевећу слободу и убијају хиљаде невиних у име човечанства. Иако све то најчешће, и срећом, остаје само стилска вежба, законодавац би такав поступак сматрао опасним за будућност земље. Стога не би било смањења казне за оне који се определе за филозофију. Интерес читавог народа би то захтевао.

Могао би се замислити, касније, један млад филозоф, Данијел П., који је постао славан, спреман да напише: „Страховлада је неопходна за напредак човечанства", како застаје пре но што напише ту реченицу, како се сећа буке чуварevих корака двеста осамнаестога дана своје казне и одустаје, у последњем тренутку, да искаже сличну тврдњу.

Није ли пример каквог великог филозофа који није имао среће да прође кроз Д. К. П. С. и који, седећи у каквом кафеу, неуморно испреда своју мрежу логичких кон-

струкција један од најпоучнијих да покаже неопходност Државне казнено-поправне службе? Ето човека који би дао велики део своје славе, чак и сву славу, да би могао да каже: „Упознао сам глад и хладноћу, тело ми је било изнурено дугим маршевима, видео сам неког човека како извлачи пиштоль и пуца у потиљак неког другог човека", али не може то да каже, пошто ништа од свега тога није доживео. Од детињства, док су се други играли коцкама, он се играо речима, а касније, док су се други играли разбојника, он је већ био чудо од детета. Сад је прекасно да буде вођа разбојника; да би то заборавио, испреда свој чудесни свет теоријâ, сем ако није само наставио своју свагдашњу игру речима. Ако би се десило да неки човек уђе у исти кафе и ошамари га, тако, без икаквог разлога, учинио би му највећу услугу: дао би му искуство шамара, јер искуство је оно што болно недостаје већини филозофа.

Захваљујући Д. К.П. С., слобода, која се нама чини као апстракција, материјализовала би се на неки начин и постала опипљива и жива ствар.

Али, врхунска препреденост Д. К. П. С. била би оно што би неки духови, управо без животног искуства, оквалификовали можда као бесмислицу или грозоту. Радило би се у неку руку о главном згоднтку Д. К. П. С. Извлачно би се, наиме, само један број међу свим регрутима који ступају у Д. К. П. С. између првог јануара и тридесет и првог децембра једне године. Тај број би означио онога међу регрутима, јединог од неких пет стотина хиљада, који би био стрељан, без икаквог разлога, наравно, сем ако не зато да би се сви могли осећати срећнима што нису извукли главни згодитак Д. К. П. С. Знам да се осећај за правичност јако противи свакој тако безразложној и апсурдној смрти; али та би смрт нашла оправдања у срећи читавог једног народа. Наравно, судбина несрећника не би била завидна. Он би се бранио и приговарао: „Зашто баш ја? Зашто не неко други?" Одговорили би му да су то питање постављали многи невино осуђени, али им се није могао дати задовољавајући одговор. Најзад, исто се дешава човеку кога је задесила тако ретка болест да од ње годишње умре само један човек у једној земљи, с том разликом, међутим, што би смрт тог човека остала безразложна и анонимна, док би жртва главног згодитка постала народни херој, извор радости читавог једног народа, сем уског круга пријатељâ и ожалошћених рођакâ.

Закон за погубљење јединог осуђеника године предвиђао би само још једну тачку. Прописс би одредио, до најситнијих детаља, ритуал погубљења. Стрељачки вод састојао би се од регрута Д. К. П. С., а посебно од оних који се опре-

дељују за филозофију. Осуђеник, без разлога, био би обучен у сиве панталоне и у беспрекорно белу кошуљу, али не би имао кравату. Осетљиви микрофон био би му прикачен на грудима, како би преносио откуцаје срца свем становништву земље. Вод би циљао у срце. Након плотуна, појавила би се велика црвена мрља на грудима стрељаног, баш као у биоскопу, али се не би радило о филму. Откуцаји срца, које би преносили гласноговорници, заустављали би се након салве. За тренутак би завладала тишина, затим би се зачула заглушна граја радости у читавој земљи. Чланови стрељачког вода приближавали би се један за другим лешу, подизали би његову леву руку, која би, још увек топла али бездушна, тешко поново пала. Стрељање би било завршено. Будући филозофи би тако научили шта је смрт неког човека и постојале би велике шансе да ће се касније, у својим записима, уздржати од тога да убијају људе у име човечанства. Напротив, они би посведочили да је туђа смрт готово једнако страшна као и наша сопствена. Када би прве генерације филозофа прошле кроз Д. К. П. С., родио би се, можда, нови хуманизам чији би основни постулат био: слободан сам, дакле, постојим.

*

Расправљао сам једном са Данијелом П., тим сјајним младим човеком. Веровао је да ће патње неких народа, срећом, народа који живе у далеким земљама, донети једнога дана срећу свим људима на земљи. Данас себи допуштам да замишљам Данијела П. две стотине осамнаестог дана казне коју никада неће издржавати.

Децембар је. Ближи се крај године. Кроз неколико минута биће један сат ујутро. Сâм, у својој ћелији, Данијел П. покушава да заспи, али, хладно му је и цвокоће. Напољу, у затворском дворишту, лампа се љуља на ветру, шкрипи и од ње играју сенке решетака по зидовима његове ћелије. Негде у том пространом затвору неки човек мокри у заходску шољу. Данијел П. волео би да замени све књиге и све теорије, које су га некада тако одушевљавале, за мало топлоте и сна у тој ноћи у којој стражарев обилазак одбројава такт времену, али нема теорије која би могла да загреје његову ћелију, нити логичких конструкцијâ које би га могле ослободити из тих зидова.

Међутим, те ноћи зачују се неуобичајени шумови. Кораци се умножавају у ходнику, више стражара говори полугласно. Данијел П. се лецне. Зна да главни згодитак Д. К. П. С. може да погоди неког затвореника у било ком тренутку одслужења казне и да увек долазе у поноћ да пробуде несрећног јунака.

Зато Данијел П. стрепи, али овога пута изгледа да се кораци удаљавају и Данијел П. се осећа мало умиреним. Међутим, преварио се, кораци се враћају ка његовој ћелији и срце почиње да му бије јако и брзо. Кључ се окреће у брави, а њега преплављује заслепљујућа светлост: „Данијеле П., спремите своје ствари; од овог тренутка, слободни сте."

И, одједном, нема више ни хладноће, ни затвора, ни стрепње, већ само огромно пијанство новог човека, човека који је дотакао слободу као што се дотиче лице вољеног бића. Ето слободног човека који, чак ни у својим списима, неће никога лишити слободе, у име слободе.

Ах! како ће бити преображен након те ноћи зебње, како ће сваки тренутак његова живота имати убудуће јаку и дивну сласт!

Пуштајући машти на вољу, видим га како је касније постао уважени професор што станује, зашто да не, у Сен-Жермен-ан-Леу. Често тада путује тим возом за предграђе који сам толико волео и у ма које годишње доба, било да су кестенови у цвету или да су стабла оголела, да сунце сија свом снагом или да јесења магла смрачује дан, Данијел П. гледа те пределе како промичу дуж пруге и сва му природа изгледа испуњена обећањем каквог новог живота.

Превела с француског
Љиљана Матић

АИ

ТРИ ПЕСМЕ

НОВИНАР

1

На старој фотографији,
ја се држим за нос
а мој друг Стуц
гурнуо је прст у грло.
Шеснаестогодишњаци смо, у месту Кедрови Водопади.
Све је то шала.
У мислима, поново сам тамо.
Жена која ме је користила
као прљаву крпу отишла је
у црвеном кабриолету.
Кров је спуштен.
Она седи поред Грка
који није из града,
коса му је зализана
желатином.
То ме не брине, али ми је криво
што она крстари улицама
Мале Америке без мене.
Последњи пут сам окушао Срећу,
навукао капу,
и кренуо старим путем за сајмиште.
Шеснаеста ми је. Шта ја могу знати
о љубави и страсти, мислим,
док посматрам како се циркус поставља,
гледајући како слонови постављају логор и њишу се,
дивље извијајући главама и сурлама.
Када се жуто лишће накупи
и усковитла око мене,

одлазим назад на реку
и правим жабице
на бистрој, златастој води
рано с вечери,
све док не одјекне звиждук у 7 и 18.
Тада као по команди
почињем да бежим из детињства,
из родног града
који ме сматра за дечака
кад желим да будем мушкарац.
Зрелост је сан, једна илузија, мислим,
док одлажем фотографију
и остајем мирно у бледуњавом сјају
светлости замрачене собе,
тело ми одише формалдехидним мирисом
непознатог.

2

У Вијетнаму 1966,
стојим у окупљеној гомили,
док монахиња будисткиња
натапа своју одору бензином.
Пошто сам Американац, не могу то да схватим
и док ту стојим,
замишљам себе
како се пробијам кроз гомилу
да је спречим, али нисам.
Држао сам спремну камеру.
Онда се то тако брзо догодило —
њена помоћница је искорачила
са шибицом.
Пламенови су зацрвенели монахињину одору
и прекрили јој лице,
онда је угљенисано тело
лагано пало на тло.
Те године у Вијетнаму
бацао сам свој живот у ваздух
као сребрнасто дугме.
Могао сам га ухватити затворених очију.
Све док једне ноћи,
није као жеља отпловио у црни свемир
и нестао.
Или сам то ја ишчезао,
сисајући тврду шећерлему
будућности,

уверен да је људски живот уметност,
да би бар мој живот требало то да буде?
Али вечерас имам педесет три године.
Испио сам свој пут до дна
реке моје младости
и лежим ту
као дебели шаран,
са стомаком у муљу.
И ништа, ни плава,
нити црвена кола,
ни мале нити велике паре,
не могу ме поново уздићи.

Поређао сам фотографије монахиње.
Сећам се како је њена помоћница
говорила гомили,
како јој нико није одобравао,
како смо стајали наредна два-три минута,
док нисам завукао руку у џеп,
извадио кутију шибица,
и бацио је према монахињи.
Буљим у последњу фотографију —
срце монахиње које није хтело да гори,
помоћница, руке испружене према мени
држећи шибицу.
Шта се не види?
Један човек, ја, искорачује,
откида палидрвце, укреше га
и приноси срцу.
Бацам фотографије
у металну канту за ђубре,
затим узимам срце монахиње
из стакленог суда с формалином.
Палим шибицу.
Срце и даље неће да гори.
Гасим ватру,
зажмурим
и видим себе где трчим,
држећи грумен
увијен у марамицу.
Мислим да ће неко хтети да ме заустави
или бар покушати, али нико не покушава.
Отварам очи,
узимам срце,
и привијам га уз своје.

Кад сам имао шеснаест година,
био сам послушан син.
Прао сам руке,
помагао мајци да постави сто,
подшишивао се, лаштио ципеле.
Цинкарио црне момке,
давао напојнице.
Нисам се истицао,
али сам знао да ћу бити херој
ако будем морао.
Положио сам означени крај
компаса на неисписан папир
и врхом оловке
цртао сам круг
у којем сам и сам био —
у којем је било све што сам желео,
све што ми је требало.
Живот и све имитације живота.
Тог дана у Хуеу,
имао сам прилику да иступим
из круга
и искористио сам је.
Али када сам се окренуо
све у кругу је горело.
Нестала је моја прошлост. Несто сам.
Али дечак је био ту.
Гледао је како пламен хвата монахињу.
Он је узео њено срце. Он је трчао.
Био сам спутан, *рекао је себи,* слободан сам.
Али то беше лаж.

Вратио сам срце назад у посуду,
зачувши тешке кораке
своје жене, плавуше,
која је седа сад,
која чангрља по степеништу
у својим гуменим чизмама
као неки женски Божић Бата.
У тешкој платненој торби
обешеној преко рамена —
све су смрскане играчке мог живота.
Чекај, кажем, стојећи
наслоњен на довратак.
Чекај. Још ниси чула
најбољи део —
Дечак бежи од куће.
Изгубио је капу.

Носи леден ветар
уместо капута.
Не може да се врати. Неће да се врати.
Никад није ни одлазио.

САЛОМА

Режем стручак црвеног каранфила
и стављам га у ћасу с водом.
Он плива на исту страну на коју би и твоја глава
кад бих је одсекла.
Али шта ако те растргнем
због оних поподнева
када сам имала петнаест година
и кад сам била као рајска птица
коју кољу због њеног перја.
Чак је и име моје подсећало на крила,
на кавезе од прућа, на лет.
Дођи, седи ми у крило, *рекао си.*
Било ми је као да сам ту слетела;
нисам имала тежине.
Ти си имао четрдесет година и жену.
То што је она моја мајка никад није било важно.
Она је била капија која се отварала према мени.
Нас троје смо се мешали у неку врсту дремежа
и мириса, мириса недељних. Зној и сласт.
Укус суве шљиве и слатког сладића
увек иза мог језика
и твој језик на мојим зубима,
и затим додирује мој. Колико пута? —
бројала сам, али никад нисам могла да упамтим.
И кад сам мислила да ћемо тако довека,
да нас ништа не може зауставити,
док непрекидно отпадамо од свести,
стигла је наредба: Рат је на северу.
Твоја сабља, златне еполете,
униформа тако светле боје,
нимало не личе на рат, мислила сам.
И твој коњ; како си изјахао кроз капију.
Не, како је тај коњ играо под тобом
у сусрет јецци топовске паљбе.
Могла сам да је чујем, са удаљености од толико миља.
Могла сам да видим како падаш, твоје скерлетно лице,
и коња како и даље игра без тебе.

И у том истом тренутку,
мајка је уздахнула и неспретно се окренула у лежаљци,
из чаше с танком дршком мадера се
просула на траву,
и осетила сам како обамирем као мрко дрво,
моја кожа, хиљаде нити тако натегнутих
да сам, док сам шла у кућу,
чула музику
како се попут водопада кинеске свиле стропоштава
иза мене.
Извадила сам твоје писмо из прслучета.
Саломо, *чула сам твој глас,*
птицо мала, лети. *Али нисам.*
Развезала сам љубичасту врпцу на грудима
и легла на твој кревет.
Убрзо, чула сам мајчине кораке,
гледала сам је како иде ка прозору.
Склопила сам очи
и кад сам их отворила
сенка сабље ми је прошла кроз грло
и мајка, одевена као гренадир,
савила се и пољубила ме у уста.

ЧОВЕК СА САКСОФОНОМ

Њујорк. Пет изјутра.
Плочници пусти.
Једино пара
што из шахтова кула изгледа жива,
док се вучем од излога до излога,
каткад застајкујући да зурим, каткад не.
Прошлонедељни снег је сада крт
и више није оно меко, бело руно
које је забрадило лице града.
Идем даље низ Пету авенију
према тридесетим,
ума празног тако
како ће вам будисти рећи да је могуће
једино ако не покушате да га испразните.
Само да могу да се претворим у птицу
ко шаман какав сам мислила да ћу бити,
али не могу,
везана сам за земљу
и усамљеност ми је друг,
једини у којег можеш имати поверења.

Не, не покушавај да ми друго кажеш.
Све сам то имала и изгубила
и никад нисам опет пожелела,
да ми је само да задржим ово јутро,
уснуо град,
и тамо на углу Тридесет четврте и Пете,
човека са саксофоном,
у рукавицама без прстију скорелим од прљавштине,
и истим таквим лицем,
одећа му је у слојевима заварена за кожу.
Спуштам своју ташну,
он прави корак назад
у знак добродошлице,
и ми стојимо неколико минута
у тишини тако потпуној
да помишљам како мора да сам негде другде, а не ту,
не у овом граду, у срцу чисте буке.
Онда он поново ставља сакс на усне
и ја подижем своје.
Исисавам ваздух из дијафрагме,
и нагињем се над хладан, златни језичак,
чекајући да тонови нађу,
и када стигну,
током једног јединог трена,
постајем лака птица своје маште,
полећем само да бих пала назад
на бетон,
сваки тон је један црни цвет,
што се отвара, отвара милосрдно
у неопростиво нов дан.

Превео с енглеског
Милош Комадина

БЕН ОКРИ

ВИЗИЈЕ ЈЕДНОГА ВИНАРА

Беше једном један изванредно вешт винар који је страшно волео да се вере по палмовом дрвећу, исто онолико колико је волео да буши њихова стабла и из њих цеди палмово вино. Једне ноћи сањао је да је, цедећи вино, пао са дрвета и умро. Толико га је тај сан мучио да касније отиде до свога пријатеља Табаска, надалеко чувеног травара. Но Табаско те ноћи беше сувише заузет да би више пажње обратио на оно што му је винар говорио. Мучен захтевима својих многобројних жена, травар је непрестано жвакао семенке белог бибера и хладио уста палмовим вином. Већ кад се винар спремао да крене, травар га повуче у страну и, потпуно неочекивано, рече:

„Познавао сам ловца који је, једнога дана док је ловио, угледао необичну антилопу. Следио је ту антилопу све док није дошла до једног огромног мравињака. На његово запрепашћење антилопа се претвори у жену и потом нестаде. Ловац је чекао крај мравињака не би ли се она жена поново појавила. Заспао је, а када се пробудио свуда унаоколо по земљи било је црвене воде. Погледа око себе и виде да га окружује девет духова. Полудео је, наравно. Требало ми је три недеље да се опоравим, пошто сам му ушао у главу да бих га излечио. Нешто мало његовог лудила ушло је и у мене. Ако ми сутра донесеш три корњаче и велику кришку кола ораха, учинићу нешто са твојим сном. Али вечерас сам заиста заузет."

Винар се сложи и, разочаран, отиде кући и испи пуну тикву палмовог вина. Пође му за руком да заборави свој сан у тренутку кад заспа.

Ујутру сакупи ужад и магичне напитке, завеза три празне тикве за бицикл и одјезди до шуме на свој свакодневни посао. Возио је једно време док није стигао до табле на којој је писало: НАФТНА КОМПАНИЈА „ДЕЛТА":

НА ОВОМ ПОДРУЧЈУ СУ БУШОТИНЕ. ДАЉИ ПРОЛАЗ ОПАСАН. Винар је бүљио ү таблү не схватајүћи о чему се ради. Мало даље опазио је чүднү грүпү палмових стабала. Возио је кроз дебелү паүчинү како би стигао до њих. Мирис њихове црвено-зелене коре га омами. Сместа свеза своје магичне напитке око једног од стабала, размота коноп и поче да се пење. Обүхватајүћи ногама стабло, пребацүјүћи коноп навише од једне до друге бразде на кори, брзо се верао, све док га не прободе бол ү грүдима. Јүтарње сүнце, бљештећи онако искоса, заслепи га. Док мү је златна светлост експлодирала ү очима, гране палмовог дрвета се измакоше. Први пүт ү последњих тридесет година, он паде.

Када је дошао к себи, изненадило га је да не осећа било какав бол. Чак је имао необичан осећај да мү је тај пад донео нешто добро. Осећао се невероватно лак и живахан. Ишао је кроз бљесак титраве паүчине немајүћи појма күда се запүтио. Свици сү мү стрмоглавце үлетали ү нос и үши да би мү излетали на очи, подједнако сјајни. Дүго је ходао. Тада үгледа још једнү таблү на којој је писало: НАФТНА КОМПАНИЈА „ДЕЛТА": НЕЗАПОСЛЕНИМА ПРОЛАЗ СТРОГО ЗАБРАЊЕН. Око њега беху земљане хүмке, надгробни каменови, једна палма и трепераво мангово корење. Начини белег на стаблү дрвета. Одједном се он претвори ү загнојену рану. Док је пролазио крај корења што се үвијало, забринүт због беличасте слүзи што се цедила из ране, оно га шчепа за глежњеве. Обори га и поче да голица. Кад поче да се смеје, пүсти га.

Стиже до реке, чија је вода била лепљива и наизглед непомична. Крај реке беше бүшотина. Три корњаче излежавале сү се крај бүшотине и посматрале га. Једна од корњача је имала Табасково лице. Винар се таман спремао да изүсти нешто, кад се шарена змија појави из бүшотине и шмүгнү крај њега. Кад је змија клизнүла ү рекү, боја воде се промени и она постаде провидна и бљештава. Змијина кожа планү рүжичастим пламеном. Док је винар све то посматрао, глас иза његових леђа мү рече:

„Не окрећи се".

Винар остаде непомичан. Три корњаче сү бүљиле ү њега својим стакластим очима. Онда корњача са Табасковим лицем поче да пиша ү правцү винара. Чинило се да корњача үживa ү томе. Блаженство на њезином лицү үчини да изгледа сасвим пријатељски. Винар се засмеја и некакав тежак предмет лүпи га отпозади. Брзо се окренүо, али ништа нигје видео. Поново се засмеја и доби још јачи бүботак. Осети како се сржж његовог бића растаче. У дүгој тишини која үследи чинило се да река надолази.

„Где сам?", упита винар.

Опет тишина. Змија, светлуцајући, изађе из реке. Док је пролазила крај њега, змија подиже главу и пљуну га. Затим се увуче у бушотину, пресијавајући се у свим бојама. Винар поче да дрхти. Пошто дрхтање умину, обузе га неуобичајено спокојство. Кад се осврну око себе, схвати да се умножио. Није био сасвим сигуран јесу ли тај ум и тело што су протицали кроз њега били заиста његови.

„Где сам?"

Глас није одговорио. Потом зачу кораке како се удаљавају. Није чак могао ни да заспи, јер је чуо друге гласове како му говоре, говоре о њему, као да није присутан.

У том свету сунце није залазило, нити је излазило. Било је то једно непокретно око. Увече, то сунце је личило на огроман кристал. Ујутру, било је ужарено. Винару није било допуштено да склопи очи. Пошто је читав дан лутао, да би на крају легао крај бушотине, халуцинирајући о палмовом вину, једно смрадно створење би дошло и напунило му очи паучином. То је изазивало свраб у очима и чинило се као чудновата припрема за визију. Кад је винар покушао да заспи, отворених очију, угледао је онај познати свет како се обрће обасјан црвеним светлима. Видео је жене како иду на далеке пијаце, а пратили су их звукови које није чуо. Видео је табле с упозорењима како постају све веће. Видео је раднике нафтне компаније како покушавају да раскрче шуму. Када је био гладан, једно друго створење, које није могао да види, дошло би и нахранило га кашом од камелеона, стонога и коре. Када је био жедан, исто створење би му дало зелене течности из некаквог напукнутог врча. А онда би се, увече, неко друго створење успузало на њега, обавило сношај и остављало гротескна јаја као плод њихових заједничких ноћи.

Онда се једнога дана усудио да изброји јаја. Било их је седам. Крикнуо је. Река је надолазила. Змија промоли главу из бушотине и смех смрти разлеже се са сунца. Тај смех га пронађе, сручи се на њега, протресе и остави велике празнине у његовој глави.

Те ноћи је побегао. Све је бежало с њим. Онда, после неког времена, застаде. Опсова то место, његове ужасне становнике, његов непроменљив пејсаж. Немоћан да умакне, језиво је псовао. Као награду, доби неколико буботака. Онда, док су га мучила та јаја са својим реским звуцима изнутра, као да се нешто језиво рађало унутар њихових монструозних облика, научио се стрпљењу. Научио је да посматра небо и увидео је да се не разликује много од небâ његовог пијанства. Научио је да не слуша младун-

чад што су стењала у јајима. Научио је такође да када је миран све око њега одражава његову мирноћу.

А онда, наредног дана, дође му глас и рече:

„Све у твом свету има безброј копија у другим световима. Нема облика, ни лудила, ни екстазе или револуције која своју сенку нема негде другде. Могао бих ти испричати приче које би те одвеле у лудило. Ви људи сте толико спори — ходате две хиљаде година иза себе."

Ускоро глас отиде.

Други глас му рече:

„Био си мртав два дана. Пробуди се."

Створење дође и напуни му очи паучином. Опет га очи засврбеше и угледа ратове који се још нису завршили. Бомбе које нису експлодирале из ко зна којих разлога и леже скривене по пољима, да би се изненада активирале. И неке од оних који су преживели првобитни рат и били разнесени борећи се са сиромаштвом. Видео је пад мостова који су били поправљени. Видео је путеве који су повезивали дивља пространства прашуме са мочварама у којима царује маларија, безимене потоке, немерљиве планине. Видео је путеве оивичене људским костурима, жртве незамисливих несрећа. Видео је псе што иду за људима дуж шумских путева и мрачних пролаза. Чим би пси нестали, они би се претворили у демоне који би гутали усамљене и незаштићене путнике.

Потом је видео безуспешне покушаје да се искрчи шума и буши нафта. Видео је врачеве који су доведени да одагнају духове из те шуме. Они су такође покушавали да спрече пљускове и покушавали да одложе залазак сунца. Када све то није дало резултате, компанија је унајмила једног изгнаника, који је долетео заједно с експлозивом преосталим из последњег рата. Винар виде како изгнаник полаже мине око шуме. После експлозије винар угледа зелену димну завесу. Кад се дим разишао, винар угледа вештицу како рига нафту и животињске удове. Све је било пусто. Афричке љубичице расцветале су се свуда унаоколо попут крви на бојном пољу.

Винар виде како људе стрељају у паровима, на тајним смакнућима, у оружаним пљачкама. Опази да су стрељани били смакнути метком на којем је било њихово име. Кад му престаде свраб у очима, поче да тумара под бакарним небом. Траке паучине биле су обмотане око оштећеног палмовог дрвета.

А онда, једнога дана, запањен успоменама на дрезне хероје, продужи путем право у бушотину. У необичном окружењу угледа шарену змију како се увија око скулптуре од стеатита. Виде алигаторе у језеру, по чијој су зеле-

ној површини прскали мехурови. Виде старца што је умро седећки, читајући Библију наопачке. Чинило се да је све у пламену, но дима не беше. Густи слузави млазеви нафте цедили су се низ зидове. Модри пламенови палили су посвуда, а да при том нису уништавали ништа. Окрете се и неко створење тутну му у руке тањир с некаквом прљавом кашом. Потом му створење показа да би то требало да поједе. Шарена змија склизну са кипа од стеатита. Док је винар јео, змија му је причала приче о томе како су вешали црнце по мирним градовима запада, тамо преко великих мора, и како је било могуће згулити кожу са детета а да не изусти ни глас. Змија се смејала. Делимично због тога што је змија тако смешно изгледала, смејао се и винар. Неколико оштрих удараца, као челичном шипком, падоше на његову главу и он изгуби свест, можда током читавих еона.

Кад је дошао к себи, покуша да пронађе пут одатле. Док је пролазио крај човека што је умро читајући Библију наопачке, виде да човек савршено личи на њега. Побеже из бушотине.

Његова узнемиреност достиже нове размере. Бројао је камење око себе, боје сунца, пулсирање реке. Бројао је колико пута је ветар дунуо. Причао је себи приче. Но схвати, што год превратнички себи рекао било је кажњено ударцима. Бројао је ударце. Постепено се навикавао на њих.

Онда му поново стиже глас. Звучао је бруталније него обично. Глас рече:

„Свиђа ли ти се овде?"

„Не."

Винар је очекивао ударац. Није стигао.

„Хоћеш ли да идеш?"

„Да."

„Шта те спречава?"

„Не знам пут."

Глас умуче.

Други глас рече:

„Мртав си већ три дана."

Винар, видевши небо и земљу из многих углова, упознавши тајне вина, беше научио најважнију лекцију. Слушао је без иједне мисли.

„Ако желиш да одеш", рече глас, „мораћемо да те претучемо".

„Зашто?"

„Зато што ви људи разумете једино бол."

„Није тачно."

Још једна пауза. Чекао је на ударац. Стигао је. Мисли су му плутале унаоколо попут паучине на ветру. Винар

остаде у месту, непомичан, током љубичастих фаза сунца. Потрајало је док глас не рече:

„Ево неколико мисли које треба да замене оне истеране батином. Хоћеш ли да их чујеш?"

„Да."

Глас се накашља и поче:

„Чак и добре ствари у животу те на крају затрују. Има три врсте звукова, две врсте сенки, једна тиква за сваку расцопану главу и седам бушотина за оне који се попну превисоко. Има отрова у осећању ствари. Има ватре која не пржи, али која раствара тело попут обичне соли. Већа уста гутају мању главу. Ветар нам враћа у лице оно што смо одбацили. Има неколико начина да се сагори у сопственом пламену. Има нарочити звук који најављује невољу. А твоје мисли су само трагови тумарања око места несреће у сопственом уму."

„Хвала вам", рече винар.

Глас нестаде. Винар заспа.

Кад се пробудио, угледа три корњаче како се опет излежавају око бушотине. Корњача са Табасковим лицем имала је наочаре са коштаним оквиром и стетоскоп обешен око врата. Корњаче разбише кола орах, поделише га међу собом и заподенуше смртно озбиљну расправу налик некаквим ученицима. Шарена змија изађе из бушотине и упути се ка реци. Кад се приближила корњачама, застаде. Винар беше фасциниран њезиним очима од опала.

„Вечерас кружи шест Луна", рече корњача са Табасковим лицем.

„Да, вечерас кружи шест Луна", сложи се друга корњача.

Змија, дижући главу, с очима у којима се искрио небески свод, рече:

„Вечерас кружи седам Луна".

Корњаче ништа не одговорише. Змија продужи ка реци. Корњача са Табасковим лицем узе каменчић и баци га на змију. Остале корњаче су се церекале.

„Вечерас не кружи ниједна змија", рече корњача са Табасковим лицем.

Као да је то био знак, остале корњаче кидисаше на змију. Табаско-корњача је зграби за врат и поче да је дави стетоскопом. Остале корњаче су јој лупале главу о стење. Змија замахну репом. Табаско и змија се закотрљаше и падоше у бушотину. Изнутра се зачуше крици. После извесног времена, појави се Табаско-корњача без наочара и стетоскопа. Заузе своје место међу осталима. Разбише још један кола орах. Онда Табаско-корњача поче да пуни своју лулу, и то семенкама белог бибера. Упали лулу и даде

знак винару да приђе ближе. Винар отиде и седе међу корњаче на ивици бушотине. Табаско-корњача отпухну црни опор дим у винарево лице и рече:

„Мртав си већ шест дана."

Винар је није разумео. Корњаче свечано закључише своју расправу о небеским телима.

После извесног времена, онај дим учини да винар заплута у њему познатом свету. Засврбе га у носу. Пловио је до тренутка у детињству кад га је мајка носила на леђима на Дан маски. Беше то спаран дан. Маске су тутњале свуда унаоколо, ригајући густи црвени дим тако да обичне смртнике заварају у погледу свога застрашујућег ритуала. Читав дан удисао је дим. А те ноћи је сањао како су се сва могућа митска бића такмичила ко ће да му излечи пренадражен нос. Изнова је проживео тај сан. Међу митским бићима су били чувени ковач, који је воду могао да претвори у метал; озлоглашена корњача, једноставно луда за комплексним ситуацијама; и врачеви који нису били у стању да проникну у мистерије. Док су се они тако утркивали, пришла је његова мајка, отерала их бацивши чинију пуну бибера, погоршавши тиме још више његов проблем са носом.

И док је винар пловио у том познатом свету, дође глас и направи му рупу у глави. Други глас рече:

„Касно је. Пробуди се".

Невидљиви ударци падоше по њему. Био је то за сунце врло неуобичајен тренутак, кад је променило боју од љубичасте у таму унутрашњег ока. Пошто ударци престадоше, винар громогласно кину. У тренутку кад је кинуо, чудовишна јаја експлодираше, змија изгуби своје опалне очи, а глас се подели на зујање неколико комараца жељних конверзације. Зелена течност шикну из бушотине и избаци змију, таблу с натписом и корњаче. Кад се винар повратио од ерупције, погледа унаоколо. Плави облак прође му пред очима. Травар Табаско стајао је над њим машући примитивном кадионицом из које је куљао невероватно оштар дим. Кад им се погледи укрстише, Табаско крикну од задовољства и отрча да излије жртву на кип од стеатита у углу светилишта. Кип је имао два ока од зеленог стакла. У дну светилишта, две корњаче плутале су у зеленкастој посуди.

„Где сам ја?", упита винар.

„Жао ми је што нисам одмах обратио пажњу на твој сан", рече травар.

„Али где сам ја?"

„Пао си с палме и био мртав седам дана. Хтели смо ујутру да те сахранимо. Све ово време сам покушавао да допрем до тебе. Нећу ти то ништа наплатити; заправо, требало би да ја теби платим, пошто за све ове године као травар нисам имао занимљивији случај, а ни тако окрепљујући разговор."

Превео с енглеског
Бранислав Ковачевић

РАДМИЛА ЛАЗИЋ

ДРВО ПОЗНАЊА

ДРВО ПОЗНАЊА

Смирај дана и освајање ноћи
Укус усне — укус воћа
Пев коса, истезање мачке . . .

И још хиљаде звукова и покрета
И још хиљаде других знакова
Чиниће ти се познатим
Као да си овде већ била,
А сада се само сећаш.

Као да си се вратила
Са далеког пута:
Откључала врата
И затекла све
Онако како је негда било:
Недочитану књигу,
Чарапе на поду,
Огризак јабуке.

Добродошла, Госпо!
Чека те драж поновно виђеног:
Рано устајање,
Обављање светих дужности,
Чување светих крава,
Пребројавање новца,
Писање поезије,
Свлачење.

И, претеће Око:
Изнутра — споља — одасвуд.

МОЛИТВА ЗА БЛИЖЊЕГ

Господе, иако ниси овде
Сврати поглед
Бар само на час,
И погледај овог мушкарца
Што седи овде,
И ломи се у срцу
Као трска у пасу.

Учини да разликује:
Покажи му прстом,
Стави му под ноге,
И под усне.

Као што птици дајеш крила,
Овци руно, а пшеници клас;
Њему дај душу
Као што је расцветан гај
У високо подне;
Кад све стоји, и листак не мрда,
Само се чује покоја бубица
И зуј пчела.

Услиши!
Нек буде безбрижан
Човек овај што овде лежи
Као оборен храст.

Нек буде дечак са праћком,
Ил момче са пашњака
Што млеко пије из козјег вимена
И добрим људима назива добар дан.

У ТУБИНИ

Модри своде,
Моје небо-моје море!
Нисам она од пре.

Из јата сам твог излетела,
Пазухо сам твоје напустила.
Са земље сад кричим
Као птиче испало из гнезда;

Једна твог мастила,
Жељна погледа твога
Срца — благовести.

До јуче звезде тицах
Меким крилом-баршун свилом.
Сад отпала — опрљена леже
Покрај мене.
Ја гледам у страви —

На коленима
У тућини.

ЕЛЕГИЈА

Пролазе годишња доба
Као таљиге друмом.
Крај прозора сам села
И руке спустила у крило.
Тугу сам давно одњихала
И у запећак живот одложила.

Давно је опао бехар
И све је воће поједено.
Она воћка сагњила на земљи
Посестрима је мени.

Лишће добија мртвачке пеге,
Пада, и у лес се слаже
Правећи простирку за ме.

Небо је избледело као брокат
И као хаљина на мени.
Зима ће.

Јеле ће опет бити гиздаве невесте
Магла ће око куће да обмотава
Своје чипке и велове,
Ал само ћу ја чекати младожењу
Као и свих зима раније.

Ево га, кроз прозор долази —
Месец млад.
Боже, благослови!

ПОТОМ

. . . и винуће се моја душа
Са цвета лептирак,
С трулежи смрдуљак.

Дићи ће се магла с поља,
Залепршаће сова,
Низ дрво спустиће се смола.

Као и све друго што лежи нице
Дићи ће се и она једног дана
Као испод снега
Висибаба и кукурек.

Тихо, на прстима
Устаће из болничког кревета,
Па кроз прозор —
У крошње
Јова и јасика.

ЗОРАН ЋИРИЋ

ТРИ ЕПСКА КОМАДА

ИЛИ МЕТАФОРА ИЛИ НИШТА

старомодна реторика искашљавања
(живот или смрт)
у идеолошком шлајму
(живот или уметност)
или-или, Илија мој, свети громе
синуће ти поврх главе
иза леђа, између ногу
на аури палца, дакле
склиско је за свезу „или”
на скали реченичне вредности
(израз гађења, отпора и лепоте)
још једна генерација људи
са Керуаком под знојавом мишком
длакава је мишка, одавно
и дртаве ствари изгубиће
задах младости, успутне
необавезно је све ово, пријатељу
све те књиговезнице на угловима
сав тај веш на терасама
сви ти Срби на плеханом југу
и честице памука на порубима
и трепавице у снопу длака
прежали мене, ижившљену стрину
мешај крв са кореном
мешај крв из друге руке
набрекни удове, пријатељу
осоколи се, не каже се залуд
у зрелим тренуцима одлуке:
или метафора или ништа

ХОДАЊЕ ПО СЛОМЉЕНОЈ СТАЗИ

1

ако те понесе овај звук
понеси и ти њега
чини блуз од свега
чини блуз од свега

2

ступамо у црквицу
запалимо свећицу
наточимо водицу
окрепимо душицу
дај Бого здравље

3

нешто се спрема на два корака
од блуза. спреми се, за случај
Христа. цео свет је зарастао
у бораницу. у паучину, можда
и шећерну вуну. нови таласи ваљају
ново камење. неизрециво је све
то. иако се добро чује и одавде.

4

грмело је као када се облаци
сударају на мапи станиола
од које је сачињен добар
део прозе са сјајем и без
сјаја.

5

како звоно каже? звон-звон!
нина-нана! динг-донг!
а онда ехо, мистерија у плавом
здраво, милости! шта има ново?
моја драга, њен драги и ја.

6

бери пужеве, пуштај каравеле
затри тај поклич: куку и леле

ЈУГ ЈЕ МОЈ ЖИВОТ

горе је брдо, далековод
и костурница
доле је пруга, косина
између: мушка столарија

са два ока се не може
проникнути у тајну
призора иза мене

у филмовима се користе
механичке сове
пуњена крила, пуњене очи
ништа се не баца
у башти живог цвећа

на пољани која је слика
без предумишљаја, испуњена
острвима приморан на скок
заслађујем усне
да разблажим зној

видео сам како се снага
враћа у огледало

ПОЛ ШМИТ

ЗИМСКА ГОЗБА

Уж тёмно: в санки он садится.
„Пади, пади!" раздался крик;
Морозной пылью серебрится
Его бобровый воротник.
К Talon помчался: он уверен,
Что там уж ждет его Каверин.
Вошел: и пробка в потолок,
Вина кометы брызнул ток;
Пред ним roast-beef окровавленный
И трюфли, роскошь юных лет,
Французкой кухни лучший цвет,
И Страсбурга пирог нетленный
Меж сыром лимбургским живым
И ананасом золотым.

(Евгеније Оњегин, I, 16)[1]

Пушкинов јунак Евгеније Оњегин одвози се, по мећави, на вечеру на којој се прославља рођење XIX века. Прослава је закаснила; година 1819. не означава смену столећа; тих двадесетак година је довољно да одрасте младић. Ипак, то је нарочити тренутак у нарочитом добу. Деветнаести век, за своје младости, био је можда најмлађи од векова; XVIII век је рођен стар, на пример, а умро је још старији. Али XIX век је у Европи рођен док су пракали громови; он је ускочио у живот у спрези с револуцијом, метежом, ватром и узбуђењем; то је било дело младости. Ту је и група врло младих људи коју су војни подвизи, па и само Напо-

[1] Ал' пада мрак. У санке седа. / „Хеј, с пута! С пута" — већ се зачу. / Засребрило се иње леда / На добровоме огртачу. / К Talon-у хита (што пре само!) / С Каверином се нашо тамо; / На млазу вина чеп одлета / У таван право, ко комета; / Пред њим је roast-beef крвав, врео, / Младости раскош — гљива зрела, / То најбоље од галских јела, / Стразбуршки пирог свеж и бео / Сир лимбуршки чувена гласа, / И лопта златног ананаса. (Превод Милорада Павића.)

леоново постојање, помамно подстицали на дрскост. Наполеона, тог врло младог човека, стас је ућѝнио трајним симболом младости. Његов лик је лебдео над тим првим деценијама, као што се и данас помаља у Паризу̀, око његовог сту̀ба на тргу̀ Вандом. Он је био највећи симбол расипништва, император који је делио кру̀не и краљевине својој породици и пријатељима као да су̀ то поклони испод божићне јелке. А није био ни у̀самљен; то је било доба расипне младости: Џорџ IV, Пу̀шкин, Шели, Китс, Бајрон, Бо Брамел, Шопен, Белини, Росини, г-ђа де Стал, г-ђа Рекамје. Они су̀ нештедимице тра̀нили своје таленте на сваки начин, и сви су̀ били подстицани да подражавају̀ поступке самог Цара. Били су̀ расипни у̀ јелу̀ и пићу̀, расипни у̀ одевању̀, бонвивани — раскошно су̀ живели. За њих су̀ вечере и одећа били симболи раскоши, тријумфа; то је био знак њихове победе. Ако нису̀ могли да освајају̀ као Цар, могли су̀ бар да једу̀ као он. Они прирѐђују̀ фантастичне гозбе: смишљане гозбе, литерарне гозбе, гозбе планиране више од било чега другог да би се о њима говорило, и једино ради гласа о тим догађајима. Као идеалан ратни извештај, била је важна само слика изазвана речима, не чињенице које су̀ се збиле.

Али и чињенице су̀ биле довољне да ошамуте. Погледајте каква вечера чека Оњегина: шампањац, ростбиф, тартуфи, стразбуршка гушчија јетра, лимбуршки сир, свежи ананас. Ништа од свега тога није домаће, нарочито за време јануара. Све је у̀везено, силом одузето тамо где је настало. И сама гозба је метафора за освајање. Ку̀вање и јело почеше да одражавају̀ непрестано ју̀рцање преко граница и континената које је обележило Наполеонову̀ епоху̀, а тријумфални преносиоци тог ку̀вања, као и Цареви војници, били су̀ Французи. Знак Француске и данас је на ку̀линарству̀; ку̀линарска терминологија се опире превођењу̀. Француски ку̀вари хранили су̀ свет, и хранили су̀ га на француском. Ево и Лу̀ј-Есташа Идеа, француског ку̀вара из тог времена, који је енглеској клијентели овако писао: „Као што не смеју̀ изазивати чу̀ђење термини из војне тактике, фортификације, му̀зике, балета, израде женских шешира итд., зато што су̀ страног порекла . . . и ја сам у̀ овом послу̀ користио изворне изразе из свог матерњег језика.”

Храна је била метафора за то доба, а доба је било војничко. Иде је у̀ праву̀: војна тактика и храна међу̀собно су̀ се рефлектовали. Све је то био велики поку̀шај да се за столом, бар за неко време, живи као Наполеон, да се освоји онолико земаља колико је он освојио, доношењем плодова тих земаља на сто, да би били прождерани

као велика жива мапа. Визуелни сјај тих столова ми смо сметнули с ума, у време наше једноставности. Његов последњи траг данас виђамо још само на свадбеним тортама: она имагинарна архитектура белих кула је све што је сачувала епоха средње класе — за свадбу, најважнији догађај у животу тог слоја људи. Сећате ли се оних великих снених палата које срећемо на пројектима с почетка XIX века? Ниједан од њих нико није остварио — изузев посластичара, који су покривали столове јестивом архитектуром. Тада је био обичај да се сва јела одмах изнесу на сто, тако да је овај личио на мали град, целу државу, минијатурно царство, а све то опкољавају званице на начин којим војска напада опседајући свој циљ. Сто је опседнут — а и сама та реч значи „сести око нечега". Што је град славнији, то је тријумф већи, а сви столови-градови су били славнији од претходних. Карем, највећи кувар епохе, оставио нам је књигу да би описао своје обелиске, своје тријумфалне лукове и висеће вртове сграђене од извајаног шећера с преливом. Торте у облику замака и обелиска од ружичастог теста, међу мноштвом слаткиша, које је сачињено од популације малих птица и мањих животиња; облик металне подлоге подсећа на обалу лучког града, сребрни украси њених ивица се преливају као чипка вечерњих таласа, а у брдима пикантног крема мноштво риба и љускара који у позадини чекају да се сјуре на ону обалу од сребра. Дугачки послужавници окружени глеђосаним куполама и шиљатим кулама чине широке авеније које воде до опуштенијег подручја предграђа посађеног зеленилом салата; а тамо, у хладовитом шумарку зеленила сеновити извори шампањца. Животиње и воће са свих страна света били су натрпани на том столу-граду; његово благо била је награда самог Цара. То је био ancien régime, елегантна стара цивилизација достојна револуционарне буре, достојна рушилачких напора, достојна прождирања. Сваке вечери такве градове су опкољавали и пустошили батаљони бриљантних и бучних младих људи и жена. Војнички јуриши на такве вечере, напирлитане хусарске униформе, бука, пламенови стотине непрекидно упаљених свећа — све је то био велики поетски комад, метафора. Свака гозба била је војни поход, као што се и сваки Царев поход, на крају, претварао у гозбу.

Наше гозбе и данас подсећају на те походе — нека велика класична јела француске кухиње славе успомену на Наполеонове победе. Пилићи Маренго на италијански поход, пилићи Албуфера на иберијски поход. На поразе се, наравно, не подсећа. Не постоји печена гуска Ватерло. Овде је само једно страно јело које се нашло међу главним

састојцима Пушкиновог менија: ростбиф прекривен гушчијом јетром која је умотана у тесто и послужена са сосом од тартуфа: говедина Велингтон, случај победника који узима све. (Ово јело *није* француски проналазак.)

Ипак, Пушкинова вечера је руска вечера, Наполеон никад није освојио Русију; додуше, Москва је горела, али царска престоница, Санкт Петербург, удаљен, залеђени град, остао је нетакнут. Нетакнут? За освајањем није било потребе; он је од почетка припадао Европи. Град је био творевина странаца, град европске имагинације. Најзад, то је и иностранa вечера: не само да су састојци за њу увезени, него је и ресторан француски: Talon, на Невском проспекту број 15. Талон, каже Пушкин, „власник чувеног ресторана": Талон, Француз који је у Петербург дошао с таласом увезених уметника, од оних који су прочистили ситуацију у граду и створили чулно окружење: Дидло — француски кореограф, Растрели — италијански архитект, Кемелон — шкотски архитект, Џон Филд — ирски пијанист, Фаберже — хугенотски јувелир. То су људи који су обезбедили основицу града, његов укус и стил, ткиво призора, звукова, облика и мириса против којих се Пушкин покренуо и против којих су одјекнули његови стихови.

Управо је песник створио тај мени, и тај мени је савршена петербуршка поезија: као што су јела увезена, тако су увезене и речи које их описују. Станца је пуна страних речи као што је и мени пун страних јела. Ростбиф (наведено и у оригиналу — англицизам), стразбуршка јетра, лимбуршки сир, тартуфи, ананас (такође у оригиналу — галицизам) — да ли су то јела или речи? Водите рачуна о томе да моћ речи изазива воду у устима, да буди чула, сећање или чак слику нечега што никад нисмо искусили. Тај мени је пре свега песма и тако је почело речима: Пушкин их је увезао са свих страна. Енглески ростбиф је нашао у француској песми од Парнија; изменио је јело које је навео у ранијој верзији, bécasse, француску шумску шљуку коју је нашао у једној енглеској песми, Бајроновој. Али је реч bécasse тамо била пре свега зато што се римује с ананас, а не због тога што је волео шљуку. Тако је ова станца исто толико увезена колико и јела која описује, у њој поезија ломи више граница него што је то и сам Наполеон могао.

А ипак, какво ли нам богатство нуди Пушкин, какву сензуалност, какав империјални оброк! Шампањац, ростбиф, тартуфи, стразбуршка гушчија јетра, лимбуршки сир, свежи ананас. Сва чула су ангажована у том опису: уво, у експлозији новоотворене боце расхлађеног шампањца; око, у тамноцрвеној боји крвавог ростбифа и сомотски црној боји тартуфа, злату ананаса; нос, највише око лимбурш-

ког сира, чуло додира у различитости материја и температура — ледена хладноћа стакла, процеп између врелог, сочног меса и кости ребра, слатка влажност комада ананаса. Од чулних телашаца на језику, свако је подвргнуто великом низу тријумфалних, освајачких искустава. Та поезија није толико о храни колико о учинцима хране на изоштрена чула, на фино подешено непце и раскалашну чулну имагинацију. Речи нису ограничене, али ово је поезија меса — онаква која се граничи, можда, и с порнографијом. Пушкин је то знао. Он је знао да освајање није само војничка ствар, него и сексуална, и да је храна муниција у том пресудном рату. Како се то поглавље развија, његов јунак Онјегин постепено постаје разочаран у чулна узбуђења која доживљава, и Пушкин их сва сједињује:

Је л' срећан усред хучног славља,
Млад, неопрезан и пун здравља?
Не: жар из срца оде рано.
Досадио му светски шум,
А женама не беше дано
Да дуго маме његов ум.
Неверства му је било доста,
А досадно другарство поста,
Јер није био таквог кова
Да пије шампањ због другова
И онда кад му то не прија,
Нити да буде добре воље
Када га муче главобоље.
И најзад (мада кавгација)
Напустио је кавге своје,
Куршуме, сабљу и двобоје.

(I, 36—37)

Младост те епохе доспела је до краја; хаос толиког насиља и обиља крви био је очигледан. Европа је осетила горчину и костобољу и окренула се једноставнијим локалним јелима: простом народном паприкашу уместо иностраним деликатесима. Раскошне вечере биле су прошлост. Све се завршило, као и царство, у циновском лому, као да је нека чврста, материјална рука повукла столњак са стола и као да је све попадало на под — кристал, посуђе, цвеће, храна и вино — све смрвљено уз одзвањање сребра. Све је пропало, све то, раскош, екстраваганција, богатство, све: чиније из Севра су се сломиле, просуле су се јагоде које су биле у њима, флаше из Медока су се сломљених вратова откотрљале у углове, просипајући црвену течност и преплављујући осликано цвеће на порцеланским тањирима.

Златни канделабри су оборени и попадали са својих постоља у облику сфинге, док се сав пораз за тренутак огледао у дивљем оку и шашавом церењу неког златног купидона, који је опкорачио сфингу и испружио руку пожурујући ту гомилу као да води коњицу по дворани. Онда је зарио лице у тањир на којем су остаци крема, а преко њега су се сручили црквени торњеви од шећера, тријумфалне капије, лепљиве гирланде и извајани лабудови, све се то срушило и смрвило, клизећи и котрљајући се по паркету, најзад, у бујици крша пуној густог и упрљаног соса и слојашњене масноће, у великој ротирајућој маси.

Све је то нестало. Ништа није преостало на полираној дрвеној плочи стола осим једноставног бидермајерског лонца за кафу, две шољице кафе, тањира са хлебом и бутером. И дуга кућна тишина прекидана само откуцајима часовника и повременим предењем мачке.

МЕНИ

Foie Gras en Croûte
Тартуфи
Ростбиф
Лимбуршки сир
Ананас
Шампањац из 1811. године

FOIE GRAS

Постоји тамна страна хране — унутрашњост. Многи делови које сматрамо јестивим налазе се у унутрашњости нечега, и да бисмо до тога дошли морамо омотач отворити: пресећи па отворити, сломити па отворити, растргнути па отворити, извадити. Први корак при кувању састоји се у вађењу, у отварању.

Од све изнутрице коју једемо најбогатија и најређа је foie gras, масна гушчија јетра, или јетра од кљукане гуске; пословични су труд и трошак да се до ње дође, то је задовољство које се скупо плаћа. А ипак, то је занимљиво — кад се већ дође до ње, она се поново скрива, и служи се тако скривена: у тесту, као овде, у Пушкиновом менију, или у земљаном суду, или окружена аспиком. Аспик открива највише од свих тих омотача, јер његова провидност наглашава оно што се налази у његовој унутрашњости, облаже га готово светлуцавим кристалом. Само уништавајући оно што је споља, можемо доћи до оног унутра, и то увек. Да бисмо се послужили тим јелом, морамо извести

онај исти чин којим смо до јетре првобитно дошли, череченћи и отварајући гуску.

Да бисмо појели foie gras en croûte, морамо је напасти: то је војничка операција. Баш то каже и Брија-Саварен; он описује један пријем на којем су званице послужене „огромном стразбуршком foie gras у тесту, у облику бастиона... прави Гибралтар". Слика је изнуђена и званице су наставиле да освајају foie gras као што су Британци неколико година раније освојили Гибралтар и отели га од Наполеона. Али у Брија-Савареновом опису тог освајања има исто толико сексуалног колико и војничког. „У ствари", наставља он, „сва конверзација престаде, као кад су сва срца превише узбуђена да би се говорило; сва пажња је била прикована на вештину којом се јело секло; а кад је послуживање довршено, на сваком лицу сам видео да је обливено ватром жеље, екстазом уживања, а затим савршеним спокојем задовољености."

Савршенство, задовољеност — истина је, тежимо ка задовољености у љубави, ка савршенству у храни: о томе се ради при свакој озбиљној вечери за двоје. Али може ли нас foie gras испунити задовољством? Може ли савршенство задовољити? Та јетра је, најзад, победа наше жеље за савршенством у храни. Ми чудно и неприродно поступамо с биљкама и животињама покушавајући да их усавршимо за своју исхрану. Ето стразбуршких гусака, на пример. Чињенице су познате. Гуске се држе у кавезима, лишене гушчијег начина живота, а и кљукају их. Оне се у одређени час силом хране кукурузом све док се њихове јетре, савладане холестеролом, огромно не увећају у поређењу с нормалном величином. Та „масна јетра" је вештачка творевина чије стварање почиње много пре него што стигне у кухињу, чак много пре него што и напусти гуску. Пријатна монструозност! Укусна перверзија!

Тако поступамо с гускама; да ли то радимо и себи? Да, манипулишемо својим телима на исти начин и то до савршенства, обично ка дебљини или виткости, тамо-амо, стално. Дебели чезну за виткошћу, мршави стреме тежини; ретко кад смо задовољни својим обличјем. Лепа жена ће зноју истерати и последњи невидљиви грам у неком намирисаном кутку, у стакленику предвиђеном не за гајење биљака него за губљење тежине, а Арнолд Шварценегер ће уграђивати и последњу метафизичку мрвицу у своје бицепсе у некој бучној теретани — у чему је разлика? Двоје незадовољних људи, помислићемо, и то у некој врсти Пиранезијеве тамнице сопствене маште: челични кавез и светлуцави прозори стакленика, челичне шипке и огледала теретане — два изгледа истог здања. Али покушајмо још јед-

ном да размотримо ово питање: да ли их заиста незадовољство подстиче на такве напоре? Или су њих двоје ближе платоничару који тежи ка савршенству чистог облика? Обоје имају у свести чврсто уобличену слику савршенства и обоје теже ка њој, жудећи; то што је у питању савршенство тела, не пориче озбиљност њиховог трагања. То трагање се чини бескрајним јер је и тело бескрајно несавршено, а и сама неостварљивост задатка обезбеђује му неку врсту племенитости; томе се дивимо, као што се дивимо и алпинистима. За ово двоје, међутим, не постоји никакав слеђени врх који их, осунчан, чека. Тело је увек нестабилно; оно што увече видимо у огледалу и чиме смо задовољни, не можемо чак ни да препознамо ујутро. Али оно што видимо ујутро може нам прибавити циљ за тај дан — бар уколико ствар озбиљно схватимо, што Арнолд Шварценегер и лепа дама сигурно чине. Јер обоје теже и труде се да то непрекидно чине, све док идеална слика лепог тела блиста у простору изнад њихових глава, увек само за неколико, заиста само неколико сантиметара недохватљива.

Али ко зна какву опасност они преузимају? Можемо ли манипулисати једним делом тела, а да други део остане нетакнут? Можда баш Арнолд Шварценегер има foie gras, огромну блиставу јетру која прати неупоредиви сјај спољашњости. Можда се лепа дама и унутра смањила као што јој је и струк постао виткији: можда се њено срце смежурало и свело. Ту је прави проблем и право питање: да ли више ценимо унутрашњост од спољашњости, или спољашњост од унутрашњости? Да ли је лепота тела унутра, као платонски тајни део, и да ли Арнолд Шварценегер и лепа дама теже да ослободе нешто што осећају да је у њима, да ископају своју foie gras, да унутрашње савршенство учине видљивим спољном свету?

У реду, можемо манипулисати унутра да би се то одразило споља, или споља да би се одразило унутра, али ускоро морамо схватити да је једно без другога непотпуно: спољашњост без унутрашњости је празнина, унутрашњост без спољашњости беспомоћност. И тако омотавамо foie gras у тесто, а гуску, из које јетра потиче, надевамо.

Кад већ буде омотан, кад буде унутра, надев постаје објекат жеље. Јуримо да освојимо бастион; да бисмо га освојили, морамо да сечемо. При чину отварања влада узбуђење — Брија-Саваренови гости унапред су се узбуђивали чекајући, на начин како то сви радимо кад се нешто показује, на начин како деца чекају рођенденски поклон, или на начин којим посматрамо нову љубавницу кад се први пут свлачи. То зовемо освајањем, а отварање може бити

и насилно. Деца тако често дивљачки кидају омот, тако често страсно цепамо одећу нове љубавнице!

Ипак ми то насиље унеколико смета; наслућујем да се за насиље некако мора платити, а то може и на начин који не очекујемо. Помислите само на цео перверзни поступак којим долазимо до foie gras: да ли је заиста могућно утицати на један део а не дотаћи целину? Ако постижемо да гушчија јетра нарасте, шта је с гускама? Да ли би и оне могле да нарасту? И зар не би могло бити, негде у шумовитој околини Стразбура, великих хорди гломазних гусака, високих до три метра, чији крици подсећају на оглашавање парних машина? Проклете птичурине би сад могле да се преобразе и у неку врсту монструозних мутаната: њихова интелигенција би могла да порасте заједно с њиховим јетрама и, прихвативши правац чудовишних метода овог света, могле би чак да предузму марш до Париза уништавајући успут све ресторане који имају најмање три звездице. Освета! Освета за изопачавање платонске филозофије! Освета за покољења јетри употребљених за исхрану угојене средње класе! Међу њима би могло бити подстрекача, револуционарних гусака које се у свом шиштању надају да ће бацити на колена буржоаску цивилизацију и сву њену филозофију. Ко зна? Засад имамо само реч неколицине насмешених Алзашанки с тамошњих имања да гуске умиру регуларно и грациозно, нормалне величине.

Можда је зебња права цена за foie gras, као цена коју плаћамо за освајање или за љубав — нервозни страх од онога што вреба из мрачне шуме. Савршенство може бити у нама, али задовољство захтева и понешто споља, и то треба на неки начин платити.

ТАРТУФИ

Тартуфи су реткост, а све оно што захтева откривање увек је ретко. Тартуфе треба сасвим дословно откривати: обелоданити, разоткрити, ископати. С остригама имају заједничку особину у томе што личе на камење: леже у тихој, мирној тами испод неке површине, а треба их пронаћи, извући на светлост, као тајну или као значење истргнуто из своје сложености. Мислим да нас то више него било шта друго привлачи тартуфима; нешто што треба разоткрити, открити, пружиће више него сама себе зато што у њему тражимо, као накнаду за наше трагање, и неко значење изван голе чињенице о његовом постојању. Тако тартуфе читамо као да су неки текст; они за нас значе

више него друге гљиве. Они улазе у нашу егзистенцију с више важности и дуже се задржавају. Њихова дефицитарност, њихова цена, њихова реткост, одржавају их у оном делу свести који је подложан метафорама. Кажемо: тартуфи, пишемо: тартуфи, замишљамо тартуфе чешће него што смо их јели — бар већина од нас — ако смо их икад и јели. Једење тартуфа суочавамо, заиста, с тамном и скривеном страном понашања. Тама је, најзад, њихова основна особина, сама њихова слика, и то може за нас бити мрачни наговештај неке старе идеје извучене из нашег несвесног, као што се и тартуфи извлаче на светлост дана. Кад их ставе пред нас, машта нам се суочава с чињеницом: та играчка за одрасле, и кад су они најодраслији, ипак може за тренутак донети део сахрањеног детињства. Зар *то* треба да поједемо? Зар тартуфи, можда, нису земљини екскременти?

Они су сигурно нешто више него што по себи јесу: и сама сложеност њиховог порекла уверава нас у то. Тартуфи се налазе њушењем и ушмркавањем из земље, прелазе од свиње до руку сељака, из села у град, из земље у воду; перу их и полирају, кувају и преливају, да би их церемонијално послали на сто осветљен воштаницама. Ту се завршава њихов прелаз од таме ка светлости, као да се велико црно око полагано отвара из првобитног сна и на својој површини рефлектује поглед неке даме у сатену и дијамантима — поглед намењен господину који седи две столице даље. А тај поглед је можда заклоњен површином салвете, и бели талас се за тренутак појављује на површини тартуфа, али како салвета све ниже пада, показују се госпођини дијаманти и огледају се на површини племените гљиве. Онда се открива нека сродност између тартуфа и дијаманата, сродност подземног мрака, сродност двају грумена ископаних из земље, изнесених на светлост, очишћених и углачаних, и коначно донесених за исти сто да би се један огледао у другоме: савршена тама и савршена светлост. На тим рефлектујућим површинама какве ли се тајне могу догодити! А ипак оне кроз дијамант пролазе, ломе се, растварају се и нестају: дијамант ништа не задржава. Али те тајне у тартуфима остају. Као што тама све обухвата, а не открива ништа, тако чине и тартуфи. Они доносе само неку стару арому, црни укус и подсећају нас на најдубље делове нас самих. Наше скорашње фриволности просуђују се у том строгом оку из земље, гозба тавни и сав блесак дијаманата се пориче. Свеће с овог стола ће ускоро почети да се топе, па ће их изнети напоље, кажу нам тартуфи, а тако ћемо и ми.

РОСТБИФ

Ростбиф је различит феномен у различита времена и на различитим местима, али је он тврдоглава тачка у сваком менију, и то доминантна. Свугде у свету назива се енглеским термином — то је увек ростбиф (роуст биф, роустбиф, росбиф или розбиф). Зашто? Кажу, зато што су га измислили Енглези; али је чињеница да ту није било шта да се измишља. За ростбиф једноставно нема рецепта. У ствари, за ростбиф чак нема ни места у кухињи. То је печено месо, на жару, то је роштиљ, нешто што се припрема напољу, нешто што се припрема од памтивека. У добу префињености то је последњи траг наше урођеничке прошлости, а видети шницлу ростбифа на порцеланском тањиру из Севра, под светлошћу воштаних свећа, значи видети чудесну комбинацију предмета — тањири позлаћених обода и цветним мотивима осликани порцелан који блиста под пламеном свећа, а на свему томе готово сирова комадина нечега што је, сасвим очигледно, изузев што је било изложено ватри, живо месо.

Ростбиф је јело које стиже на сто уз мање људског промишљања него било које друго, осим остриге у полови-ни њене шкољке. И осим остриге, коју покушавамо да поједемо живу, недопечена говедина је нешто што је најближе живом месу од свега што једемо. У европској култури месо на жару се једе дуже него било шта друго. Кувано месо је модеран проналазак у поређењу с месом на жару, и производ је финије технологије. Потребно је мање вештине да се месо скува него да се испече на жару, али је резултат извеснији; као већина технолошких новина, кувана говедина је сигурнија него печена на жару, али је и незанимљивија. Комад говедине на жару није тријумф кухиње. Он једва и припада трпезарији. То је пре тријумф принципа првобитне конзервације или је ствар навике. Печење на жару је прво људско размишљање о стварима које једемо — опет изузимајући отворену остригу. Али и даље лежи ту, дискретно крварећи, тај ужасни анахронизам. Пажљиво погледајте понекад комад недопечене говедине са жара — ко је донео *то* у ову кућу, чудимо се; то вришти од дивљаштва и од нечег страног, што не припада интимности куће.

Што месо више личи на животињу која крвари и која је пала од поготка стреле, то је боље. Месо на жару је првобитна раскош: то значи да сте били успешан ловац и да можете да обезбедите и понудите свеже месо својим пријатељима. А оно мора бити свеже, разуме се; други видови припремања могу прикрити промену боје на месу, али пе-

чење на жару је једноставно: само месо и ватра. Тај процес је увек остајао видљив, као што је и ватра увек видљива, увек је у жижи посматрања, увек је социјалан. Све културе чувају институцију меса на жару као посебну ставку, а многе културе негују неку врсту роштиља изван куће, за посебне прилике. Ресторани који имају роштиљ готово увек га излажу погледима. А кад позивамо суседе, колико ли је то пута у дворишту, кад се пече месо на жару? Индијанац с комадом крвавог буфала, Еским с комадом крвавог китовог меса, пећински човек с одваљеним парчетом мамута — блиски су рођаци човека у дворишту, ту одмах до нас, с гомилом пљескавица, роштиљом и својом шашавом кецељом. Он никад није ишао да лови пљескавице, али је то ипак претпоставка коју он прославља.

Кување ван куће је мушки, а не женски посао. У првобитној подели рада, мушкарац је ловио животиње, а жена је скупљала биљке, и та дистинкција се јасно одражава и кад помислимо на роштиљ. Никад се није много тога додавало ростбифу. Служи се без соса, преливен само сопственим соком, а традиционално му се додаје само комплементарна храна, поврће. Оно што је мушкарац уловио јело се с оним што је жена нашла. С непеченим, сировим. Са салатом. Сирово поврће, или само обарено, да би месо било привлачније за јело. А како је месо увек преливено само својим соком, тако је и салата опремљена само биљним течностима: маслиновим уљем и сирћетом. Човека увелико задовољава та комбинација супротности: ростбиф и салата, кад се учинци мушке и женске делатности нађу једно уз друго, на истом тањиру. И ту можемо комбиновати полове како год желимо. Као што Ескофје бележи: „... многи сладокусци воле да умоче салату у сок од меса".

ЛИМБУРШКИ СИР

Налажење хране животињски је проблем; сачувати је — људски. Да би се пришло чувању хране, треба бити свестан времена — не само разликовања дана од ноћи и оријентације о добу дана — него пре свега о утицају времена на свет. Време ће преобразити оно што једемо, а да се то ни не дотакне; запањује то што пред нашим очима и носевима престаје да буде храна оно што је, иначе, храна. У једном тренутку је пећинском човеку синуло да се мамутова телесина осећа и да оно од чега је недељу дана откидао и јео — више није за јело.

Али много пре тога, у једном давном и необичном тренутку, неко мисаоно стварење дошло је до занимљивог

открића. Оно стоји — можда само, а можда и с неким поред себе — испод дрвета оптерећеног јабукама. Оно једе једну од њих. Плод с дрвета је „доброг" укуса. Али тада лишће почиње да шушти, небо се прекрива облацима и створење поред њега одлази; унеколико уплашено, оно прво створење полази за њим — и нагонски граби четири или пет јабука и понесе их. Можда једну нуди и свом другару. Можда једну поједе и у ходу. Можда одлучује да остале сачува за „касније" — и сазнаје да је та коју једе „касније „бољег" укуса. Коначно, „много касније" открива да је последња јабука „лошег" укуса. Страшно, заиста. Створење је нешто сазнало: та ствар с дрвета је прво сазрела, а онда иструлила, и то с протицањем времена. Сазрели плод је добог укуса, али је иструлели лошег, а разлика у укусима је само у времену. Од тог сазнања испод дрвета током дугог ланца генерација дошло се до овог сазнања: могућност чувања хране и покушај да укус јабуке остане непромењен.

Чување хране је компликован посао: морали су се измислити судови, морала се открити права техника. Столећима покушавајући и учећи на неуспесима, човек је схватио да се може сачувати све и да је чување јабука ситница у поређењу са чувањем, рецимо, млека. Али кад смо једном научили да гајимо стоку и да израђујемо зделе и корпе, неизбежно је искрснуо проблем чувања млека. И тако смо стигли до сира.

Правити сир значи сачувати млеко. Али са сиром је идеја чувања претрпела чудан обрт: процес се преобраћа сам по себи. Време, против којег водимо битку при чувању хране, одједном постаје благотворно, а процес зрења се до крајности проширује — то зовемо старењем, и оно нам се допада. Пожељни циљ у производњи сира није у чувању младости него у подстицању старости, не у одржавању свежине него у њеном губљењу, не у обезбеђењу невиности него у осигуравању пријатне покварености. Разуме се, у неком тренутку процеса кварења или трулења повлачимо црту и кажемо: то је то, даље не треба; нико не би могао да једе *оно*. Али у којем тренутку? Тај добијени укус је привлачни наговештај дивљачи; при томе, добијен је старењем, а то једноставно може значити да старост вуче ка старости, трулење трулењу. Оно што смо испљунули у шестој години, радо ћемо јести у шеснаестој; оно што се чини грубим у шеснаестој може бити нежно у шездесетој. Каква је то врста редоследа?

Најистинитије разумевање сира је управо у томе што сир садржи млеко. Да ли ми икад губимо осећање укуса за своју прву храну? Прелаз од мајчиног млека ка другој

храни страшна је драма цвиљења, цурења и балављења, и потмули бол одбијања од сисе може оставити и трајне последице. Можда он обухвата више од губитка дојке; можда тај губитак може да унеколико измени и однос према свету. Млеко се укисели као што се и љубав укисели; да ли сиром означавамо своје разочарање у свет? Да ли нас сиреви снабдевају привлачним грудвама разочарања?

Више од тога, сматрам. Наш прелазак с млека на сир и са сира на јачи сир промена је сексуалности. Беба се храни само млеком, и у једном тренутку је бучно и болно одстрањују од дојке; да ли је једење сира онда метафора за начин да дођемо у везу с мајчиним телом? Да ли ми то покушавамо да поново задобијемо нешто друго уместо онога што су нам тако насилно одузели? Да ли се ми крећемо од укуса и мириса свежег млека ка укусу и мирису сазрелог сира, да ли се крећемо од једне сексуалности ка другој, од груди ка другим деловима тела? Укус дивљачи и мирис зрелог сира је сексуалан и изазивачки делује; мирис је и даље матерински, али сад је то мирис периоде. Време се стално и неумољиво мери нарастањем и пражњењем материнских органа, и његов траг подсећа, сигурно, на претварање млека у лимбуршки сир.

Лимбуршки сир је закључно стање укуса чистог млека. У доба невиности прво пијемо млеко; то је укус детињства. Кад постанемо старији и мудрији, једемо лимбуршки сир, и то је укус зрелости и труљења. Једно је мирис живота, друго мирис смрти, и у трансформацији једнога у друго, и у промени нашег укуса за прво, па онда за друго, бележимо сусрет свог тела с временом. Занимљив сусрет, на крају крајева. Додуше, све ствари су подложне кварењу; али нема разлога за очајавање, него радије за прихватање, па чак и за задовоство.

Сазревање је заиста у свему, у сиру као и у нама самима, и сигурно је то разлог што волимо лимбуршки сир.

АНАНАС

Пушкинов оброк завршава се ананасом, као што је станца и почела њиме, јер је ананас била прва рима у њој. Ананас-поезија? Што да не? Ананас је увек био симбол раскоши, доброг живота, у Русији, у целој Европи, па и овде, у Америци: доказ су изрезбарени ананаси који крунишу врата из XVIII века, резбарени оквири за огледала, намештај.

Али постоји ту и дубље и старије значење. Кад је ананас стигао у Енглеску, назван је боровом јабуком (pine-apple)

зато што подсећа на борову шишарку, а шишарка је повезана с једном старом причом. Грци и Римљани су асоцирали шишарку с Бахом, богом вина, и Дионисовим ритуалима плодности, и та асоцијација се сачувала. Ананас је симбол не само раскоши него и необузданости и сексуалности.

Као у већине тропског воћа, код ананаса запањује разлика између његове спољашњости и унутрашњости — спољашњост нас никад не припрема сасвим на унутрашњост, што се понекад доживљава као шок. Управо је то опчинило Европљане кад је тропско воће почело да пристиже после великих географских открића у XVI, XVII и XVIII веку. Европско воће је једноставно и јасно. Вишња и грожђе имају танку кожицу, или једва да је имају. Ма шта да је унутра, то се види кроз готово провидну спољашњост, и то му даје и боју. У Европи једино плод ораха има грубу и застрашујућу љуску, али је и унутрашњост ораха чврста и мала. А сад ево, одједном, новог, огромног воћа; оно је споља покривено крљуштима, грубо је и опасно изгледа, па ипак је унутра сушта мекоћа, сочност и нежност.

Тај симбол заиста најдубљег гостољубља, ананас, у ствари је двополни плод. Он не пориче ниједан од полова, нити околиши око сексуалности, него прибавља тоталну слику и мушкога и женског, једног принципа унутар другог. Замислите целину ананаса: фалусна снага објекта приказаног усправно, што је чест случај, изнад улазних врата, на врху раскошне гомиле мањих плодова; а онда га располутите: по јонском обрасцу, меснати сегменти зракасто распоређени око средишњег јајастог конуса, и његов лепљив сок и богат, зрео мирис. Донесен с освојених острва на европске столове, и овде исечен и поједен, његова агресивна грубост сведена на покорену влажност, ананас је и слика сексуалног освајања и велика војничка метафора, као и сваки од стубова и лукова на Каремовим царским гозбама.

А велики мајстори кулинарства, ако су могли, желели су га и због једног и због другог. Идеов рецепт претварао је ананас у гомилу женских кришки које је онда пажљиво реконструисао у фалусни стуб који би се нашао у провидном желеу. И у том облику он ствара од њега најистинитији фалусни симбол уопште: та поносна, блистава узвисина, какву сви одлично знамо, пречесто има непоуздан темељ. У зависности од околне температуре и климатских прилика, то светлуцаво фалусно обећање може се растопити, почети да се клати и најзад да се стропошта у безобличну масу.

ШАМПАЊАЦ

Они сипају шампањац. Савршено вино за Русију; само мећава и снежне олује могу да га на одговарајући начин расхладе. Година 1811, кад се јавила комета? Нама није потребна година да бисмо оценили шампањац, јер свака година је година комете: шампањац је управо комета у боци. Запушач прасне, разлије се пљусак звезда; тренутак пене блиста у дивљем узбуђењу, а после тога уздаси задовољства слежу се увек у постељу од мехурића. Браво! Отворена боца шампањца: комета увек стиже.

Превео с енглеског
Душко Вртунски

ЈОВАН ДЕЛИЋ

ДАНИЛО КИШ: ПРОЗА И ИСТОРИЈА

Ако је „историчност" једна од битних особина српске књижевности, онда је то и једна од оних спона које вежу Киша с том традицијом, и то како његову књигу *Гробница за Бориса Давидовича* тако и ранија остварења, све до *Псалма 44*. До појаве *Гробнице*... присуство „историјске" тематике је мање примјећивано, вјероватно и зато што су историјски догађаји били „фон" на којем се одигравала лична и породична драма Андреаса и Едуарда Сама.

Што се, пак, експлицитних исказа тиче, Киш ће и прије и послије *Гробнице* стављати акценат на то *како* је нешто написано — развијаће сопствени мит „вечне форме" — али ће послије *Пешчаника*, дакле с *Гробницом*, имати више разумијевања за важност теме, дакле — и за оно *о чему* се пише, *шта* књига каже. *Гробница* ће онда бацити накнадну свјетлост и на претходно Кишово стваралаштво, па ће постати јасније да је овај писац од самих својих почетака градио слику епохе, визију историје, превасходно визију овог стољећа, с темом логора, кенотафа и несталих људи; да постоји „крвно сродство" међу јунацима *Псалма 44*, *Породичне трилогије* и *Гробнице*. Тако се, парадоксално, Киш везује за националну традицију управо оном књигом којој је та веза највећма оспоравана.

На постојање извјесне сродности између *Гробнице* и ранијих остварења указивао је сам писац више пута. Издвојићемо, илустрације ради, само два карактеристична става: „Борис Давидович и Едуард Сам много су ближи него што изгледа. Не заборавимо да обојица нестају, да су обојица жртве тоталитарног света. Моје су књиге, на одређен начин, кенотафи, празни гробови направљени њима у спомен".

Сродност између *Пешчаника* и *Гробнице* Киш наглашава и у *Часу анатомије* истичући да се она огледа, прије свега, у *документарном приступу* који ограничава произ-

вољност, а омогућава сажимање и усмјерава асоцијације, односно омеђава асоцијативно поље. То је, по Кишу, антиромантични и антипоетски приступ, сродан с митском метафором Нојеве барке: „Нојева барка која води тачну и јасну евиденцију о инвентару". На тај начин се омиљена Кишова метафора из породичне трилогије преноси на поетолошки и метапоетски план — као метафоричка „замјена" за документарни умјетнички поступак.

Своје јунаке — у првом реду Е. С.-а и Бориса Давидовича — Киш види као снажне индивидуе урођене „у матицу историјских збивања". Они, стога, покушавају да „у једном антииндивидуалистичком времену „задрже своју индивидуалност и интелектуално право на сумњу. Обоица су индивидуални побуњеници: Е. С. као *јоги*, јер „тежиште своје побуне ставља на метафизички план", а Борис Давидович као *комесар*, као *homo politicus*, као *полуга* историјских збивања (подвучене ријечи су Кишове).

И тематика — рат, револуција, „хладни дани", логори — и избор јунака, и њихов однос према историјским догађајима доприносе осјећању „актуелности и историчности", успостављању једне епохе чији смо, бар једним њеним дијелом, савременици, епохе обиљежене револуцијама, свјетским сукобима и логорима. У питању су, дакле, *изабране, битне теме вијека*, његова *круцијална обиљежја*, али истовремено и пишчеве *опсесивне теме*. Киш, наиме, више пута подвлачи да он пише као „песник", односно да се бави „искључиво својим сопственим *опсесивним темама*, у некој врсти песничког заноса"; тема и проблемима који га „опседају интимно, што ће рећи интелектуално и морално или у некој симбиози интелектуалног и моралног". Тиме он објашњава краткоћу својих дјела и — по његовој процјени — релативно скроман обим сопственог опуса.

И *Гробница* је, као и остала Кишова дјела, „последица једне опсесивне теме": „бити савременником (. . .) двеју крвавих историјских збиља, двају система логора уништења душе и тела, а да се при томе у мојим књигама појављује само један од њих (фашизам), док се други (стаљинизам) превиђа по систему психолошке слепе мрље — та опсесивна интелектуална идеја, та морална и моралистичка мора, притискала ме је у последње време таквом силином да сам морао да прибегнем том ‚пуштању лирске крви' на жили-куцавици".

Опсједнутост темом стаљинистичких логора нарастала је с прочитаном литературом („обиље литературе, леве и десне, углавном небелетристичке, на тему стаљинских логора и ‚чистки' ") и тражила своје интелектуално, лирско и литерарно разјашњење. А то разјашњење је дошло као циклус прича заснован на чврстим фабулама „у чију се аутен-

тичност не би смело сумњати", држећи се „докумената и историјских чињеница пре свега на нивоу фабуле", гдје *фабулу* ваља схватити — у традицији В. Шкловског — као грађу за сижејно обликовање. Произвољност је искључена, или барем сведена на најмању могућу мјеру, пошто је ограничена документима, тим прије што је ријеч, „условно речено, о историјској теми и историјским личностима, некад датим под правим именом, некад у некој врсти фото-робота".

Лако је уочити разлику између ових и оваквих Кишових ставова и оних из времена прије *Гробнице*, из *По-етике II*, гдје је, уосталом, ова проблематика знатно мање заступљена. Киш узима у *По-етици II* тему рата — историјски важну и литерарно радо рабљену тему — да у односу према њој укаже на неке специфичности својих савременика и себе самог:

„(...) у нашим прозама када се говори о рату мења се угао гледања, што ће рећи не говоре више учесници него сведоци, а то битно мења ствар. *Рат постаје, дакле, метафора, или сиже, или кулиса* (подвукао Ј. Д.). То као један. Као два: тај промењени угао гледања неоспорно повлачи за собом извесне стилске реперкусије, То је оно што се назива нашим „лепим писањем'".

Однос према рату као дуго времена повлашћеној теми, и као једном од најзначајнијих догађаја вијека, битно се измијенио у односу на раније генерације писаца: не говоре ратници, учесници, побједници, већ свједоци и патници, што је битно промијенило и угао гледања, и виђење историјског догађаја. Рат, истина, може бити *сиже*, али је и *метафора*, односно *кулиса*, што је све, у поређењу с претходном прозом писаца који су изашли из рата, писаца-ратника, по правилу побједника, представљало значајну промјену. Сам историјски догађај није, дакле, за писца најважнији; он се може претворити у метафору или кулису.

Тема јеврејства у Кишовом дјелу такође има историјско значење, јер — и ту је Киш дубоко у праву — Јевреји су „историјска парадигма у нашем веку". Парадигма народа-жртве и метафора за бројна логорска страдања, али и за интелектуално и борбено учешће у комунистичким револуцијама.

Упркос томе, упадљиво је да Киш у својој породичној трилогији не спомиње Аушвиц, логор у којем је нестао његов отац, што је необично за писца који тежи ка документарности и прецизности, поузданости и истини.

Норберт Карни је, у разговору с Кишом, примијетио да он не именује „ужасе историје", иако на њима инсистира, чему Киш налази неколико разлога: то је некад знак до-

стојанства, некад знак пажње према жртви („Неименовани је за мене највећа жртва историје. (. . .) Именовати значи умањити"), некад покушај изазова „катарзе" („У мојим књигама не покушавам да изазовем осећање кривице, већ пре неку врсту катарзе"), некад — у симболистичкој традицији — жеља да се не ускрати читаоцу задовољство („Именовати значи одузети читаоцу половину задовољства"). Ово „неименовање" нарочито је карактеристично за породичну трилогију. Касније су и говор, и свијест о кривици присутнији; чак се сматрају условом „катарзе".

Киш се — суочен с темама варварства — нашао пред питањем које је поставио Адорно: да ли је могуће писати књижевна дјела послије Аушвица. Осврћући се на то питање, Киш истиче неколико књижевних проблема с којима се суочио радећи на својој породичној трилогији:

„Тај проблем који је поставио Адорно био је за мене право питање, али мање морално, већ чисто књижевно, чак стилско. Како причати о свему томе, а не бити баналан? Био је то изазов — отуда те управо поменуте поправке које долазе једна за другом. Веома је тешко, поред концентрационих логора, прогона, употребљавати омиљено пишчево оружје — иронију. Како се ослободити патетичности? Како унети сарказам и иронију када се обрађује тако трагична тема?"

Из перспективе овако формулисаних дилема, и поетике која је тим формулацијама сугерирана, постаје разумљивије што је Киш крајње деликатан са својим успоменама, са својом приватном истином која је доживљај епохе, па тако „истина" о историји; што је уздржан пред најстрашнијим сценама свога дјетињства. Слично је и са „неименовањем" Аушвица. Аушвиц би га, вели, идентификовао као Јевреја, а он не жели бити никакав сепаратистички, ни мањински, па ни јеврејски писац. Избјегавање директног именовања и прибјегавање метафори ублажава патетику и трагику које су иманентне теми логора, губитку оца и раном сиротовању. Треће, то је један од поступака стварања „отежане" форме, посебно када је ријеч о аутобиографским подацима, а преко избјегавања директног именовања, односно преко метафоре, доспијева се до Кишу драге иронije и до објективизације. Прикривање теме — која је истовремено и аутобиографска и историјска — води истовремено у објективизацију и у избјегавање патетике и сентименталности.

Као примјер сопствене књижевне грешке, настале „због недовољног искуства" у примјени лирског очувања, због сувише директног именовања и „неприкривеног" казивања, Киш наводи *Псалам 44*, где нескривено стоји: „Für Juden

verboten". Почетке свог документаристичког поступка, међутим, Киш види управо у том дјелу, „јер је његова фабула заснована на некој новинској репортажи: један јеврејски пар одлази неколико година после рата да посети логор, где им се, пред сам крај рата, родило дете".

У незавршеном тексту *Живот, литература*, жанровски хибридној творевини сличној оном „току" *Пешчаника* који се зове „Саслушање сведока", у интервјуу замишљеном као дуго пропитивање, као систем лирско-интелектуалних изазова и одговора на те изазове, као комбинација и мјешавина приповједачког, лирског и есејистичког поступка, Киш говори о својим дјелима посвећеним том времену. То је добрим дијелом и вријеме Другог свјетског рата.

Киш је склон еуфемизмима када говори о том времену и догађајима, што се не би могло рећи за *Гробницу* и стаљинистичке логоре. Тако се „еуфемистичком метафором" (Кишов термин) *хладни дани* назива 1942. година, јануар мјесец, када се догодио „барбарски покољ војвођанских Јевреја и Срба" и њихово потапање под лед залеђеног Дунава. У том тексту Киш се сјећа и пробе жуте звијезде, јеврејског официјелног знака за распознавање у нацистичким временима, коју је Мајка шила за њега и Оца. Кишов сабјесједник Габи Глајшман ће подсјетити писца да тај мотив не постоји у његовој прози.

Било би и брзоплето, и лакомислено, и неморално закључити како Киш бира еуфемизме и изоставља историјски релевантне сцене када говори о фашизму, док је истинољубив и сурово прецизан када говори о стаљинизму. Кишови поступци се, међутим, могу објаснити „логиком" књижевних дјела у којима су примијењени. Ријеч је, опет, о избјегавању патетике, о виђењу које је примјерено дјечјем оку *(Рани јади, Башта, пепео)* или о немогућности да се пронађе „нека иронична противтежа" прејаким сценама. Уз то, Киш је налазио да има „нечег зазорног у патњи" и своје текстове је обликовао тако да у првом плану буде „отменост патње", а не њен зазор. Не треба, такође, заборавити да је већ имао иза себе искуство романа *Псалам 44* за који ће 1986. рећи: „Слабост те моје младалачке књиге није међутим толико сама та интрига, одвећ јака, одвећ патетична, колико једно фатално одсуство ироничне дистанце — елеменат који ће касније постати саставним делом мог књижевног проседеа".

Занимљиво је, ипак, да се Киш одлучио, поткрај живота, у већ спомињаном недовршеном тексту *Живот, литература*, на једну књижевну реконструкцију неколико сцена злочина на Дунаву (1942), познатог као „новосадска рација" или „новосадски покољ". У тој реконструкцији Киш опет

користи елементе кинематографске технике, вјешто примијењиване и у романима *Башта, пепео* и *Пешчаник*. У тој реконструкцији се поново среће и лик Оца — човјека начетог здравља који је патио од неурозе страха — кога је чудо тог пута спасло смрти. Реконструкција је направљена „на основу докумената и крхотина реченица сећања преживелих":

„Панорама залеђеног Дунава. Код градског купалишта, тамо где стоје дрвене кабине, у леду је, као засечена у стаклену масу, пробијена велика рупа; преко рупе пребачена је даска трампулина. Наоколо војници; на брковима им се хвата слана, из ноздрва им избија пара. Из правца кабина појављује се одједном једна млада жена, гола; држи за руку девојчицу. И девојчица је гола. Кожа им је црвеномодра од хладноће. Војници их гурају на даску трампулине. Пуцају им у теме или их пробадају бајонетима. Жртве падају у тамнозелену воду Дунава. Један их цивил гура чакљом под лед. Призор је снимљен из божанске перспективе апсолутне објективности сивог зимског облака где гласови не допиру. Сада се објектив шири и видимо како са оне стране кабина стоји камера *која не дрхти*, не разликујемо лица; једва разазнајемо мушкарце, жене и децу. Видимо једино, негде при крају реда, у групи оних који су пристигли камионом међу последњима, једног човека са шеширом и наочарима, у излизаном сивом капуту, јер онај ко је сместио камеру у те висине (како би тиме избегао напасти детаља, описе голих телеса, призоре понижења — кад тело реагује на смртни страх својим сопственим начином — како би избегао сцене силовања, разбијених лобања и крви на изгаженом снегу, како би избегао да се чују гласови, урлици, јауци, вапаји, молбе, молитве и преклињања, како би, дакле, постигао божанску објективност у том свету без Бога), тај, дакле, не може да не издвоји, пристрасно, из те гомиле оног који је његов отац.

— У једном ранијем разговору рекли сте да је тога дана ваш отац остао жив ‚захваљујући неком чуду' а да се то чудо састојало у томе што се рупа у леду била зачепила од лешева.

— Тај је технички проблем унеколико успорио егзекуцију. Изгледа, међутим, да је вест о тим барбарским поступцима мађарске солдатеске доспела до међународне јавности, и да су на нечију интервенцију били макар привремено обустављени. Мој отац се вратио кући у касне поподневне сате, оронуо, нагло остарео, са оним страшним погледом што га је имао у Ко-

> вину три године пре тога. Тај дан што га је провео на Дунаву и то чекање на ред пред кабинама као у предворју пакла (а није могао да не чује пуцње и урлике и бућкање воде) потпуно су срушили његово иначе јунако здравље."

Киш је, дакле, накнадно, пошто је породична трилогија била већ одавно завршена, проговорио о најужаснијим призорима свог дјетињства у том жанровски хибридном тексту.

Промјена која је настала с *Гробницом за Бориса Давидовича* — упркос свим сличностима с *Пешчаником* или с *Псалмом 44* — јесте крупна промјена и што се тиче искуства, и тачке гледишта, и односа према историји: то је већ замјена личног искуства искуством епохе: „Да, постоји у мом писању прекид између породичног циклуса (. . .) и онога што је дошло после. Наставио сам истраживање, али измењујући лично, аутобиографско искуство, искуством овога века."

Та преоријентација отворила је и нови низ проблема: како ускладити машту и документа, материјал и причу, бити писац умјетничке прозе, а не мемоариста или историчар; како избјећи замци историјског есеја, а не лишити свој текст ни историјског ни есејистичког.

У интервјуу Александру Постоловићу (*Студент*, 10. X 1976) Киш види цијело своје дотадашње стваралаштво као „тежњу за сазнањем, за успостављањем епохе": „од првог лица једнине (*Рани јади, Башта, пепео*), преко трећег лица (*Пешчаник*), до трећег лица множине: „они". Ово нијесу, наравно, само граматичке промјене, већ је у питању проширивање „кругова реалности", али и „обавеза које из таквога захвата настају". Тај пут ка „успостављању епохе" уочљив је, дакле, и на граматичком плану. У прози су граматика и историја у тјешњој вези него што изгледа.

„Историчност" *Гробнице* је, дакле, дио ауторског плана; аутор „претендује на *историчност*" и тој својој претензији прилагођава своје прозне поступке документарности, стварне и привидне. *Гробница* је модерни „историјски роман" који знатно коригује постојеће представе о епохи о којој говори, наново је откривајући и васпостављајући. Породична трилогија дочарава страдање и невоље човјека и породице на историјском фону фашизма. *Гробница* отвара другу велику историјску тему — тему стаљинизма.

Управо те двије сопствене кључне историјске теме — фашизам и стаљинизам, и од њих неодвојиве логоре — Киш сматра јединим истинским испитом савјести интелектуалца 20. вијека: „постоје само два предмета из којих се пада не на годину, него због којих се губи право (моралног)

гласа једном за увек: фашизам и стаљинизам. Све остало су трице и кучине".

На „страшном суду историје и правде", који је „већ почео да заседа", писцу ће бити суђено управо по његовом односу „према двама круцијалним феноменима овога века (. . .): према логорима истребљења, оним хитлеровским и оним стаљинским".

Посебну и додатну опасност од логора Киш види у томе што је „идеолошки концепт дигнут на ниво институције", те да је „та концептуализација, то осмишљавање оно што искуство логора чини најстрашнијим историјским искуством". Ако се логор прогласи за „историјску нужност", што ће рећи за „оправдан историјски концепт", условљен историјским околностима или фазом у развоју, онда се оставља могућност „да се понови трећи и пети концепт логорски". Киш зато сматра све интелектуалце који показују разумијевање за логоре или „дају историјско оправдање таквом концепту" — саучесницима у злочину.

Потребно је, дакле, разорити мит о *историјској нужности* било фашизма, било стаљинизма, било њихових логора, јер *историјска нужност* звучи као „помирење са судбином", а среће се и на Истоку и на Западу. Стаљинизам није *нужно дат* ни од Бога нити од Историје у Бога претворене. Сазнања, боље рећи представе о стаљинизму изобличене су „маглама пропаганде" и идеолошким доктринама. Зато је писцу било потребно да отклони „сваку своју пристрасност (осим оне која је пристрасност сензибилитета)", да пропусти „што мање тзв. ‚психологије' јунака" и да се ослони што више на чињенице и докумената.

Осјетљивост на тему логора препознаје се и у Кишовој филмској критици. Говорећи о филму Емира Кустурице *Отац на службеном путу*, писац указује на историјску позадину и на тематику филма: на југословенски раскол с Москвом, око кога је створен читав ореол од храбрости и отпора стаљинизму, али и на „историју у сенци", на „југословенски Гулаг": „једно пусто каменито острво на Јадрану, по злу чувени Голи Оток, сабирно место свих ‚колебљиваца' и ‚сумњивих'. Тај југословенски Гулаг, то је у првом реду учинило тај део историје табу-темом", због чега су бројне непријатности доживјели режисер Душан Макавејев и писац Драгослав Михаиловић, „чији је роман *Кад су цветале тикве* једна од ретких срећних реализација на ту тему".

Киш је веома трезвен у оцјени остварења посвећених табу-теми: рушење табуа јесте достојно поштовања, али само по себи не обезбјеђује умјетничку вриједност, па је Михаиловићев роман тек „једна од ретко срећних реализација на ову тему", баш као и Кустуричин филм. И Кусту-

рични филм је „избегао искушењу ‚историјског филма' и алегорије"; и његови протагонисти су „тешки и пристрасни сведоци" историјских збивања. Не, дакле, „историјска фреска", већ „камерна породична хроника" — што је аутору породичне трилогије морало бити блиско — испуњена „богатом амблематиком једног времена".

Киш се теми „југословенског Гулага" окренуо у другом жанру — у телевизијској драми — изабравши и сам „тешке и пристрасне сведоке", субјективну причу умјесто „историјске фреске". Али то прелази оквире овога рада сконцентрисаног на Кишову прозу и њену поетику.

Од значаја је и за ову тему — однос прозе и историје — Кишово одређење према Борхесу. Киш је истицао да је био борхесовац прије него што је упознао Борхеса, јер њихове „одређене прозне структуре биле су сличне", а учитељи заједнички „из француске и енглеске књижевности". *Гробница,* пак, показује „да се може писати борхесовским моделом и о стварима релевантнијим од оних о којима он сам пише". Наиме, Борхесов наслов *Свеопшта историја бешчашћа* је неадекватан, пошто су јунаци тог дјела ситни преступници, пирати, јунаци дјечјих прича, а свеопшта историја бешчашћа „јесу логори, у првом реду стаљински логори, јер они су бешчашће над једном сјајном идејом за коју су хиљаде и стотине хиљада људи дале свој живот. То је свеопшта историја бешчашћа, а не оно о чему говори Борхес".

Гробница је у том смислу полемички усмјерена према Борхесу и његовој *Свеопштој историји бешчашћа.*

Киш, прво, указује на то да постоје *„ствари релевантније"*, што подразумијева да постоје и ствари мање релевантне, за писца двадесетог стољећа. Те „ствари релевантније" припадају *историјској тематици* и друштвеној стварности овага вијека, и то не као спорадична, већ као најважнија, *круцијална обиљежја епохе,* а то су *логори.* Писати о тој теми значи отворити праву и истинску историју бешчашћа.

Сличне ставове о полемичком односу према Борхесу налазимо и у једном од најсадржајнијих Кишових интервјуа *(Тражим место под сунцем за сумњу):*

„(. . .) А ја тврдим да је *свеопшта историја бешчашћа* двадесети век са својим логорима, и то у првом реду совјетским. Јер бешчашће је кад се у име идеје једног бољег света, за коју су гинуле генерације људи, кад у име једне такве хуманистичке идеје стварaш логоре и прикриваш њихово постојање, и уништаваш не само људе него и људске најинтимније снове о том бољем свету. Свеопшта историја бешчашћа може се свести, дакле, на судбину свих оних

несрећних идеалиста који су из Европе кренули у ‚трећи Рим', у Москву, и који су бешчасно и безочно ућућени у замку у којој ће крварити и умрети као двоструко рањене звери.

На конвергенцији тих двеју тачака мог искуства са западном интелигенцијом, која је безрезервно подржавала то бешчашће историје, и тог Борхесовог у пуној мери неадекватног наслова — родила се замисао књиге *Гробница за Бориса Давидовича*".

То „искуство са западном интелигенцијом" јесте полемика с француским лијевим интелектуалцима за вријеме боравка на универзитету у Бордоу, седамдесетих година. Тада се појавила и Солжењицинова књига *Архипелаг Гулаг*, али је свијет, у првом реду лијеви интелектуалци, одбио да прихвати и призна чињеницу совјетских логора, па и Солжењицинову књигу која је сматрана „актом саботаже и десничароке завере". Идејни разговор је — увјерава нас Киш — било готово немогуће водити, јер су ставови љевичара „били априорни и агресивни", те им се могло супротставити само аргументима „у виду анегдота и прича", сроченим „на основу тог истог Солжењицина, као и Штајнера, Гинзбургове, Надежде Мандељштам, Медведева итд.". Идеолошко убјеђење понекад води у сљепило за историјске догађаје и чињенице од круцијалне важности, у поједностављено и схематично мишљење по контрастивном, црно-бијелом принципу: „Исток је рај, Запад је пакао".

Киш не полемише само с Борхесом, већ и са Кестлером, односно с његовом књигом *Помрачење у подне*, где Кестлер „брани идеју да су лажна признања служила ствари Партије. Идеја коју Кестлер протура јесте да су се ствари сређивале у срдачном односу између оних који су признавали и оних коју су наређивали, а данас се зна да то апсолутно није истина, зна се да су признања била изнуђена коришћењем најсвирепијих, најсредњовековнијих средстава".

Али и кад полемише с Борхесом, односно с Кестлером, о питањима историје и човјека у њој, Киш остаје борхесовац, и то не само техником већ и самим чином полемике. Киш нас подсјећа на то како је Борхес говорио „да једна књига која нема своју контракњигу не заслужује ни да постоји". *Гробница* је, дакле, истовремено контракњига Борхесовој *Свеопштој историји бешчашћа* и Кестлеровом *Помрачењу у подне*.

При обради једне историјске теме овога стољећа — а таква тема је стаљинизам — не мора се нужно ни увијек остати затворен у оквирима двадесетога вијека, нити се мора при избору јунака ограничти на „јунаке нашега доба",

стаљинисте и жртве стаљинизма (што се често сводило на исто: стаљинисти су постајали жртве система који су створили и коме су служили). Понекад јунаци, документи и догађаји из дубоке прошлости могу нешто релевантно да кажу о актуелним догађајима и њиховим јунацима.

У том погледу посебну пажњу заслужује Жан Гиј „од Гвожђа", односно фуснота из *Гробнице* и њен коментар у *Часу анатомије*. Жан Гиј, звани „од Гвожђа", што су неки његови противници претворили у Жан Гиј „Пакао" (en Fer — Enfer), живио је у четрнаестом столећу и године 1336. спалио двоја кола Талмуда, „па је уз *Талмуд* почео спаљивати и друге књиге и људе, изван званичног папског кодекса". Изашао је као побједник из сукоба са свјештеницима који су му се супротстављали, а уз то је „највећи део његових противника доспео на ломачу". Смрт је дочекао „полулуд, у својој монашкој ћелији, окружен књигама и писмима".

Иако је „паклени" Жан Гиј „од Гвожђа" живио шест столећа прије Јосифа Висарионовича, писац нас алузијом наводи на историјску асоцијацију на Стаљина управо додатком имену („од Гвожђа", „од Челика", Стаљниј, Стаљин), тако да „добијамо у тој фусноти једну малу портативну историју стаљинизма и једну метафоричну, но не мање прецизну (психолошку) биографију Ј. В. Стаљина".

У књижевном дјелу, дакле — чак и у фусноти — књижевни јунак може да зрачи пуних шест столећа унапријед и да баци снажан сноп свјетлости на психолошки портрет једне историјске личности. С друге, пак, стране, социо-психолошки и антрополошки аспекти стаљинизма могу се препознати у дубокој прошлости, у другачијим околностима, међу другим народима и у другим срединама. Овакво узајамно освјетљавање историјских личности и појава у времену, на веома удаљеном просторно-временском одстојању, доприноси њиховом дубљем сазнавању, обогаћивању историјског сазнања антрополошким и социо-психолошким.

У литерарном погледу, пак, овим поступком обнављања и препознавања историјских појава и личности у шестовјековном интервалу једнако су „очуђени" и Јосиф Висарионович и Паклени брат Жан од Гвожђа. Понављање сугерира, без обзира на документарност, неку тајанствену митску везу међу лицима и појавама што се понављају: међу Жаном од Гвожђа и Јосифом од Челика.

Када је ријеч о обликовању јунака, носилаца историјске тематике, незаобилазан је и Дармолатов, јунак завршне приче у *Гробници*. Киш пише у *Часу анатомије* како један критичар „доводи у сумњу и *истинитост* целе књиге", пошто није пронашао Дармолатова у *Великој совјетској енцикло-*

педији. Писац показује извјесно задовољство што је „завео" дотичног критичара и натјерао га на листање енциклопедије. То само говори о успјешно остваренојој књижевној илузији енциклопедијски провјерљиве истине у *Гробници;* о успјешном комбиновању стварних и измишљених имена, стварних и измишљених докумената, ради увјерљивог успостављања епохе. Сам лик Дармолатова — вели Киш — грађен је према групном моделу, према више пјесника, не само руских.

Киш, међутим, добро зна — и у томе је једна од мудрости његове полемичке књиге — да је проблем, односно предмет спора, веома стар. Зато за крунског свједока не позива ни историчара, ни историчара умјетности, већ старог Аристотела и његов текст из IX главе *Поетике:*

„Дешава се да се и у неким трагедијама налази само једно или два позната имена, док су остала измишљена" (подвукао Д. К.).

Привидна и стварна документарност у *Гробници* долази отуда што је „у питању ‚историјски роман', историјска грађа, фабуле у чију истинитост писац жели да увери читаоца, па, дакле, да се свака произвољност, свако ткање фантазије мора оправдати истинитошћу детаља. Референце, истините и лажне, ту су пак смештене у својој књижевној функцији, сасвим парадоксално, рекосмо: књижевне (психолошке) чињенице подупиру се ‚историјском' грађом, а историјске — књижевном".

Функција докумената, лажних и правих, јесте у томе да се, с једне стране, грађа сажме, да се избегне и замијени психологизирање, и, с друге стране, да се читалац увјери и убиједи „не само у аутентичност приче него и у аутентичност ‚докумената' које си му презентирао. А разабрати шта је ту криво, а шта право, шта је прави, а шта лажни документ — то јест направљен по узору на прави — све је то ирелевантно; битно је да се постигне увјерљивост, илузија истинитости".

Опасно би било дати читаоцу „у руке кључеве", информисати га о томе шта је ту историјска истина, а шта доградња фантазије, јер би се тиме разорила илузија коју је писац створио.

На примјеру Толстојевог *Рата и мира,* ослањајући се на књигу Виктора Шкловског *Материјал и стил у роману Лава Толстоја „Рат и мир"*, Киш настоји да докаже како се и документаристички приступ може *„зло-употребити"*. Толстој је, према Кишу, преокренуо историјску стварност, написавши, на основу докумената, „паралелну и тенденциозну историју отаџбинског рата": бородинска битка није била руска побједа, нити је Наполеон био тако јадан. Хероја је

било и међу Французима, а није се морао прећутати масакр који су извршили цивили над француском војском у повлачењу. Киш извлачи веома строге и далекосежне закључке, крајње неповољне, и у доброј мјери неоправдане, према грофу Лаву Николајевичу:

„На тај начин, *Рат и мир* је испао сиромашнији од извора на којима се темељи, јер отаџбински рат је био крвавији, суровији и много мање манихејски од Толстојеве официрске, националистичке и пристрасне реконструкције. У том смислу, могло би се рећи да је Толстој био први руски писац који се послужио „лакировком', и, на известан начин, може се сматрати претечом соц-реалистичке доктрине. На основу анализе Шкловског, постаје јасно да документарни присуп и монтажни поступак нису мање поштеђени могућности злоупотребе од оних до којих може довести слободни размах фантазије. У крајњем пак закључку, а на основу изложених докумената и мемоара којима се Толстој служио, произилази да је, уз већу меру истинитости, потенцијални *Рат и мир* могао бити бољи од генијалног *Рата и мира* Лава Николајевича Толстоја. Но, ту смо већ у области пробабилитета".

Да је *Рат и мир* „испао сиромашнији од извора на којима се темељи", руска литература би данас имала много значајнијих дјела о отаџбинском рату од Толстојевог романа. Киша није красила одмјереност у судовима, па је суд о Толстоју „испао" пресуров и тенденциозан. Назвати *Рат и мир* „официрском, националистичком и пристрасном реконструкцијом" може бити прије знак неког негативног психолошког набоја него ли књижевне правдољубивости и интелектуалне храбрости, а поготово је сурово, и далеко од историјске истине, сматрати у било ком смислу Лава Толстоја „претечом соц-реалистичке доктрине" и првим писцем који се послужио „лакировком". Ако се, пак, под лакировком подразумијева идеализација појединих ликова на рачун других, онда је такав поступак стар колико и књижевност.

Позивање на Шкловског у овом контексту није нарочито ни срећно, ни коректно. Шкловски је, на основу богатства примјера и темељног истраживања, изводио сасвим другачије закључке, мање аксиолошког карактера, а више о природи односа „стила" и „материјала", о стваралачком пишчевом удјелу у „деформацији" као нужном умјетничком поступку и услову „стила". Но, то није предмет овога рада.

Значајнији и тачнији је Кишов закључак „да документарни приступ и монтажни поступак нису мање поштеђени могућности злоупотребе од оних до којих може до-

вести слободни размах фантазије", иако се ни тај закључак не може извести „на основу анализе Шкловског", нити би га — овако формулисаног — Шкловски примијенио на Толстојево дјело.

Киш се позива на још два фундаментална става Аристотелове *Поетике,* и то у контексту разговора о модерној фантастици. Киш, наиме, образлаже своје увјерење — до којег је дошао сопственом праксом — „да је потребно да писац произвољним тканьима фантазије стави јасна ограничења". Уобразиљу ваља користити с пуном моралном одговорношћу, и то према аристотеловском принципу могућног и вјероватног. Књижевност може да сазна и саопшти неку дубљу и општу истину о свијету и историји. У том погледу она је — и ту се Киш опет позива на Аристотела — *„истинитија и озбиљнија ствар од историографије"* (подвукао Д. К.). Документарни метод, озбиљна, готово научна припрема за писање прозе, прикупљање и проучавање материјала, само су консеквенце тих темељних аристотеловских ставова.

Киш на неколико мјеста спомиње мисао Достојевског, према којој је стварност фантастичнија од сваке фантастике, сматрајући да је модерна проза, „од Флобера наовамо, заснована управо на том сазнању". Модерна фантастика је у непосредној и живљој вези с реалношћу — управо захваљујући том парадоксу саме реалности — од реализма који Киш сматра најгором од свих конвенција. Фантастика зато мора да се дисциплинује, да користи цитате и документа, да се вјешто служи грађом, нарочито када говори о великим историјским темама о којима се мора говорити с пуном моралном одговорношћу. Аристотелови ставови о могућем и вјероватном, те о поезији и историографији, могу се, према Кишу, уградити у саме темеље модерне прозе. Зато јесте бесмислена тврдња да се прича може преписати, било од историчара, било од исторчара умјетности, а њено ослањање на историју, и на историју умјетности, дио је прозног „лукавства" и пишчеве стратегије, цитатности и документарности, којима се жели постићи увјерљивост, „могуће и вјероватно", већа „истинитост" од историографске.

Управо том тежњом за нереалистичком, односно антиреалистичком истинитошћу писац је у могућности — мисли Киш — да се супротстави баналности, униформности, општим мјестима; да истовремено допринесе „Вечној форми" и да каже неку нову и храбру ријеч о својој епохи.

Кишово виђење односа Књижевности и Историје не иде сасвим, или не увијек, у Аристотеловом правцу. Аристо-

тел је, наиме, сматрао поезију „више филозофском" од историографије, те у сазнајном погледу супериорнијом. Киш такође држи до дубине књижевног сазнања, али то сазнање види нешто другачије:

„Мислим да књижевност треба да исправља Историју, зато што је Историја уопштена, а књижевност је конкретна. Историја је мноштво, књижевност индивидуално. Историја је без страсти, без злочина и без обзира на бројке: шта значи шест милиона мртвих (!) ако не видимо једног јединог човека и његово лице, његово тело, године и његову личну повест.

Неодређеност Историје постаје један одређени појединац, а књижевност исправља равнодушност историјских чињеница. Када кажем исправити Историју књижевношћу, мислим на следеће: како дати равнодушности Историје својство конкретног и истинитог ако не остацима аутентичних докумената, писмима и предметима који носе трагове стварних бића.

Књижевност је конкретизација апстрактног Историје. Ако се ослањамо искључиво на машту, излажемо се опасности да паднемо у апстрактно: одатле неопходност докумената".

„Књижевност је конкретизација апстрактног Историје" — тешко да би тако нешто било примјерено Аристотелу. Заправо је Аристотел истицао историографију као науку о конкретном — о томе шта је Алкибијад урадио — док поезија има димензију општости, филозофског, будући да почива на принципима вјероватности и могућег.

„Апстрактно Историје" у Кишовом контексту не значи и опште, универзално, или филозофско, већ безлично и бестрасно. „Конкретно књижевности" значи способност да се виде лице, тијело и душа човјека који страда у историји, што никако не лишава књижевност универзалних значења. Напротив.

У односу писца према „кључним феноменима века" и према историји Киш види и један од могућих одговора на питање о природи и функцији књижевности. Литература је за Киша и крик и питање, увек ново и увек без одговора, човека загледаног у паскаловске ужасавајуће просторе а, с друге стране, сагледавање своје сопствене епохе и свог времена из неке могуће историјске перспективе „(...) како би се кроз писање и самим актом писања човек покушао разабрати у кланици историје, која није никаква ‚учитељица живота', него крик и бес и мрмљање једног идиота".

И овдје налазимо познату Кишову двојност, двострукост: пол метафизичког („јогија") и пол конкретног исто-

ријског („комесара"); „паскаловске ужасавајуће просторе" и „кланицу историје". Несумњива је Кишова песимистичка визија историје („кланица"), визија која пориче могућности латинске рационалности и „наравоученија" („није никаква ‚учитељица живота'") историјским искуством. Писцу је ближа шекспировско-фокнеровска визија „крика и беса и мрмљања једног идиота". Схватајући књижевност као покушај да се „општем хаосу историје и људског постојања да, тренутно, неки смисао и отвори нека нада", да се људска патња и смрт у кланици историје разликује од смрти једног живинчета у кланици, Киш истиче да је писао такве књиге „које не дозвољавају читаоцу да, у односу на логоре, Аушвиц и Колиму подједнако, подмири савест неком лагодном теоријом ‚историјске нужности' и ‚светле будућности' којима се правдају масакри историје".

Кишу је страна идеја напретка човјечанства и развоја кроз историју. Напредак се, у најбољем случају, може разумјети као научни и технички, а никако као хуманистички напредак; никако напредак „у погледу антрополошког остварења специфичних хуманистичких концепција". У том погледу Киш изражава своју блискост с А. Кестлером и М. Крлежом, који је описао „наш двадесети век сликом мајмуна који управља авионом. То одлично дефинише ситуацију у којој се налазимо. Током векова и векова своје знане историје човек није изменио своју духовну структуру".

Као илустрацију свог песимистичког става о историји и људској природи, Киш наводи низ сукоба широм земаљске кугле, који су се водили последњих деценија, што све утврђује писца у његовим песимистичким увјерењима: „Ја сам, у начелу, уверен да се историја остварује као историја несреће, да се понавља увек у својим рђавим аспектима".

Због тога ће она још дуго бити једно од неисцрпних и повлашћених тематских подручја књижевности. Због тога није случајно што је била доминантно тематско подручје управо српске књижевности.

Ако је Киш с *Гробницом за Бориса Давидовича,* и поводом ње, све више истицао значај тема, успостављања епохе и одговорност пред историјом, никада није престао да пише и размишља о форми, и никада није заборавио ову Сартрову реченицу за коју је рекао да је „основна премиса за сваку књижевност": „Човек не постаје писац зато што је одабрао да каже извесне ствари, већ што их је одабрао да их каже на известан начин".

Тако је и са историјским темама: начин на који се говори о „извесним стварима" одлучује о томе да ли ће тај говор бити књижевност. Говорећи критички о домаћој

књижевности с историјском тематиком, Киш рехабилитује фељтонску литературу и посебно мемоаре, налазећи да су мемоари Карла Штајнера *(7000 дана у Сибиру)* „једна од најбољих књига наше послератне речи". Да писци бројних промашених „папирнатих" романа нијесу били превише амбициозни, да су умјесто романа писали мемоаре, наша би књижевност била богатија за цијелу једну мемоарску библиотеку, а била би истовремено поштеђена непотребних и лоших романа.

НЕНАД ДАКОВИЋ

О САБЛАСНОМ

ОЧЕВО ЋУТАЊЕ

Отац је умро на прави западни начин. Тихо, pianissimo, и на врховима прстију, како би рекао Јанкелевич. Смрт је некада била јавни догађај, спектакл. Какво значење уопште има та сабласт коју зовемо смрт? Из једне сабласти у другу, од једне сабласти до друге. Шта су наше мисли него сабласт. Бубе односе нечистоћу, бубе-Грегори, а отац ћути. Да ли зна?

Нема сумње да мисли постоје. Да ли је ова непосредност духа симулирана? И зар није сам дух поново одговоран за ову симулацију? Како објаснити ову сабласт? И зар није бар „половина" нашег постојања оивичена сенком коју оставља наш дух? Отац је углавном ћутао. Да ли је знао? Шта је требало да зна? Зар сећање које изазивам не постоји на неки начин у мом духу? И шта је уопште сећање? Да ли је мој отац утвара или сабласт? И шта уопште значи ова хамлетовска дилема из које се може родити, као што је познато, једино трагедија. Или је потребно подсетити на епилог Кантовог истраживања. „Из тога је", вели он, „настала садашња расправа, која" — како писац самом себи ласка — „треба потпуно да задовољи читаоца у односу на стање ствари, и то тако што главно неће разумети, друго неће веровати, а осталоме ће се смејати". То би, у сваком случају, могла да буде сјајна дефиниција филозофије, онако како је види један агностик Кантовог значаја. Филозофија је, дакле, према агностику, наука која нам омогућује да главно не разумемо, да ономе другом не верујемо и да се осталоме, ономе што преостане, смејемо. У Кантовим *Сновима једног видовњака објашњеним сновима метафизике* може се зато виде-

ти више него, рекао бих, педагошки јасно сва чар и странпутица једног супстанцијалног, метафизичког приступа проблему духа. Дух се овде узима за постојећу супстанцију, супстанцију међу супстанцијама, предмет међу другим или осталим предметима, то је оно што се може назвати позитивним приступом, ма колико да појмови који произилазе из овог супстанцијалног или предметног приступа произилазе из, како вели сам Кант, „тајних и тамних закључака" ... „јер тамни закључци не морају увек бити погрешни". „Ван сумње је, дакле", вели овде Кант, „да се такве просте супстанције, које би се могле гомилати у грудве, не би могле назвати духовним бићима. Према томе", наставља он, „моћи ћете да задржите појам духа само ако замислите бића која могу да буду присутна чак и у простору испуњеном материјом; бића, дакле, која немају својство непробојности и, колико год да их је заједно, никад не сачињавају чврсту целину. Проста бића ове врсте називају се нематеријалнима, а када имају ум — духовима ... Или је", вели на крају Кант, „име духа реч без икаквог смисла, или је његово значење ово наведено". Али, агностик и даље нема мира. „Биће, дакле", наставља он, „да је моја душа проста супстанција. Али овај доказ", вели он, „оставља нерешеним питање да ли она припада оној врсти која, сједињена у простору, даје распростртy и непробојну целину, па према томе материјална, или је пак нематеријална и стога дух; штавише, да ли је такво биће, као оно што се назива духовним, уопште могуће". „Овом приликом", вели Кант, „не могу а да не упозорим на пренагљене одлуке, које се најлакше увлаче у најдубља и најтамнија питања".

Доиста су тешкоће овог супстанцијалног приступа класичне метафизике веома велике. Такве духовне природе биле би, према овом догматском приступу, како га назива сам Кант, присутне у простору, а он би, без обзира на то, увек био пробојан за телесна бића, зато што би присуство духова свакако повлачило за собом деловање у простору, али не и његово испуњавање, тј. отпор као основу чврстине ... Границе распростирања одређују фигуру. На њима, дакле, не би могла да се замисли фигура. Ово су тешко схватљиви разлози наслућене могућности нематеријалних бића у свемиру. Поновићу још једном, тешкоће овог супстанцијалног приступа, који о духу размишља као о засебној супстанцији или предмету међу предметима, веома су велике и према агностику — несавладиве. Зашто? Зато што дух није, како смо видели према позицији такозваног епифеноменализма, никаква супстанција, феномен, него својство, односно изведени феномен или атрибут. Верујем да смо у прошлим предавањима испитали могућности овог

функционалистичког приступа. Не бих се враћао на то. Осим што бих поновио да такозвани епифеноменализам само помера проблем са феномена на изведени феномен. Уосталом, у било којој варијанти, функционализам не решава проблем, управо зато што је и његов приступ, у основи, предметни приступ. Ево још једног примера.

Да ли холограм, тродимензионална слика настала укрштањем ласерских зрака, пружа овај дуго тражени модел распореда и складиштења информација у мозгу? — пита се Карл Прибрам, неуропсихијатар са Станфордског универзитета, који мисли да је то могуће и да ова теорија има одлучујуће последице на наше схватање стварности. „Сер Џон Ецелс је пре неколико година", вели он, „у једном чланку споменуо, ‚синаптичке потенцијале', електричну размену између можданих ћелија, која се не одвија сама од себе. Сваки живац се грана и када се електрична порука спусти низ гране настаје талас. Кад таласи из других праваца дођу до истог места, они се, разуме се, укрсте и тако се формира изукрштани узорак или мрежа. То је налик на сударање таласа који настају као последица каменчића који су бачени у језеро. Чини ми се прихватљивим да уколико у мозгу постоји фронт испреплетаних таласа, они имају иста својства као и холограми. И холограми и мождано ткиво могу се резати а да се не уништи њихова способност стварања слика. Холограми су, као и памћење, отпорни на оштећења. Тако би могла бити решена стара загонетка (која је мучила и Канта) о распрострањености, просторности менталних слика којима обилује наше памћење, јер се мозак, како је показано, једним делом понаша као холограм."

Нисам баш дословно преводио ово место, у фебруару 1979. објављено у *Psychology Today*, да бих га учинио што пластичнијим. Али шта би ово „објашњење" значило за мог оца или за мене? — на ово сасвим субјективно фундаментално питање овај објективистички модел, као ни онај који је још Кант довео у питање, нема одговор. Према томе, овом објективном приступу, ма колика била његова старост, у принципу је могуће супротставити савремени херменеутички приступ, према коме је дух проблем који се може односити једино на проблем смисла, а не постојања. У овом предавању биће зато речи о овом савременом херменеутичком обрту и његовим шансама.

Отац је умро, али је остало његово ћутање, које се у овом часу протеже на читав свемир. То његово ћутање је старо колико и време. Где је граница између времена и вечности? Шта је мудрост, а шта знање? Шта вечност, а шта време? Разговарали смо, отац је већ мртав, иако сам већ тада показивао овај психолитерарни интерес за његово

ћутање. Умро је, као што сам рекао, сам, обавијен тишином.

Велим, разговарали смо и ја сам, пошто је био старији од мене, при самом крају овоземаљског боравка, наивно очекивао да над својим искуством, које је требало да има универзалну вредност, одређену вредност, затвори круг, нешто као бајати, књишки Zusammenfassung, који би, као и остало књишко штиво, на неки начин могао искористити у својим психолитерарним истраживањима, за која сам одувек показивао изузетно занимање. Али, учинак овог разговора био је сасвим баналан, као што је вероватно било глупо и моје очекивање неких великих истина, или великог тајанственог епилога, који, као што је познато, долази на крају свих наших великих прича. Није га било. Па ипак, када је пао у постељу, из које више никада није устао, што је нонсенс, јер је ипак у једном кратком интервалу, захваљујући вероватно неком телесном чуду, ипак устао, и тих дана успео да дође последњи пут до самог градског трга, када је, велим, пао у постељу негде пред нову годину, утонуо је у своје очево ћутање. Било би лепо када би бар ово ћутање било темељ мог духа. Сви уосталом тражимо свој темељ; или када би оно било објашњење овог загонетног преокрета од супстанције ка значењу, од метафизике ка херменеутици, који је иницирао још Кант у својим агностичким разматрањима о природи духа.

Али, да се вратим на последњи очев боравак на тргу. Трг је тог дана био обавијен, окупан, умивен, осветљен сунцем. Била је то светлост са Шумановићевих слика. Било је људи, становника града, који су становали негде у близини градског трга, ни мање ни више него обично, иако, наравно, никада не знамо тачан број становника градског трга. Све је, велим, било уобичајено. Наговарао сам упорно оца да дођемо на трг. Опирао се иако сам желео једино да га обрадујем. Шта уопште знамо о стањима духа и његовим разлозима? Био сам срећан да је отац могао поново да хода. Био сам сведок његовог малог опоравка, његове обновљене виталности, иако никада нисам веровао да болест која га је напала значи смрт. Верујем да нема теже херменеутичке ситуације од ове у којој сам се ја нашао и која је од мене тражила да тумачим знаке које је слала тајанствена болест. Рекао сам да се отац опирао да дођемо на трг. Али, он једноставно није био у стању да се супротстави мом нереалном одушевљењу. Помогао сам му да изађе из кола. Излазио је полако и с напором, покушавајући да сакрије апарат за мокрење, којег се ужасно стидео, што сам, на жалост, схватио тек тада на тргу. Направио је неколико унезверених корака, а онда се муњевито, као да је настојао

да се сакрије од нечијег погледа, попут бубашвабе, вратио нерасположен у кола. Мој отац Грегор. Бубе-Грегори односе нечистоћу са градског трга. Зато мој проблем није дух и његова супстанција сама по себи, која нам је и тако недоступна, него овај преображај човека у бубу, овај преокрет од супстанције ка тумачењу, које се не може зауставити, као ни Ничеов „плес пера".

Дух није стање него активност, акција. Зато ме још увек, као и овај неспоразум о којем сам говорио, привлачи очево ћутање. Није, међутим, у његовом погледу било ни мудрости, ни поруке, ни страха, ничег осим неке благе помирености. Није то био суludи, надмоћни Ничеов смех, него пре смешак, који му није силазио са очију и усана када је, као некада док сам још био дете, бивао расположен, нека врста благе помирености у судару са непознатим. Или је тај тајанствени смешак био једноставно баналний знак неумољиве болести, само немоћ духа који се гасио.

Било како било, очево ћутање је независна херменеутичка чињеница чије је постојање на известан начин саблазно. Како разумети ову чињеницу? Као предмет то није могуће. Нити се од ове чињенице сме направити затворена херменеутичка конструкција; тумачење се не може завршити у неком трансценденталном свету чистих суштина или чистих могућности, како је то желео Хусерл. Шта преостаје? Плес пера, писање? Да ли је, дакле, могућа деконструкција трансценденталног на исти начин на који је већ обављена деконструкција трансцендентног, ако је уопште и она обављена. Или ће сви наши пројекти, по неком усуду, остати недовршени?

Како деконструисати трансцендентално? Јер, дух није трансценденција, он је трансцендентални акт. То је основни Кантов резултат на коме почива модерна херменеутика духа. Основни проблем је, наиме, у томе да ли се уопште може изаћи из једног система бинарних опозиција, који намеће наш дух, оног система разлика на предмет и средство тумачења, говор и језик, глас и феномен, и најзад на субјект и објект тумачења, бинарни систем који сугерише да овај процес тумачења мора или може да се заврши, оконча са неким рационалним исходом, или уопште да се разреши на неки сувисли начин. То је, наравно, замка супстанцијалног тумачења које претпоставља да предмет тумачења постоји независно од његовог средства и да је у питању процес који се на неки начин мора завршити епилогом. Зато деконструкција коју предлаже Дерида значи пре свега разарање ове традиционалне метафизике присуства и постављање једног трансценденталног питања, о предметној метафори, а не одговора. У принципу нема изласка из

ове метафоре, као што није могуће замислити ни некакав крај тумачења или крај игре. Мој неспоразум у односу на тајанствено очево ћутање последица је, према томе, ове метафизичке илузије о херменеутичком епилогу, ове некрофилске страсти Zusammenfassunga.

Тако, као одговор на питање да ли је могуће деконструисати трансцендентални акт, што је у основи хусерловски задатак, Дерида узвраћа питањем да ли уопште постоје трансценденталне претпоставке саме деконструкције изван текста, изван писања. Јер, овај пут феноменолошке редукције, пошто се дух не може раставити на делове, води, у ствари, — лудило. Зато и пишемо увек на самој ивици лудила.

Увек се, наиме, можемо вратити старом Кантовом питању да ли је ова редукција душе (пнеуме), без обзира да ли мислимо на људску или на тобожњу светску пнеуму, о којој судимо једино помоћу аналогија, уопште оправдана? Овде се, наравно, мисли на редукцију душе на дух, која је основа феноменолошке редукције, иако су оба ентитета подједнако неоправдана и сабласна, или „болесна" у језичком смислу, како је мислио Рорти. Али, ако замислимо да смо доказали да је човекова душа у ствари дух, иако као што признаје сам Кант „такав доказ још нигде није наведен", онда је следеће питање које би по Кантовом мишљењу могло да се постави: где је место те људске душе у телесном свету? Кантов одговор звучи изненађујуће савремено, готово деридијански. „Одговорио бих", вели Кант, „оно тело чије су промене моје промене, то тело је моје тело и његово место је истовремено моје место. Ако се питање настави у питање: где је место твоје душе у овом телу, онда бих", наставља Кант, „наслутио замку у овом питању. Јер лако се уочава да се у њему нешто претпоставља, што није познато путем искуства, већ се можда заснива на уображеним закључцима: наиме, да се моје мислеће Ја налази на једном месту које би се разликовало од места других оног тела које припада мојем Сопству (особи). Међутим, нико није непосредно свестан неког посебног места у своме телу него онога које он као човек заузима у односу на свет око себе", закључује Кант.

Тако се показује да је проблем тзв. „мојег места", о коме овде говори Кант, можда јасније него у трансценденталној естетици, од самог почетка трансцендентални проблем, пошто се показује да ово такозвано „моје место" није никакво „посебно место", него онај колебљиви и отворени хоризонт мојих могућности, које се преображавају и доводе у питање у тој мери да могућност да постанем друго остаје заувек отворена, пошто је у питању „уображено мес-

то", „симулирано место" и „симулирани", „уображени" тоталитет. Зато Кант вели да би се држао општег искуства и „засада рекао: тамо где осећам, тамо сам". „Осећам да сам буба и за сада јесам буба", закључује Грегор. У питању је зато једно схватање трансценденталног које оставља могућност за шизофреничареву шетњу и његове преображаје, једно шизофренично трансцендентално, или једно трансцендентално које је у исти мах шизофреничарев гребен, који плута и који омогућује овај блесак шизофреније, овај „плес пера", како би рекао Ниче. Друго је питање да ли је ово трансцендентално без јасних обриса, ово трансцендентално које игра и плеше у сагласности са Кантовим схватањем.

„Никакво ме искуство", вели Кант, „не учи да посматрам неке делове свог доживљаја себе као одвојене, да затворим своје недељиво Ја у микроскопски мало место у мозгу, да бих одатле покренуо полуге своје телесне машине или да бих ту примио спољашњи надражај". Ипак, Хусерл, а за њим и Дежур, о томе смо расправљали прошли пут, говоре о „природном" и „личном" телу, о „соматском" и „еротском" телу, као да ова подела иде по средини (Фројд додуше говори о врху леденог брега; потребно је исто тако имати у виду и да је психоанализа на неки начин доиста постала наша друга природа), велим, као да ова имагинарна подела иде по средини мог привилегованог места у свету, делећи овај свет на духовни и материјални. И не само то. Иван Саблажњиви је у принципу у стању да шета и мења своје место, од човека до бубе и назад, од дрвета до Толстоја, он је у стању да као господин Шребер одржава сексуални, хомосексуални однос са самим Богом. Стога бих, као и Кант, захтевао строги доказ да бих могао да сматрам бесмисленим оно што су говорили школски учитељи, према којима је моја душа цела у целом телу и цела у сваком његовом делу. Јер, „здрав разум често примећује истину пре него што увиди разлоге којима је може доказати или објаснити".

Али, да резимирам. Изгледа да нас онај преокрет од супстанције ка тумачењу, од предмета ка смислу, ослобађа тешког метафизичког наслеђа, иако нисам сигуран да би се проблем, који пред нас поставља дух, могао уклонити тврдњом према којој проблем потиче од погрешне употребе језика, и ништа више. Али, ова пустоловина коју смо отпочели „на ваздушној лађи метафизике" ипак на неки начин мора бити окончана, пошто овај преокрет, у ствари, значи повратак искуству у односу на празне конструкције тобожњег ума.

У својој полемици са Сведенборгом Кант помиње незнатно скретање, „нагиб" којим ум избегава бесконачни

паралелизам ума и искуства, нагиб који у ствари омогућује да ум докаже оно за шта се већ унапред знало да треба да се докаже. „Овај пут су", вели Кант, „онда назвали пут a priori, иако је он неопажено прокрчен са тачке a posteriori, при чему онај који је кадар да разуме ову вештину не мора да изда њеног мајстора". Међутим, за разлику од Дериде, Кант ограничава своју вештину деконструкције, јер он говори о границама, пазите, не о пнеуматским границама као Сведенборг, него о границама искуства. То, у ствари, значи враћање искуству на један спекулативни начин, пошто је овај искуствени „нагиб", о коме говори Кант, увек чулни. Сва скретања и све неправилности потичу увек од чула, тако да су наше границе увек границе наших чула. Прелазак са предмета на смисао је зато парадоксално чулни прелазак. Прелазак са предмета на ум је чулни прелазак, у питању је нагиб или скретање самих чула, што видовњак који се размеће својим визијама и својим духовима никада неће разумети. „Утолико је метафизика наука о границама људског ума, и пошто мала земља увек има много граница (разум је острво, рећи ће у *Критици* Кант) најбитније је да добро познаје и одржи своје поседе, него да слепо јури за новим освајањима". Одустајање од такозваних предметних, онтолошких разматрања, када је у питању природа духа, одустајање од нових подручја, нових освајања и повратак на тумачење је спекулативан управо зато јер се позива на границе које намећу чула. То је, у ствари, тај нови појам чулне спекулације у коме не постоји дословно значење. Границе које деконструкција има у виду су чулне, а не интелигибилне границе тумачења. То су границе чистог тела. Зато и нема дословног значења. То бубе-Грегори односе зимску нечистоћу испод мог прозора.

„Препознајем промене у себи као у субјекту који живи, наиме, самовољу, мисли, сећања и, пошто су ове одредбе другачије од свега што скупа узев сачињава мој појам о телу, ја с правом замишљам бестелесно и постојано биће..."

ЕКСКУРС О „ПРИРОДНОМ МОДЕЛУ" ДУХА

Видео сам бубу-Грегора, тог мајстора утаје. Спљоштио сам га једним ударцем. Долазио је из неке шупљине у зиду, или би муњевито измилео испод неке ствари, или би једноставно чекао у мраку. То је било одвратно, зазорно, али не и сабласно, јер је тај страх било потребно подићи на виши степен слободе. Тако је разлика између зазорног и сабласног била разлика између овог тренутног, слеђеног

страха и страха који се креће, односно страха који покреће свест.

Зато се саблажњен мора изборити са конструктивистичком тежњом коју показује оно зазорно. И ако вам се поглед заледи у правцу Грегора, који је постао буба, сва вештина је у томе да учините следећи корак у правцу сабласног, како не бисте остали саблажњени. Видети сабласт а не саблазнити се, у томе је ваша вештина, која омогућује скок из ропства у слободу. Грегор је мајстор утаје и зато живи у мраку. То је као разлика између два велика Т, трансценденције и трансценденталног, разлика, као што сам рекао, између ропства и слободе. Странпутица модерне мисли састоји се у уверењу, које је потребно одбацити, и према коме је трансценденција облик слободе. Тек тамо су, како би рекао Хегел, све краве црне. Не постоји трансценденција која би била у стању да опише Грегора-бубу. Зато ова предавања испитују ову трансценденталну могућност. Сабласно је трансцендентално и, обрнуто, трансцендентално је сабласно.

Прелазим на наш основни задатак: како објаснити Грегорово стање, стање човека који верује да је постао буба, који се буди уверен да је одсада или одувек био буба. Другим речима, тешко је одговорити на питање, које ме у основи занима — шта је то дух, али је још теже пронаћи одговор на питање: како долази, или како је уопште дошло до ове сабласне промене.

Као што сам рекао, дух је сабласт, али сабласт која постоји. То је наш проблем. Јер, Грегор-буба постоји. Само, питање је какав дух има Грегор. Грегор који можда чека у тами. Анимални или неуронски. Ја сам убеђени натуралиста у филозофији, вели он, и питам зашто биљка окреће своје листове или сунцокрет своју главу према сунцу. Да ли то значи да биљка има свој вегетативни дух?

Али, није потребно да се бојите. Нећу улазити у потанко описивање овог сабласног догађаја, овог преображаја човека у бубу, који се, као што је познато, већ догодио Грегору, иако је овај „преображај", да тако кажем, основна тема мојих предавања. Уосталом, ни ја сам не познајем детаље овог сабласног догађаја, овог изненадног јединства човека и бубе. Не желим, дакле, да анализирам Кафкину повест, једино сам нешто начуо о томе. Зато ћу у овом предавању испитати могућност, коју сам већ одбацио, питање које гласи: описује ли трансценденција овај сабласни преображај? Враћам се на то основно питање захваљујући Борхесовој причи, која ми је изненада отворила ову могућност, ову потребу да се њом озбиљније позабавим, ову могућност, коју сам неопрезно већ одбацио.

Указао сам већ на тешкоће са којима се суочавамо када је дух у питању. Основна се састоји у томе да дух постоји, а да то нисмо, осим можда у облику једног привилегованог солипсизма, да то, велим, нисмо у стању и да докажемо. Неуспех који је доживела трансцендентална редукција само је последњи у овом низу бескорисних настојања. У том смислу постојање духа је сабласно. Дух није ништа, али је његово постојање извесно. Није зато довољно рећи да је његово постојање различито од начина на који постоје тела, или уопште ствари, за које велимо да постоје зато што их опажамо на начин који можемо проверити код других људи, као што није довољно нагласити да ентитети које називамо духовним постоје једино у времену, али не и у простору. То није довољно, јер дух има моћ над нашим постојањем уопште, било да је реч о постојању у простору или о ономе што постоји једино у времену, као што је то, на пример, љубав, или бол, или пак Грегорово постојање, над којим његов болесни дух има потпуну моћ. Сасвим је друго питање, којим ћу се вероватно позабавити у наредним поглављима, у чему је разлика између болесног и здравог духа, и откуда нам поуздање у то да је Грегоров дух уопште болестан. Можда са нама нешто ипак није у реду?

Али, да се вратим тврдњи да је постојање духа сабласно. Нисам баш у овом предавању одвећ методичан, биће да ме је узнемирила Грегорова смрт. Занимљиво је питање: да ли је човек који убије бубу убица, или није? Ваља се присетити Раскољникова који на једном месту убијену лихварку назива бубом, или гњидом, не сећам се више. Биће да је Кафка инспирацију за своју сабласну причу добио од Достојевског. Да је наш дух нешто етерично, или сабласно, мисли и Кундера, који говорећи о духовном гесту, у ствари, о покрету руке једне постарије даме, која управо учи да плива, вели следеће: „Фасцинирано сам је посматрао. Привлачила ме дирљивом комичношћу (не брините, нисам заборавио на Борхеса) (које је био свестан и учитељ пливања, јер му се сваки час трзао угао усана), док ме није ословио неки познаник и одвукао моју пажњу. Кад сам је касније хтео опет видети, вежбање је већ завршило. Удаљавала се у купаћем костиму поред базена. Прошла је поред учитеља пливања и када је од њега била удаљена три, пет корака, окренула је још главу према њему, осмехнула се и махнула му. У том тренутку ми се", вели Кундера, „стегло срце. Тај осмех и тај гест припадали су двадесетогодишњој жени! Њена се рука подигла са очаравајућом лакоћом. Изгледало је као да баца у ваздух шарену лопту док се игра са љубавником. Тај осмех и тај гест поседовали су привлачност и елеганцију, док лице и

тело више нису имали никакву привлачност. Била је то привлачност геста затвореног у непривлачност тела. Али та жена, иако је, наравно, морала знати да више није лепа, у том је моменту на то заборавила. Одређеним делом свог бића сви живимо мимо времена. Можда само у изузетним тренуцима постајемо свесни свог трајања, а у осталим тренуцима смо безвремени. У сваком случају, у часу кад се окренула, насмејала и махнула младом учитељу пливања (који није издржао и праснуо је у смех) није била свесна својих година. Некаква есенција њене привлачности, независна од времена тим се гестом на тренутак открила и очарала ме. Био сам необично ганут", вели Кундера.

Шта је ова есенција женине привлачности, шта је овај гест него објава духа. Дух младе жене који пребива у телу старе даме. Зато ових духовних гестова има мање од тела, тврди Кундера. Њихов број је ограничен, док се јединo тела међусобно разликују. Како, према томе, објаснити постојање једног оваквог духовног геста? Хоћу да кажем да док неку евиденцију духа или његове појаве ипак поседујемо — иако је она сасвим проблематична, јер, на то сам вас већ више пута упозорио, дух не опажамо непосредно, због чега управо овакви гестови добијају на значају — сасвим је сигурно да нисмо у стању да пружимо ниједан иоле плаузибилан модел духа, поготову то нисмо у стању када је Грегорова судбина у питању. Рекао сам да је Грегоров дух вероватно нека трећа душа, иако остаје отворено питање да ли је он човек или животиња, или нека немогућа синтеза ово двоје. У сваком случају, Дејвисон мисли да људску душу могу имати само бића која овладају језиком. Тако би ова језичка могућност била специфични модел људског духа. Можда је најдаље у развијању овог модела отишао Чомски својим настојањем да дефинише својеврсну граматику ума, али, као што се верујем сећате, у једном од прошлих предавања ја сам се већ изјаснио као присталица тзв. еколошке метафоре. Према овом становишту, наиме, проблем значења уопште не може бити редукован на психолошки проблем. Нема никаквих семантичких јединица у нашем мозгу и када бисмо били у прилици да непосредно посматрамо наш мозак у њему не бисмо опазили никакве мисли. Једноставно речено, значење или смисао, или наше мисли уопште, не налазе се као некаква супстанција у нашој глави — њихов настанак резултат је интеракције, или утицаја објеката који постоје у нашој непосредној или даљој околини. Наш дух је, дакле, еколошка метафора. Јер, када супстанцију духа разбијете у холографску парадигму, као што сам то показао у прошлом предавању, ка-

да покажете да то што на основу здраве интуиције називамо духом није ништа више него збир независних функција мождане масе (коју можете сећи како вам драго а да дух не буде угрожен), из те чињенице се ипак ништа још не може закључити о коначној синтези, која је једино одговорна за Грегорову судбину. Пример за ову необичну констатацију могли би да буду квалитети, односно квалитативни доживљаји. Ја видим ову зелену боју и ти видиш ову зелену боју. Ипак нема прецизног одговора на питање како свако од нас квалитативно опажа ову зелену боју — то се не може изразити ни језиком. Моје субјективно опажање зелене боје је квалитативан доживљај, који припада само мени. Али, на ову темељну примедбу надовезује се и пример са обрнутим квалитетом. Сасвим је могуће да у нашој заједници живи неко попут Грегора-бубе, дрвета званог Толстој, или човека-змије, који види све оно што ми видимо, само обрнуто: црвено као зелено или зелено као црвено. Неко попут Грегора који се буди као буба. Да ли се то може објаснити? Како се осећаш ако си нетопир? Са становишта интроспекције се не може одговорити? И мада је феноменолошка редукција настојала да овај модел духа ослободи интроспективног основа, није у томе успела, пошто је наш дух несводив квалитативан феномен. У томе није успео ни бихевиоризам, који је, како би рекли феноменолози, душевност ставио у заграду. С обзиром на бихевиористичку методологију, наша унутрашњост нема никаквог значаја. За бихевиористе дух је нека врста црне кутије у којој не знамо шта се дешава, а није ни неопходно да то знамо.

Али, шта је показао експеримент са рачунарима и њихово савремено усавршавање у неуронске мреже? Може ли овај модел духа да пружи задовољавајући одговор на питање зашто Грегор верује, на основу ког од ових модела духа уопште може да верује, да је његов „преображај" духовно валидан, — на то питање још нисам нашао одговор.

У погледу рачунара показало се да наш мозак не прерађује информације ни приближно прецизно у поређењу са класичним персоналним рачунаром. Како је то показао Потрч, наш мозак, прво, информације не прерађује дигитално, већ аналогно. Сам Грегор је жртва једне серије тзв. болесних аналогија. Искључено је да би рачунар, који не мисли помоћу аналогија, уопште могао и да „помисли" да је постао буба. У Грегоровом случају био је довољан један поглед који „открива" сличност неких линија да би ово фатално расуђивање помоћу аналогија било покренуто. Затим, наш мозак не ради серијски, већ паралелно. „Аналогно прерађивање информација", вели Потрч, „за мене

значи прерађивање информација које следе природни модел, а не алтернацију 1 и 0. Аналогно показују време казаљке на сату, а дигитално показује време сат, на којем се сваког секунда појављују бројеви, нови бројеви. Серијско прерађивање информација значи да процеси теку један за другим, док се у мозгу одвија више обрада информација и то обрада различитих информација паралелно (истовремено). Оне се потом по правилу интегришу у јединствену информацију." Али, занимљиво је да Потрч више нигде поново не развија ову сугестију о „природном моделу" духа, осим што се из његовог огледа може закључити да овај „природни модел" не ради дигитално и серијски, него помоћу аналогија и паралелних синтеза. За разлику од дигиталног сата, обични сат доиста на тајанствен начин синтетизује бесконачне интервале временског низа, попут кинника који се практично оглушује о Зенонов парадокс. Али, постоји још једна (или бар *још* једна), по свему судећи, пресудна разлика. „Док класични рачунари", вели Потрч, „рачунају изнад симбола који су по правилу пропозиционални симболи, уз помоћ употребе логичких правила, информација у мозгу кодирана је раздељено. Класични симболни рачунар направиће исту велику разлику између рибе и рака, као и између рибе и хеликоптера. Заправо, не занима га значење и у начелу је солипсистички заснован, што значи да га не занима шта се дешава ван његове главе и у ствари га не занима семантика знакова којима оперише, већ само синтактички облик знакова, односно симбола изнад којих прорачунава. Мозак", закључује он, „изгледа одлучно ближе кодира рака и рибу, него хеликоптер и рибу."

Елементи за прераду информација у рачунарима називају се — по узору на неуроне у људском мозгу — неуродима. Начин њиховог кодирања симбола се међусобно прекрива, зато се и говори о „скривеним слојевима" међу њима, тако да је коначна информација замршен резултат пролаза улазне информације кроз различите слојеве неуронских веза. Али, као ни о „природном моделу", Потрч ништа не каже ни о „скривеним слојевима".

У сваком случају, биће да Грегоров мозак не кодира флексибилно, него ригидно, али ово ригидно кодирање тек треба да буде објашњено. Рекао сам да значење није психолошка чињеница, јер такозвано потпуно значење укључује референта, односно спољашњи објект или околину. У вези са референтом морају да буду испуњена два основна захтева. Основна идеја каузалне теорије референције састоји се у томе да се име уводи директним показивањем на предмет, односно у томе да је термин каузално везан за предмет. Име је утемељено у предмету и значење зато

није у глави. И друго, ми смо способни да посуђујемо референта од осталих чланова друштва. Ово „позајмљивање референта", односно позајмљивање речи од других људи, међутим, тек отвара проблем референта, јер наша основна реч, реч „ја", у ствари, нема референта и зато њен референт може да буде „позајмљен", очигледно, у складу са основним претпоставкама семантичког процеса, које — као што сам рекао — нису психолошке чињенице. Тако долазим до парадокса који ћу назвати *парадоксом природног модела*. Наиме, насупрот традиционалном, супстанцијалистичком схватању духа, показује се да Грегоров „преображај" према овом „природном моделу" не мора уопште да буде психолошка чињеница, као што ни ово „позајмљивање референта" није психолошка чињеница. Сасвим је друго питање да ли овај „догађај" због тога губи било шта од своје тајанствене страве. Или, као што је то на крају, са нешто скептичког цинизма у гласу, закључио и сам Потрч: „На крају бих", вели он, „у неколико речи желео да изнесем једно размишљање које ми се с тим у вези у последње време врти у глави. Неуронске мреже су спојиве са здраворазумском психологијом. Ова тврдња је супротна ставовима главних значајних истраживача неуронских мрежа, као што је то, на пример, Чирленд. Али, ово становиште има и своје заговорнике, као што је то мој познаник Тери Хорган. Па ипак, још нико није разрадио замисао да кодирање у неуронским мрежама подражава категорије здраворазумске психологије. То становиште ми делује уверљиво", закључује Потрч.

Већ сам изнео примедбу да овај „природни модел" духа није развијен. У сваком случају, ово позивање на здраворазумску психологију у овом екскурсу делује као шок. Зар је могуће да је Грегоров проблем једноставнији него што изгледа? С друге стране, елиминисање супстанцијалистичког приступа, који овом моделу стоји у основи, ипак нас на крају враћа на проблем референта. Да вас подсетим, Грегор размишља служећи се аналогијама, и вероватно несеријски, па ипак је његово кодирање информација недовољно флексибилно. Нисам сигуран да је „природни модел" уопште у стању да објасни ову противуречност. Са друге стране, он не омогућује да схватимо „позајмљивање референта". Пошто овај процес није психолошки, није супстанцијалан, он Грегору привидно оставља приличну слободу у „позајмљивању" референта. Али, ова „слобода" је, у ствари, привидна, пошто Грегоров „проблем", односно његово „позајмљивање референта" није конвенционално, као што то сугерише „природни модел" духа. Парадокс „природног модела" је у томе што он конвенционализује чињеницу, која се у принципу не може конвенционално

схватити, да Грегор „позајмљује" оно што се не може позајмити, референта за своје „ја", будући да „ја" нема свог референта. Тако је овај „мањак" онтолошка, а не конвенционална чињеница. „Природни модел", дакле, конвенционалним средством маркира овај онтолошки недостатак и у томе треба видети парадокс о којем сам говорио. Парадокс је у томе да Грегор прави референцијалну грешку, иако „ја" не познаје референцијалну грешку, јер „ја" нема референта.

Јунакиња Кундериног романа своје име дугује — у ствари, тако је и настала, јер ово „позајмљивање референта" у роману очигледно није конвенционални процес — пишчевој ганутости и очараности духовним гестом, о којем је већ било речи. Да подсетим: „Био сам ганут", вели Кундера. „И сетио сам се речи Агнес. Никада нисам", вели он, „познавао ниједну жену са тим именом." Дакле, ова Агнес, која своје постојање захваљује пишчевој ганутости, пробија се кроз неописиву, како би се рекло, уличну гужву, и најједном осећа физички бол, чији је разлог страховита бука коју ствара мотоцикл, без пригушивача, за којим седи „девојка у траперицама, дуге црне косе која је вијорила за њом".

„Агнес се сетила", пише Кундера, „младе жене која је пре неколико сати ушла у сауну и која је, да би представила своје ја, да би га наметнула осталима, већ с прага свима викала да мрзи топли туш и скромност. Агнес је била сигурна да је исти мотив навео младу девојку с црном косом да одстрани пригушивач с мотоцикла. Није строј било оно што је производило буку, било је то ја црнокосе девојке; та девојка, да би је чули, да би ушла у свест осталих, спојила је уз своју душу бучни ауспух мотора. Агнес је гледала како вијори коса те бучне душе и постала је свесна . . .", вели Кундера. Та „бучна душа", каже Кундера. И Грегорова душа је бучна зато што је спојена са душом бубе. Проблем, према томе, није конвенционалан зато што је наша душа у принципу бучна, односно у принципу спојена са нечим што ствара буку и тако постаје референт наше душе, иако, опет у принципу, душа не ствара буку, јер нема референта. Грегор, дакле, прави кобну референцијалну грешку, иако референта нема ни у овој позајмици или уступању, ма колико оно било бучно, чега је Агнес постала свесна у овој уличној гужви.

И да се на крају овог десетог предавања вратим на Борхеса, као што сам обећао, уверен да ме свако одржано обећање испуњава радошћу. У причи *Теолози* он жонглира са јеретицима на крају Касног Царства. Теолози Јован Паноски и Аурелијан надмећу се у жигосању јеретика Еуфорба. Сам спор није битан, јер се води око теорија које

се међусобно искључују, између теорије која слави вечити повратак и теорије која слави јединственост тренутка. Важно је једино да Аурелијан, који на земљи слави пролазну победу, на небу са ужасом открива да су, према Борхесовим речима, за Бога Јован Паноски и он, Аурелијан, били једна и иста особа.

Можда је за тројединог Бога исто тако природно да су Грегор и буба једна „особа". Тако се питање, које сам неопрезно отклонио на почетку овог предавања, сада вратило својом снагом. Свака се неопрезност мора платити. Остало је нејасно још само то да ли је Грегорова „референцијална грешка" (пошто „ја" не прави ову грешку) психолошка чињеница или није?

Зато је „природни модел" духа као и жустри Шуваркин, који све узима олако и на крају остаје празних руку. Верујем да знате ову сабласну причу, коју Бенјамин помиње у свом огледу о Кафки.

АДРИЈАНА МАРЧЕТИЋ

КАЛЕРОВА ТЕОРИЈА ЧИТАЊА

Овај осврт на теорију читања угледног америчког структуралисте, Џонатана Калера, заснива се на његовој књизи *Структуралистичка поетика — Структурализам, лингвистика и проучавање књижевности* (даље у тексту СП), код нас објављеној лане, са закашњењем од петнаестак година, и на још једном Калеровом тексту — *Prolegomena to a Theory of Reading* (даље у тексту PTR), који није преведен на српскохрватски. У тој расправи, насталој неколико година након СП, Калер, изузимајући суштински занемарљиве разлике по питању статуса читаоца, заступа мање-више исте идеје као у СП, али их износи нешто радикалније.

Структуралистичка поетика представља покушај да се из перспективе читања формулише егзактан структуралистички приступ књижевности. Књига има три дела: *Структурализам и лингвистички модели, Поетика* и *Перспективе.* У првом делу књиге Калер указује на лингвистичке појмове као на теоријске претпоставке структуралистичких и/или семиотичких приступа књижевности и преиспитује ваљаност лингвистичких модела, поступака и појмова примењиваних у анализи појединачних књижевних дела. У другом делу, насловљеном *Поетика,* аутор залаже за успостављање теорије књижевности која би књижевности као систему приступила са, за време кад је ова књига настала, релативно новог становишта, то јест из перспективе читаоца. Таква нова „свеобухватна теорија књижевног дискурса", како је Калер назива, не би се првенствено бавила интерпретацијом појединачних дела, већ би „разјашњавала могућности интерпретације", трагала за структурама које омогућавају да се из „празних форми" производе значења. Подстрек за такав приступ поетици Калер налази у радовима француских структуралиста, пре свега у текстовима Ролана Барта.

Најзад, у трећем, последњем, делу своје књиге, насловљеном *Перспективе*, Калер каже да лингвистички модели могу усмерити будући развој структурализма у два различита правца. Први пут развоја структурализма био би онај за који се залажу истраживачи окупљени око часописа *Tel Quel* (Дерида, Кристева) и чија би се настојања у најкраћем могла описати као покушај превазилажења структурализма помоћу преиспитивања сопствених идеолошких претпоставки („структурираности структура"), а други, којим креће и сам Калер, води ка лингвистици као научном моделу по узору на који треба организовати проучавање књижевности. Баш као што је задатак лингвистике да установи „опште законе" који управљају говором у свакодневној комуникацији људи, те да тако објасни механизме који говорницима појединог језика омогућавају да тај језик без тешкоћа разумеју, тако и поетика треба да истражи структуре које су предуслов „књижевне компетенције", то јест „способности поимања књижевног" или, друкчије речено, услов сваког *прихватљивог* читања.

Аналогија између лингвистике и поетике, коју успоставља Калер, подразумева једно елементарније поређење, односно аналогију између језика и књижевности. Мада каже да је књижевност у односу на језик структура вишег реда (систем система), Калер ипак мисли да је „књижевност пре свега језик".[1] То је, заправо, основна претпоставка Калеровог излагања, али и тачка у којој је читава његова конструкција „свеобухватне теорије књижевног дискурса" најрањивија. Јер, као што је показао и потоњи развој књижевних теорија (па и самог структурализма — Женет, касније Барт), оријентисан првенствено на проблематику читања, књижевност, мада јој је језик медиј, ипак није *само* језик. Међутим, у правцу оваквог закључка могле би водити и неке тезе самог Калера, то јест поједини делови његове књиге, а највише њен други део, *Поетика*, где се као предмет књижевнотеоријског проучавања узимају они аспекти књижевног дела који се не могу свести искључиво на језик: модели жанра, културни *vraisemblance*, пародија и ирониja, тема, заплет, симбол, лик. Све то указује да је Калерова замисао „свеобухватне теорије књижевног дискурса" у ствари противречна, и то због тога што је теорија читања, за какву се залаже Калер, неспојива са схватањем да је књижевност „врста проширења и примене извесних особености језика".[2] Треба нагласити да Калерова концепција не

---

[1] Џ. Калер, *Структуралистичка поетика*, превод са енглеског Милица Минт, СКЗ, 1990, стр. 91. Уколико није друкчије назначено, сви цитати су преузети из овог превода.

[2] Тврдња је Валеријева, а Калер је цитира у СП-и (стр. 91).

мора на први поглед изгледати проблематично, али само због тога што он улогу лингвистичког модела као узора схвата сасвим слободно и веома уопштено: лингвистика је потребна само због тога да би се у проучавање књижевности унело мало реда, да би се оно учинило систематским. Та идеја, сама по себи, није лоша, али остаје нејасно зашто је *баш* лингвистички модел најподеснији за остваривање таквог циља и зашто Калер мисли да је теорији књижевности, односно систематском проучавању књижевности, уопште неопходан некакав узор систематичности. Зар је немогуће размишљати о поетици као о самосталној дисциплини?

Штавише, поетици се мора признати самосталност и то из истог оног разлога који Калер наводи као главни допринос лингвистике теорији књижевности. Наиме, Калер каже да се утицај лингвистике као научне дисциплине на теорију књижевности огледа у жељи ове друге да и сама стекне статус науке, што је, и поред опасности да би „помисао да је критичарев поступак научан понекад... (могло да подстакне) неумесну охолост", имало једну несумњиво добру последицу: књижевност се почела схватати као „систем са властитим поретком".[3] Такво схватање књижевности било је, наставља Калер, предуслов за коначни обрачун са свим оним приступима који су инсистирали на каузалном објашњењу књижевног дела (на пример, са позитивистичким историзмом и биографизмом). Међутим, погрешили бисмо кад бисмо закључили да је из идеје о самосталности књижевног система, за коју је, како Калер каже, најзаслужнија лингвистика, извучен логичан закључак да је и теорија књижевности самостална дисциплина која, будући да има засебан предмет проучавања, треба да има и специфичне методе. Напротив, теорија књижевности је стављена под патронат лингвистике, а лингвистички метод систематског објашњења, где се један елемент тумачи његовим местом у сплету односа, замењио је узрочно-последични метод природних наука примењиван у позитивистичким приступима књижевности, тако да је теорија књижевности, у ствари, само променила „старатеља". Истине ради, треба рећи да Калер не ставља само књижевност, односно проучавање књижевности, под патронат лингвистике, већ сматра, угледајући се при том на Сосира, да лингвистички модел може бити користан за проучавање свих друштвених и културних феномена који функционишу као знаци, то јест нису природни, материјални предмети, већ произвољно установљене структуре организоване по некаквом систему конвенција.

---

[3] Исто, стр. 375.

У том контексту очигледно је да би задатак структуралистичке или семиолошке анализе био да објасни како такви симболички системи, управо захваљујући својој конвенционалности, производе значење. То, међутим, још увек није одговор на питање зашто би баш лингвистика била најподеснија да на себе преузме улогу тог општег, „духовнонаучног" метода.

Предмет проучавања лингвистике — језик — је, каже Калер, специфичан по томе што је његова произвољна и конвенционална природа очита, док природа других симболичних система то не мора бити. Отуда је лингвиста, донекле, у повлашћеном положају — она никада не може доћи у забуну и претпоставити да знаци који изгледају природно не захтевају никакво објашњење. Лингвистика ће, дакле, истраживача научити да мисли „семиолошки" (или, по Калеровој терминологији, „структуралистички") и да у оваквом феномену који је устројен као знак препознаје његову конвенционалну основу која омогућава комуникацију. Или, како Калер каже: „Лингвистика, намењена изучавању система правила који је у потки говора, самом својом природом навешће аналитичара да се придржава конвенционалних основа феномена који проучава".[4] Осим тога, Калер верује да ћемо ову врсту феномена, укључујући и књижевност, боље разумети уколико их анализирамо „у одредницама које пружа лингвистика" и „саобразно поступцима којима се служе лингвисти".[5] Калер ипак не тврди да су *сви* лингвистички појмови и методи подједнако корисни у анализи других, нејезичких, симболичних система и указује да се само рад неколицине лингвиста (Сосира, Јакобсона и Трубецког, Хјемслева и копенхашке школе, Емила Бенвениста и Ноама Чомског) може сматрати релевантним изван ужег подручја лингвистике.

Ако и поред овог исцрпног образложења још увек постоје неке недоумице у вези са статусом лингвистике као „опште науке о знаковима", можда ће се понешто разјаснити кад увидимо да Калеру лингвистика, у ствари, служи као својеврсно научно „покриће". Наиме, Калер верује да ће теорија књижевности стећи легитимитет научне дисциплине уколико се ослони на егзактност лингвистичких модела. Мада тако нешто у својој књизи нигде изричито не тврди, неке његове фромулације не остављају места сумњи да Калер мисли управо то: да се поетика може и мора организовати као научна дисциплина. Тако, на пример, у закључку СП-е, размишљајући о лингвистици као о „општем моделу семиолошког испитивања", Калер описује како тре-

---

[4] Исто, стр. 19.
[5] Исто, стр. 20.

ба ⱬстроjити поетику „која стоjи према књижевности као што лингвистика стоjи према jезику": „Улога лингвистике jе да истакне неопходност конструисања модела да бисмо објаснили како реченице имаjу форму и значење за искусне читаоце, даље, да морамо поћи од издвајања низа чињеница које ваља објаснити и, коначно, да хипотезе морамо проверити на темељу њихове способности да разjасне ове ⱬтиjаје".[6] Конструисање модела и аналитичких метода, проверљивост чињеница и радних хипотеза — овакав „jезик" недвосмислено разоткрива Калерову тежњу да поетици прибави објективност научне дисциплине. Штавише, Калер сматра да ће ⱬправо оријентација на читоца теорији књижевности ставити на располагање велики број егзактних, проверљивих чињеница којима она није могла располагати док се бавила искључиво проⱬчавањем писца: „Свако од нас, пошто jе и сам читалац, може да изведе све потребне експерименте, а доⱬпно нам jе и оно што сⱬ бројни други читаоци рекли о неком одређеном тексту, док сⱬ изjаве аⱬтора тог текста малобројне и проблематичне".[7] Не треба посебно истицати да Калер при свему томе заборавља, или свесно прећⱬткуjе, да књижевна чињеница има сасвим специфичнⱬ природⱬ која није одређена само формом и значењем, већ и вредношћⱬ.

Калерова *Структуралистичка поетика* може бити посебно корисно и поⱬчно штиво због тога што jе она ⱬ jедној својој димензији, како сам аⱬтор каже, „приказ ⱬпотребе" лингвистике ⱬ структⱬралистичким приступима књижевности. Калер, наиме, примећⱬjе да се лингвистички модели и технике могⱬ ⱬ анализи књижевних дела користити на различите начине: непосредно или посредно, као „откривачки поступци" или прецизни аналитички методи, или пак као општи оквир за семиолошко испитивање. Калер на конкретним примерима — Јакобсоновим поетским анализама, Гремасовој структⱬралној семантици — испитⱬjе применљивост лингвистичких категорија на књижевно дело и закључⱬjе да врста граматичке анализе какваⱬ примењⱬjⱬ поменути лингвисти није од велике „експликаторне вредности". Није довољно ⱬказати на граматичке структⱬре неке песме да бисмо схватили њено значење и ефекте које она производи. Специфичне поетске структⱬре могⱬ се објаснити само ако се ⱬ истраживање ⱬкључи перспектива читаоца, односно ако се води рачⱬна о моделима, који нисⱬ

---

[6] Исто, стр. 379.

[7] Jonathan Culler, *Prolegomena to a Theory of Reading*, ⱬ Suleiman & Crosman, *The Reader in the Text, Essays on Audience and Interpretation*, PUP, 1980, стр. 51.

само у језику, а који читаоцу омогућавају да из „празне форме" песме произведе значење, сматра Калер.

Лингвистичке технике и појмови не примењују се увек у структуралистичким приступима књижевности онако доследно и строго како то чине Јакобсон или Гремас. Неки структуралисти, на пример Барт или Тодоров, служе се речником лингвистике, примећује Калер, метафорично и по потреби. У таквим случајевима „говор" критике пун је лингвистичких термина: *langue* и *parole,* синхронијско и дијахронијско, означено и означитељ итд. Када се ти лингвистички термини употребљавају еклектички и метафорички, само од умешности критичара, каже Калер, зависи да ли ће њихова примена дати неке конкретне резултате. Таква употреба лингвистике, дакле, није пресудна за развој структурализма.

Добра страна Калеровог приступа је и та што он, за разлику од неких других структуралиста, није догматичан и не мисли да лингвистика може имати последњу реч у погледу одређивања значења књижевног дела, то јест да се лингвистичким методом могу исцрпсти сви аспекти књижевног знака. Напротив, Калер у закључку своје књиге изричито тврди: „Лингвистички модел, правилно примењен, назначиће како да напредујемо, али тешко да може постићи нешто више од тога".[8] Заправо би се могло рећи да је његова варијанта структурализма у извесном смислу јерес. Самим тим што теорију књижевности усмерава према читаоцу, Калер у систематско проучавање књижевности уноси извесну дозу субјективизма, што се у приступу какав је структурализам, то јест у приступу који претендује на егзактност и научност, по дефиницији сматра непожељним. И сам је Калер свестан неправоверности оваквог приступа јер, бранећи своју концепцију теорије књижевности, каже да читаоца не треба схватити као емпиријску, конкретну личност која чита произвољно и делу намеће своје идиосинкратско читање, односно у текст пројектује своје „ја".[9] Калер тврди да се, са становишта поетике, појам читаоца исправно може разумети само као „апстрактна и интерперсонална конструкција".[10] Читалац, у ствари, мора „ставити у заграде" своју субјективност, мора се клонити случајних асоцијација (или их барем не сме схватати као факторе који битно одређују интерпретацију) и мора се уживети у улогу у коју свако од нас улази док чита, али

---

[8] СП, стр. 389.

[9] У том смислу Калер у PTR полемише са Холандовим психологистичким и субјективистичким приступом проблемима читања, као и са Фишовом „афективном стилистиком" (стр. 48 и 54, 55).

[10] СП, стр. 380.

која се не подудара са емпиријском личношћу ниједног конкретног читаоца: „Човек чита као читалац, постаје читалац док чита и ухваћен је у друштвену активност којом не управља у потпуности".[11]

С друге стране, каже Калер, треба одбацити и појам „идеалног читаоца" зато што он може упућивати на закључак да постоји, или би требало да постоји, „идеално читање", на пример, једне песме. По Калеру, за теорију књижевности која се не бави појединачним читањима (и њиховим упоређивањем, односно вредновањем), већ проучава оне структуре које омогућавају различита *прихватљива* читања, далеко је боље да питање „идеалног читања" остане отворено, јер ће јој управо то омогућити да дође до закључка о степену општости појединих стратегија читања, односно књижевних конвенција.[12] Можемо, дакле, закључити да средишни појам Калерове теорије књижевне компетенције није толико сам читалац, колико *читање* схваћено као активност у којој читалац, ослањајући се на низ конвенција, примењује своју способност да путем сложених операција дешифрује смисао текста.

Пошто Калер, као, уосталом, и сви структуралисти чији превасходни циљ није да протумаче дело, већ да укажу на структуре које омогућавају његово значење, избегава термине „интерпретација" и „тумачење", он се, да би описао читаочеву активност „дешифровања" значења текста, служи термином *натурализација*. Термин *натурализација* односи се на све оне операције или стратегије читања помоћу којих се текст из сфере необичног („зачудног") или метафоричног „преводи" на дискурс који је читаоцу већ познат, прилагођава читаочевим стандардима, асимилује. Мада, како сам Калер каже, у структурализму има још термина сличног значења,[13] у процесу натурализације нагласак је управо на тумачењу које се остварује подвођењем свега оног што у делу може изгледати нејасно или непојмљиво под неку од бројних конвенција читања. „ ‚Натурализација' истиче чињеницу да се необично или девијантно уводи у дискурзивни поредак, чиме се постиже да оно изгледа природно".[14]

У процесу неутрализације читалац, попуњавајући „празнине" и разјашњавајући двосмислености или нејасноће, покушава да осмисли текст. Он се поводом неке метафоре,

---

[11] PTR, стр. 56.
[12] Исто, стр. 54.
[13] Калер наводи неке од њих: *рекуперација, мотивација, vraisemblablisation* (СП, стр. 206).
[14] Наведено према: J. Culler, *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, 1975, стр. 137. (Превод је мој.)

на пример, пита „шта то значи" и, ослањајући се на претходна читања, али и на своје познавање реторичких фигура (које се манифестује управо у чињеници да је у стању да препозна реч која је носилац пренесеног значења), даје мање-више задовољавајући одговор на то питање. Отуда искусан читалац неће на основу Лафонтеновог стиха „Туга одлеће на крилима времена", да се послужимо примером који наводи Калер, закључити да туга заиста лети или да време има крила, већ ће, аутоматски, уочити да се ради о девијантној употреби језика и схватити да је песник хтео отприлике да каже да туга брзо пролази.[15] „Превођење" реторичких фигура је, наравно, само једна од бројних и различитих интерпретативних операција којима се читаоци служе док тумаче неки текст, али суштина је у томе да, посматрано из ове перспективе, тропи више нису само техничка средства (украси) којима писци самоуверено располажу, већ, пре свега, технике или поступци читања. Тропи су, дакле, књижевне конвенције *par excellence* којима читаоци прибегавају да би разрешили оно што им у тексту изгледа као одступање од норме.

Међутим, осим ових строго књижевних конвенција за натурализовање текста или, како Калер каже, његово доношење у раван *vraisemblancea*, постоје и модели који, мада нису специфично књижевни, такође могу текст учинити „читљивијим". У СП-у Калер разликује пет равни натурализације, „пет начина на које се текст доводи у додир са другим текстом и дефинише у свом односу према њему, чиме се доприноси његовој схватљивости".[16]

Прве две равни натурализације, „стварно" и „културни *vraisemblance*", нису специфично књижевне, већ обухватају широк спектар цивилизацијских константи и културно-историјских шаблона (оно што Јаус назива „видокруг очекивања читочеве животне праксе")[17] који омогућавају и одређују рецепцију текста. На равни „стварног" читалац примењује најелементарније операције натурализације: он, стављајући текст у контекст свог животног искуства, проверава да ли је он у складу са важећим психичким и физичким законима стварног света. „О људима говоримо да имају душу и тело, да мисле, маштају, сећају се, осећају бол, љубав и мржњу и слично, и не морамо оправдати такав дискурс наводећи филозофске доказе. То је једноставно текст природног држања барем у култури Запада, и отуда је он *vraisemblable*".[18] Чак и ако текст изневерава читаочева

---

[15] СП, стр. 202—203.
[16] Исто, стр. 210.
[17] Х. Р. Јаус, *Естетика рецепције*, Београд, 1978, стр. 81.
[18] СП, стр. 211.

очекивања у погледу „природног држања", то у рецепцији не мора представљати посебну тешкоћу. Уколико се, наиме, у неком тексту појављују, на пример, животиње које говоре, читалац ће такав текст поставити у контекст другчији од „стварног" (тачније, означиће га као „фантастичан"), што је такође начин да се он, захваљујући деловању неких других конвенција читања, препозна као *vraisemblable*.

Следећи ниво натурализације текста, који Калер назива „културни *vraisemblance*", обухвата низ културних стереотипа карактеристичних за једно друштво у одређеној историјској епоси. Ти културни стереотипи, „озакоњена општа места једне културе",[19] одређују интерпретацију текста. Они, истовремено, обликују читаочева очекивања у погледу онога што дело нуди, тако да једна радња, на пример, може бити оправдана или неоправдана у зависности од тога да ли одговара културном *vraisemblanceu* или не. Послужимо се поново једним примером. Ако, рецимо, знамо да у нашој народној поезији „неверној љуби" следи најстрожа казна, јер је такав био кодекс понашања феудалног друштва у коме је ова поезија настајала, онда је поступак Бановић Страхиње у истоименој песми, који својој „љуби" опрашта прељубу, за оно време потпуно невероватан *(invraisemblable)*. Будући да сама песма експлиците не нуди никакву додатну мотивацију или оправдање за овакав поступак главног јунака, читаоцу остаје једино да сам попуни празнине, али тако што ће своју интерпретацију базирати управо на чињеници да јунаково понашање одудара од културних стереотипа (па ће, евентуално, закључити да је Бановић Страхиња утолико позитивнији лик што се њих не придржава). Да не говоримо о поетском ефекту који такво одступање може произвести.

Културни *vraisemblance*, а то је можда за овај ниво натурализације текста најважније, мада сам Калер не придаје превасходан значај тој функцији *vraisemblancea*, омогућава да се дело доведе у везу са актуелном стварношћу. Калер каже: „Навођење овог општедруштвеног дискурса начин је утемељивања дела у стварност, начин успостављања односа између речи и света који служи као јамац разумљивости; али још значајније су интерпретативне операције које оно дозвољава".[20] Уз сво уважавање значаја појединих „интерпретативних операција", чини се да нагласак у овом случају ипак треба ставити на културне и историјске моделе помоћу којих се дело укључује у „свет", јер поменуте операције, на крају крајева, из њих произлазе. У PTR и сам Калер примећује, критикујући Холан-

---

[19] PTR, стр. 56.
[20] СП, стр. 213—214.

дову субјективистичку концепцију читања, да се читања петоро студената, које Холанд анализира у својој књизи *5 Readers Reading*, „највише разликују онда кад они примењују клишее и кодове различитих поткултура".[21] Калер, међутим, то своје запажање, ни у PTR ни у СП-и, не развија у правцу логичног закључка да ће свака промена културног клишеа условити промену у рецепцији, па, према томе, и у интерпретацији књижевног дела. Ако већ синхронијски пресек једне културноисторијске епохе нуди неколико „кључева" за разумевање истог текста, колико ли је онда различитих читања једног дела могуће остварити кроз историју? Културни *vraisemblance* о коме говори Калер није апсолутна, ванвремена, константа, већ је историјски условљен, и исто тако променљив, и управо је та променљивост оно чиме се могу објаснити разлике између појединачних читања. Овај вид херменеутичког објашњења је Калеру, због аисторијске позиције приступа који заступа, неприхватљив, али ипак остаје утисак да би му он корисно послужио, макар по цену да још једном искаже своју „неправоверност", када покушава да установи које су то структуре које омогућавају различита (прихватљива) читања истог дела. А то, по његовим речима, треба да буде основни задатак „поетике књижевне компетенције": „Теорија читања је покушај да се објасни једна једина, најупадљивија и најзагонетнија чињеница у вези са књижевношћу: да књижевно дело може имати низ значења, али не било које значење".[22]

Преостала три, специфично књижевна скупа конвенција помоћу којих се текст натурализује су, по Калеру, модели жанра, конвенционално природно, пародија и ирониja. Моделе жанра Калер одређује сасвим уопштено као „скуп књижевних норми са којима се текстови могу довести у везу и путем којих они постају пунозначни и кохерентни".[23] Занимљиво је, међутим, да он ту не сврстава само оно што се обично подразумева под конвенцијама жанра, већ и прописе који се односе на „имагинативни свет" аутора (емпиријског) и његове књижевне конструкције, наратора. Он то чини због тога што, како сам каже, полази од претпоставке да је „конститутивна конвенција институције књижевности" да „текст стоји у извесном односу према свом аутору и да се текст, према томе, може натурализовати или начинити разумљивим повезивањем његових елемената с посебним психолошким *vraisemblanceom*".[24]

---

[21] PTR, стр. 56.
[22] Исто, стр. 52.
[23] СП, стр. 27.
[24] Исто, стр. 219.

Случајеве када текст, зарад постизања специфичних ефеката, одступа од конвенција жанра и када постаје кохерентан управо захваљујући читаочевом разумевању да се текст „поиграва" са његовим очекивањима, Калер одређује као посебну врсту *vraisemblancea* — конвенционално природно. „Оно што је захваљујући конвенцијама жанра постало схватљиво, често је мање занимљиво од оног што се опире или измиче разумевању заснованом на конвенцијама жанра и због тога не треба да чуди да се, преко и насупрот *vraisemblanceu* жанра, појављује још једна раван *vraisemblancea* чије је основно гесло разоткривање артифицијелности жанровских конвенција и очекивања".[25]

На равни конвенционално природног постају схватљиви сви они текстови који се на неки начин „претварају" да то нису, текстови који поричу своју артифицијелност и претендују на (псеудо)документарност. У функцији порицања књижевне конвенције су, на пример, каже Калер, предговори, какви су се писали за романе осамнаестог века, у којима приповедач покушава да увери читаоца како је штиво које управо има пред собом дневнички запис или случајно пронађен аутентичан рукопис. Калер увиђа да и такав поступак сам по себи може постати конвенција, али је, по њему, суштина ове приповедне технике у томе да се натурализација текста не врши у складу са књижевном нормом, већ управо одступањем од ње.

Исту функцију имају, примећује даље Калер, и они наративни проседеи у којима се писац не труди да прикрије своје интервенције у тексту, већ читаоца непрестано упозорава да је он сам, то јест писац, творац приказаног света и да с њим може чинити што год му је воља. Као пример ове врсте текста Калер наводи Дидроово дело *Фаталиста Жак* у коме, баш као и у претходном случају, одступање од конвенције постаје мерило *vraisemblancea*. „Наратор обзнањује да се ослободио онога што жанр од њега очекује и нуди инкохерентност свог *recita* . . . као доказ његове веродостојности".[26]

Међутим, изгледа да Калер није сасвим сигуран какав се ефекат постиже оваквим видом приповедања. Он прво каже да је „такав поступак увек на педаљ одстојања од мимезиса" јер се „позивање на моћ писца да на хартији сложи што год му се свиди . . . може лако претворити у тврдњу да прави поредак није онај који припада конвенцијама жанра, већ поредак самог наративног чина, чијом слободом управљају једино међе језика".[27] Текст, значи,

---

[25] СП, 1975, стр. 148. (Превод је мој.)
[26] СП, стр. 223.
[27] Исто.

покушава да превазиђе ограничења жанра и сопствену артифицијелност и да се тако претвори у неку врсту слободног и ничим спутаног изрицања (па чак, може се рећи, ни мешама језика, јер у књижевности има и текстова који покушавају да „прекораче" и те границе).

Ова Калерова тврдња није уверљива и то из више разлога. Најпре због тога што се ниједан текст не може ни читати, али ни написати, изван конвенција жанра коме припада. Он се, у најбољем случају, може читати као одступање од конвенција, као нарушавање постојећих књижевних норми, али никад изван њих, што значи да се увек „производи" у некаквом односу (позитивном или негативном, свеједно) према њима. То је због тога што ниједно књижевно дело не постоји у вакууму, већ је увек одређено и условљено традицијом у коју улази. С овом би се констатацијом морао сложити и сам Калер, јер она, заправо, представља основну претпоставку његове „поетике књижевне компетенције". У том смислу Калерова четврта раван *vraisemblancea*, „конвенционално природно", јесте, у ствари, само специфична варијанта претходне равни натурализације која се обавља у оквирима модела жанра. Нарушавање романескне илузије и није ништа друго до још једна конвенција, што се најбоље може доказати чињеницом да постоји читава једна романескна традиција, која започиње још са Сервантесом и наставља се до наших дана, чије је основно обележје поигравање читаочевим очекивањима. Штавише, таква врста текста се и не може натурализовати уколико претходно не постоји неко установљено очекивање, јер текст најпре „призива" читав спектар конвенција да би их тек потом оповргао.

Друго, „разоткривање жанровских конвенција и очекивања" није толико блиско мимезису (који се, узгред буди речено, такође може схватити као једна од конвенција жанра), колико је, у ствари, „с оне стране" мимезиса. Романи у којима приповедачи читаоцу откривају тајне свог „списатељског заната", „скеле романописца", како каже Ортега и Гасет,[28] у ствари покушавају да читаоца прену из „романескног сна" и скрену му пажњу на произвољност и конвенционалност оног што се обично назива „реалистичка илузија". Тиме они стављају нагласак на чињеницу да су „направљени", да су производ пишчеве (конвенцијама ограничене) имагинације, једном речју, да су артефакти. Утолико је овакав приповедачки поступак „с оне стране мимезиса", или, како сам Калер каже, „критика миметичке прозе".[29]

---

[28] Ортега и Гасет, *Мисли о роману*, у зборнику *Модерна теорија романа*, приредио М. Солар, Београд, 1979, стр. 341.

[29] СП, 1975, стр. 150.

Коначно, овакви романи не морају се разумети само као врста „метатекста", критике или пародије неких претходних дела, већ се поступци којима се они служе могу посматрати у светлу специфичних ефеката које производе. Пародија је, наравно, увек у служби хуморног, али се ти ефекти не морају ограничити само на хуморно-комичне, већ се, као што каже Јаус у *Естетици рецепције*, поводом истог примера којим се служи и Калер, дакле *Фаталисте Жака*, могу ставити у контекст неких општијих „поетских деловања". „Дидро на почетку дела *Jacque le Fataliste* фиктивним читаочевим питањима упућеним приповедачу евоцира видокруг очекивања карактеристичан за схему помодног романа ‚путовања' и, заједно с тим (аристотелизујуће) конвенције романескне фабуле, са провиђењем које јој је својствено, да би потом обећаном роману о љубави и путовању провокативно противставио једну сасвим нероманескну *verité de l'histoire:* бизарну стварност и моралну казуистику своје уметнуте приче, у којој животна истина непрестано оповргава лажљивост песничке фикције".[30]

Калерових пет равни натурализације, или *vraisemblance*, чини оно што би се могло назвати „предзнањем" или „предискуством" сваког читања, док су конвенционална очекивања, различита од жанра до жанра, константе појединачних читања. Конвенције су општег карактера јер дејствују чак и у међусобно различитим тумачењима. У PTR Калер демонстрира ту особину конвенционалних очекивања на примеру различитих (прихватљивих) интерпретација Блејкове песме *Лондон*. Он каже да чињеница да критичари различито читају и тумаче Блејкову песму не значи да се они служе различитим интерпретативним операцијама. Напротив, сви се они, док читају, крећу мање-више истим путем, то јест, њихове анализе се заснивају на „уобичајеним и прихватљивим формалним стратегијама".[31] Сви они, на пример, полазе од претпоставке да је песма целовита, да паралелизам израза производи паралелизам мисли итд. Тек на равни коначне „натурализације" текста, односно у тренутку кад треба рећи шта ти стихови у ствари значе, долази до неслагања међу критичарима, каже Калер. Али, он не каже како је могуће да, поред свих тих стандардних интерпретативних операција, заједничких свим читаоцима, може доћи и долази до неслагања по питању значења песме. Ако се сви док читамо служимо истим формалним стратегијама, зашто онда читамо различито?

Уколико жели да остане доследан свом (аисторијском) приступу, Калер на то питање не може дати задовољавајући

---

[30] Јаус, нав. дело, стр. 62—63.
[31] PTR, стр. 61.

одговор. Његово становиште би се могло бранити кад бисмо рекли да оваква замерка уопште није прикладна, будући да Калер тврди да циљ структуралистичке теорије читања и није да објасни појединачна читања, нити да тумачи посебна дела, већ да „опише операције које су одговорне за тумачења која сматрамо прихватљивим".[32] Али, Калер не остаје при тој тврдњи, одступа, дакле, од прокламованих поетичких начела, и у PTR покушава да објасни откуда разлике у појединим тумачењима поменуте Блејкове песме. Вишезначност књижевног дела није производ нејасноћа у самом тексту или идиосинкратских читања емпиријских читалаца, већ „отвореност" и „двосмисленост" дела произилази из „потенцијалне реверзибилности сваке фигуре".[33] Свака песничка фигура се може читати на два битно различита начина: референцијално и реторички, каже Калер. Ако исказ „Моја драга је црвена, црвена ружа", читамо референцијално, закључићемо да песник хоће да каже да његова драгана заиста има неке особине руже, тврди Калер. Ако га читамо реторички, доћи ћемо до нешто друкчијег закључка: разумећемо да песник жели да је види онаквом каква она у ствари није, као ружу. То, наравно, каже даље Калер, нису два једина могућа начина читања. Узмемо ли у обзир да се исти песнички исказ, на нешто друкчијој равни, може читати и хиперболично или иронично, онда комбинацијом ова четири основна модела читања (по бинарном систему, тако драгом структуралистима: референцијално/хиперболично, референцијално/иронично итд.) добијамо више различитих, али ипак прихватљивих, тумачења исте песме.

Међутим, то још увек није одговор на питање како су могуће различите интерпретације истог текста. Не толико због тога што се чини да између ова два тумачења наведеног исказа, референцијалног и реторичког, у суштини, нема битне разлике. Мало је вероватно да ће се искусан читалац трудити да установи да ли је песникова драгана заиста лепа као ружа или би он само желео да она буде таква. Вероватније је да ће његову интерпретацију усмеравати неке специфичне конотације које произлазе из таквог исказа, али у њему самом нису садржане; на пример, да ли је поређење са ружом уобичајено у одређеној врсти поезије или није и да ли она има позитиван или негативан предзнак.

Калерово објашњење је недовољно због тога што он не каже *зашто* се једна фигура може читати на два различита начина, и шта је то што нас наводи да исти исказ једном читамо референцијално, а други пут реторички. Будући да

---

[32] Исто, стр. 62.
[33] Исто, стр. 65.

се он сам не труди да то објасни, преостаје нам једино да закључимо да Калер мисли да нешто у самој фигури, у самој њеној структури, независно од свих „спољашњих" фактора, одређује коју ћемо врсту читања применити. Такво разумевање реторичке фигуре, у крајњој линији, упућује на идеју да су форма и значење a priori садржани у самом тексту, коју, међутим, и сам Калер експлиците одбацује: „За моју садашњу сврху важнија је, међутим, чињеница да ова реоријентација (на читаоца — прим. А. М.) подстиче на размишљање о читању, јер форма и значење нису у самом тексту".[34]

Противречности у Калеровој теорији читања замишљене по узору на лингвистички модел научне дисциплине су очигледне и не треба их посебно коментарисати. Можда би ипак било корисно указати на изворе тих противречности. О једном је већ било речи — аисторизам искључује могућност једноставног образложења промена које настају у рецепцији књижевних дела током времена. Штавише, чини ми се да је важније приметити да управо „реоријентација" на читаоца и читање разоткрива све недостатке таквог аисторијског приступа јер својим основним интенцијама намеће један друкчији приступ књижевним делима прошлости, па и књижевним делима садашњости. Када се читалац нађе у средишту интересовања теорије књижевности, објективизам постаје немогућ, а значење конкретног књижевног дела се почиње тражити у односу између писца, дела и читаоца, при чему се непрестано мора водити рачуна о историјској дистанци. То не подразумева повратак на историзам позитивистичког типа, већ једноставно свест о, условно речено, различитости очекивања.

Ослањање на лингвистику и њене моделе такође представља извор нејасноћа и противречности у Калеровој „теорији књижевне компетенције". Заправо је већ сам појам „књижевне компетенције", како га Калер одређује, у противречности са схватањем, изведеним управо из лингвистике, да је „књижевност и сам језик". Мноштво смислова, богатство значења, неслућени путеви асоцијација, који често излазе из оквира језика, садржани у процесу читања напросто се не могу објаснити искључиво граматичким правилима или лингвистичким опозицијама. Лингвистички модели су окамењени, и понекад веома штетни, шаблони којима актуелно, „живо" значење текста увек измиче. Лингвистичким научним методама се, осим тога, а то је за теорију књижевности, можда, најважније, не може објаснити оно што је у процесу читања књижевних дела специфично, а за шта су конвенције и „компетенције" само предуслов

[34] Исто, стр. 49.

или, како пре више од пола века пише Вирџинија Вулф, „само увод у узбудљивије пријатељско саобраћање".[35]

Због свега тога се може рећи да једна од најзначајнијих могућности која се теорији књижевности отвара „реоријентацијом на читаоца" није, како каже Калер, то што јој се коначно пружа могућност да оперише чињеницама,[36] већ што она сада, управо захваљујући појмовима као што су *читалац, читање, тумачење* итд., може из једне друкчије перспективе да размишља о сопственим претпоставкама и методима и да буде *самостална* дисциплина која за предмет проучавања има однос између писца, дела и читаоца.

---

[35] В. Вулф, *Господин Бенет и госпођа Браун*, у зборнику *Роман* приредио А. Петров, Београд, 1975, стр. 172.

[36] PTR, стр. 50, 51.

СТЕВАН КОРДИЋ

АУТОАУТОПСИЈА

Ти си ловац на најнеобичнију и најнеухватљивију звјерку — на себе самог.

Разапињеш замке, постављаш кључе и тоноте. Понекад их одистински постављаш, понекад само црташ или исписујеш. Постављаш мамце, слаткише и отрове, идеш на прстима да не би своју звијер уплашио.

Разапео си замке и чекаш. Чекаш, а не знаш ни са које би стране требало да избијеш: да ли ћеш изронити или изровити, доћи или дотрчати, слетјети или пасти? Ти о свом звјерству ништа не знаш.

Чекаш, ловче, и љутито одбијаш све упорнији глас, глас ко зна чији, но глас све сигурнији и дрскији, да је звјерка коју ловиш уловљена, да је то сам лов, само чекање.

Можда је нужна и твоја неспособност да схватиш басну; можда је схваташ како треба једино ако је не схваташ.

*

Знам, требало би да ћутим.

А то што ипак говорим, то што имам потребу или скоро нагон да говорим, најбоље казује какво стално мучење за мене говор мора бити.

А док говорим, свако моје оглашење уједно је и самослух, а то значи и појава ућуткивача у мени, ућуткивача који зна да то што казујем не може бити ни ружна истина ни лијепа лаж. Зато што говорим тако, а не како би требало, све моје ријечи излијећу са ломаче запламљености и руменила стида на лицу.

Но мој се нагон за говором и толико разложна ћутња ипак споразумијевају.

Ја муцам!

*

Желиш да створиш трајан и непромјенљив запис.

Да ријечи буду од камена, или од нечег још тврђег.

Зато што је запис и пролазан и случајан, стид те је писања и оно је гријех спрам властитога идеала, спрам вјерности некаквом себи које не постоји, али које уцјењује, тражи, вага, које и оно мало животне сласти претвара у горчину.

Запис се мијења, стари и умире, чак и онда када је чудесан. Ако и живи дуже, живи по цијену да ти буде невјеран, да га будући читатељи нахране (или нађубре) нечим чега, мислиш ти, у њему није било. Ти у свој запис стављаш једну истину, један бљесак осјвјетљења нечег у себи или ван себе, и када та твоја мала варница постане дио свачије свјетлости, твој запис, иако можда жив, не чита се онако како си га саставио. Ако га неко, одвећ познатог, још и чита, не чита га више као бљесак откровења већ са сјетом и сажаљењем, јер у њему, сав у напору скривања, а наг и откривен, лежи онај који је ту ватрицу искресао.

И запис се не чита ради оне искре, сад већ свачије, већ ради оне нагости.

Чак се и велики Хомер понекад може тако читати: као неко велеумно дијете којем се дивимо, које нам је донијело благе вијести, али које и не зна шта је то чему се дивимо и чудимо.

Долази вријеме када се пјеснишство и мудрословље, ако се за њих још буде марило, неће читати због оног што казују, што су писци хтјели рећи и мислили да говоре, већ због онога што ће неке будуће и видовите читаче занимати само као прича о писцу, прича стопут занимљивија, узбудљивија и читљивија од овог муцања које називаш пјесмама или приповијестима.

Како најзад не увидиш да пишући, најмање пишеш оно што хоћеш да кажеш, већ нешто друго? Ти тобоже исписујеш некакве ријечи и још „некаквије" мисли, а оне, такве какве су, и све „таквије", осветнички исписују тебе, и ово друго писмо је стопут и опширније, и живље, иако можда тек за једно будуће вријеме читљивије.

Оно што тобом живи и пише много је, до неподношљивости много, живље од овога што ти живиш и пишеш.

Циљ ти је створити запис иза којега те неће бити, иза којега ћеш бити невидљив као иза мутнога стакла, који неће пристати да живи по ту цијену да тебе, свог творца, продаје и излаже (који ти се неће светити што ти њега продајеш и излажеш), запис који ћути и који не показује, церећи се, у правцу записивача.

То ти је циљ, а видиш: овај запис, који о том циљу говори, најмање је жељени запис. Иза њега се видиш, наг и дрхтљив, и скоро да је узалуд заклањати се. Као изгнаници из раја на средњовјековним сликама што уплакани и очајни одлазе крију̇ћи рукама гениталије, јер тек што су сазнали да су голи, тако и ти кријеш рукама уста (и оловку, оловку!), предмет свог највећег стида, кријеш, али знаш добро, кријеш узалудно. Ти одувијек знаш да си го; у рају ти никада нијеси ни био.

Док гледаш како те ти будући видовити читачи гледају и разгледају, док израњаш испод њиховог смијеха са бијелом заставом ових ријечи и са рукама на устима (јер рај ћутње је изгубљен), питаш се колика је (и да ли је) освета то што се и теби чини да видиш, одлично провидиш своје будуће провидитеље који се нагињу преко ријечи и забављају се гледајући у тебе, у неког ко је нерадо био оно што је морао бити и ко је узалуд прескакао преко себе.

*

Како споро расте ова књига!

Када буде написана, и ако уопште буде написана, изгледаће као да ју је њен творац олако исписао играјући се оловком, а за свако њено зрнце он је копао и копнио, често и горио, бар на тихој ватри. Добро, и радовао се понекад.

Из коликих ли су глади, из коликих све тјескоба ишчупане ове ријечи, читалац никад и не треба да сазна.

Зато што би свако схватио да такве књиге и сам може да пише, али и не само зато.

Хтјело би нам се неодживљених књига, а то су само књиге које читамо, не и оне које пишемо.

Но, да ли су и оне?

Можемо да доживимо само оне књиге које смо већ бар мало одживјели.

*

Читам Платона!

Ето идеала сваког писца, да буде читан, оживљаван, он, Платон, тј. писац, а не његове књиге.

Сваки писац обично сачини више књига, а сања само једну, ону која би садржала све остале, како властите тако и туђе, сања највећу рибу-књигу која би прогутала све друге и која би даље хркала и подригивала од ситости или копнила од глади, то већ не знаш јер толико далеко за том рибом-књигом не можеш да идеш.

Та књига, та никад написана књига, не би требало чак ни наслов да има. Њен наслов би био име њеног писца, као што би и њен садржај требало да буде душица и тјелашце пишчево.

Све док има више књига, она једина је далеко. Више књига, то значи да је писац подијељен, расут, да није успио да напише књигу којој је његово име уједно и наслов, која је он сам. Истина, многобројни наслови могу бити само пишчеви надимци, али ти надимци опасно теже да се осамостале, да писца отклоне, да га растворе или замуте. Писац пише многе књиге, истина је, али сања једну.

Је ли таква књига гробница, је ли рај, је ли опстанак на земљи?

Сазнаћу то тек када је напишем.

*

Ова гомилица ријечи, ова збрка гласова и знакова, то је смијешно неуспјели покушај одскока од себе самог (или доскока до себе правог) и њиховог изговоритеља, и даље — њиховог слушатеља.

Но, ове ријечи, ни ове нити икоје друге, тај одскок (доскок) не могу да изведу. Оне су само свијест о тој жељи, оне су само „хоооп" које скакач испушта, а које га, везаног или оловно тешког, и не помичу с мјеста.

*

Циљ је свакога писања, цртања, сликања, да пјесма, цртеж, слика, буду пјесникови, сликареви двојници, и то да пјесма, слика, буду прави, а пјесник, сликар, цртач — „лажни".

Сви би они да пређу у себе другога — у своје дјело, а да себе одбаце као стару одјећу.

То што још нико није ни смјеста, ни изатрке, искочио из себе, није баш доказ да је то немогуће, већ само да нема правих пјесника и сликара.

Тек долазе дјела која ће моћи своје творце носити под мишком.

*

Књига коју пишем (књига коју никад нећу написати) требало би да личи на мене.

Наслав би могао да буде моја глава, и тај би наслов био моје право име (не ово које су ми дали и које на мене нимало не личи), име које би ме истину садржало, име које бих садржао.

А тамо даље, ȕ мрежи ријечи, требало би да се ваљȕшка моје тијело, требало би да клија мој мозак.

И та би књига требало да бȕде читав један град, а свака реченица кȕћа, и свака ријеч соба, из којих бих ȕвијек могао жив истрчати на ȕлице претрпане радозналцима, соба са чијих бих прозора могао бар махнȕти рȕком.

*

Преписати се! Сахранити се на папирȕ!

Исписивати се док се не истроши тијело-писаљка. Искористити срећнȕ околност да је исписивано ȕ исто вријеме писаљка, да та писаљка-писач не жели ништа дрȕго до да препише и испише себе.

Писати по хартији, по пијескȕ, по земљи, по води. Почети кажипрстом, завршити некажипетом или главом.

Када се кажипрст-писаљка истроши, писати рȕком, трȕпом. Писаћеш све док се сав не преселиш на дрȕгȕ страну. А да ли ћеш тамо вјечно остати (или нестати); да ли ћеш кренȕти даље, или натраг, о томе немој ни да се питаш.

Испишȕј се! Вјежбај бјекство!

*

Ти си човјеколовац, занимање за које си мислио да је одавно ишчезло. Ти ловиш жене, ловиш и љȕде, и видиш, добро видиш да сȕ сви љȕди човјеколовци који би да ȕ себе или под себе баце све и сваког.

Ти си најсличнији ловцȕ који поставља замке и чека ȕхваћене љȕде-звијери. Ти си писац и своје књижице, своје написе и своје пјесме сијеш по свим папирнатим њивама које примајȕ твоје сјеме.

Гледај мало себе самог! Наслов ти је ȕдица или замка. Он треба да привȕче наивног пролазника да застане, да приђе, помисливши да је то нешто што мȕ се даје, да је то храна, а не отров. Зато се и трȕдиш да наслов бȕде што ȕкȕснији, што привлачнији.

А када већ ȕхваћени читалац крене ȕ књигȕ, наићи ће на исте такве преваре; свȕда ће бити варан да тȕ остане, свȕда ћеш се бацати ȕ њега и прождирати га док ће он наивно веровати да се храни тобом.

*

Записȕјеш ријеч по ријеч, ред по ред, поплавȕ говора из својих ȕста одводиш ȕ папирнате зајазе и ȕпȕњȕјеш је, ȕпȕњȕјеш до неке претпостављене сȕше, до неког жедног поља на којем, причињава ти се, скапава велико стадо читалаца.

Ти си чобанин који их храни, чува, пои; ти одређујеш шта је здраво, а шта нездраво; ти си градитељ тог меса и тог млијека. Чини ти се да си ти тај који се са висина појављује, онај који тек дјелић себе кроз ријечи даје другима, а те ријечи постају путање са којих се не може лако скренути. Људе којима своје ријечи упућујеш видиш негдје далеко, видиш их као мале, као оне који тек треба да расту и којима баш ти помажеш да расту, које управо тим ријечима позиваш да дођу до твоје висине.

Или, пошто се твојој писачкој уобразиљи цио свијет причињава као твоје тијело, чини ти се да све те ријечи упућујеш из главе некима који живе доље негдје у твојим стопалима.

Али знаш и за обрнуту игру. Они за које ти се чини да су у твојим стопалима исто тако вјерују да су у њих свјетлосна средишта, и често те не читају да би се нахранили (јер су и иначе толико сити и планинских врхова својих глава, и чистога зрака) већ да би те прогутали или подбацили под ноге, да би се тако бар још мало попели и видјели даље.

Теби се, док записујеш, чини да освајаш њихове неизрасле главице; њима се чини да им додајеш цигле да их подметну под ноге.

И тако буљите у исти мрак и сањате исту свјетлост; живите исту празнину и сањате себе пуне и тврдо зазидане. Прождирете један другом непостојећа тијела, своје неразгорјеле ватре, ви скакачи увис, удаљ, у себе, преко себе.

*

Купити флашицу мастила и звати то својим најновијим романом. Можда и на папирној етикети написати наслов.

Роман у мастилу, као млијеко у праху, роман још непросут по хартији, роман-сјеменка, васељена у бочици, васељена прије великога праска.

*

Писци су јунаци површине . . .

У игри скоро никада не оду до краја јер је страшно тешко себе износити и бесконачно тањити а не изгубити се и не поцијепати се . . .

У игри скоро никада не одмакну далеко тако да се и не зна да ли би, коначно разливени, пожелели да се поново сліју у себе.

Једино је извјесно да не би успјели . . .

*

„Ако се лим пробуди као труба, да ли је то његова заслуга?"

Ако се Рембо одрекао поезије, да ли је то његова заслуга?

Све је то једно исто, обесхрабрујуће, ужасавајуће питање, питање које доводи у питање и нас и све наше и које нас враћа натраг, к извору, једном и Једином, питање које и наш језик чини бесмисленим, које га чини пуким, далеким и једва чујним шумом великога праска.

Кажемо: птице пјевају.

Да ли оне пјевају или шума на њима свира?

А шума у прољеће? А воде и траве, а цвијеће и цвркути? Да ли је то нешто друго до приближавање Сунца и да ли ту икакав лим има икакве заслуге или се Сунце самозадовољно (можда зловољно, ко зна?) огледа у нама, Сунце долази к себи.

Наравно, може се ићи и даље од Сунца, до Сунчевог извора, до великог праска, до божјих ријечи — Нека буде!

У овом враћању натраг нема ничег лошег. Једино то што више не можемо да видимо себе, што смо себи толико мали, па не можемо више на „то" да обраћамо пажњу.

Друго једно питање вриједи поставити: колико си нашао то велико у чему си се ти, мален, лако изгубио?

Јеси ли га нашао бар онолико колико си се изгубио?

*

Наслов једне моје ненаписане књиге требало је да гласи — *Аутоаутопсија.*

Тај наслов ми се и сад допада и жалим што књигу никада нијесам озбиљно ни почео.

Но, књигу ту, ако је то утјешно, написали су други и исписују је свакодневно, јер су то све или скоро све књиге, макар извјесне врсте. И ја сâм, ако сам написао икакву књигу мислећи да пишем неку другу, грдно се варам.

Аутоаутопсија као сјецкање пером властитог тијела, и властите душе, самопрекопавање и самопреписивање, потпуно саморазарање да би се утврдио узрок живота.

Аутоаутопсија је најмање преписивање живог (није могуће ни бити жив када преко живота пређе једно „ауто") јер се таквом чему може приступити само након макар привремене смрти, након властитог самораскомадавања убија се парче по парче (а требало је да буде оживљено, што се таквим у овој врелој забуни некада и сматра).

*

Мој је говор моје дијете, ја сам из себе рођен, ја сам пред огледалом које ме мени самом враћа, не онаквог какав сам, већ онаквог какав бих хтио бити.

Но, мој је говор и наказа, богаљче које се блесаво цери мени у лице и себи у нос, крив и чворноват.

Моје су ријечи огледало у којем сам, не ни онакав како себи изгледам, не ни онакав какав бих и што бих хтио бити, већ понајвише онакав какав јесам.

Не знам да ли себе градим или себе откривам, да ли говорим овако зато што сам ово што сам или сам ово што сам зато што овако и ово говорим.

*

Писање је само у једном случају оправдано: када је насушна потреба самог писца.

Пишеш само када имаш нешто са собом да рашчистиш, да нешто изведеш из мрака на свјетлост језика, и писање ти буде оруђе којим се запуштено тло прекопава и добија чистина јасности. Истина, остаје и оно друго и другостепено, да се та властита истина, ако је плодна, касније подијели са другима.

Писањем мораш продирати ка себи. Писањем постижеш оно што пуком мишљу не можеш, јер линија рукописа бива конац којим допреш тако дубоко како и камо самом лако кидљивом мишљу не би доспио. Као што инжењер узима оловку и папир и прорачунава податке до којих другачије не би могао доћи, и писац би требало да се хвата пера само онда када на други и лакши начин не може да дође до оног што покушава да докучи.

Ако те нужности нема, ако нема тог самоизрачунавања пишчевог или израчунавања (исписивања) траженог, настају непотребна писма, ником упућена и ни од ког послата.

Наравно, и овај је запис оправдан само уколико записивач није знао шта је хтио да запише. Чак и више од тог: ово записивање је смислено једино ако записивач и даље не зна шта је записао.

*

Писање као умијеће саморазгледања . . .

Или као болест саморазгледања . . .

Можда овако: као што дијете вољену играчку жели да растави да би видјело шта је унутра, играчку коју никада више неће саставити . . .

Можда тако и писац, та „везана врећа", жели да себе растави, да види шта је и да ли је нешто ѹнутра, па онда претура, копа, развезује и повезује, петља и распетљава.

Заблуда је да постоје дубоки писци и да они ѹопште воле дубину. Писање је болест — добро, наћимо блажу ријеч — страст која се са дубином искључује, па ако и има дубоких писаца, то је само зато што нијесу стигли да се ваљано разлију. Писци не воле запремину и дубину и њихов је циљ да се све изнутра изнесе напоље, да се све види, гледа, да . . .

Као да је циљ писања претварање времена ѹ простор, претварање догађаја, мисли и осјећања ѹ ствари. То је помало смијешно-тѹжан циљ (смијешно-тѹжан бар онолико колико је видљив као такав), но, он није тако огољен ѹ свом појављивању, већ је обично ѹдрѹжен са неким дрѹгим, можда мање битним, но ипак ѹочљивијим циљевима.

Иако се надамо да ће једном све постати дух, пишѹћи, претварамо се ѹ писмо, чиме свакодневно покѹшавамо да и духѹ дамо тјелесност слова и све доведемо до достојанства ствари.

*

Можеш да пишеш ѹ једном случају: када ни сам не знаш шта хоћеш да кажеш; када то што пишеш јесте писмо које неко са једног краја тебе ѹпѹћѹје неком, чак на сѹпротнѹ страну. Када то што пишеш ни теби самом није познато, већ пером као пијѹком откопаваш нешто драгоцјено и теби самом ново.

А када имаш „идејѹ" и сједнеш да је запишеш, од тога обично не бѹде ништа, јер немаш коме да је саопштиш. Ако је и теби позната, позната је можда и сваком, тако да отпадају и дрѹги, и писмо као разлог писања. Оно што знаш не треба ни записивати, већ само оно што не знаш.

Чак вјерѹјеш и ѹ парадокс да, ако писмо не саопштава ништа самом писцѹ, онда оно нема ништа и ником дрѹгом да саопшти.

*

У писањѹ има тако много понижавајѹћег.

Пишеш неком кога не знаш: молиш — погледај ме (чак и — поглади ме!), пишеш из чистог очајања, да бѹдеш нешто, да чиниш нешто, да побјегнеш са оне чистине на којој се тако јасно види да те нема, на којој би само требало бити.

И као што дрѹги пѹше, запошљавајѹ рѹке и плѹћа, играјѹ се бјекства са чистине на којој ништа дрѹго до

бјекство није ни могућно, тако и ти пишеш. Умјесто да шараш димом плућа, ти мастиљавиш хартију; са чистине си се бар мало склонио.

А знаш колико је то гадно. Да докажеш то сазнање, првом ћеш човјеку који ти понуди цигарету и упита те да ли пушиш, одговорити: „Не, ја пишем!"

*

Писање! Никад се тога довољно нећемо умјети стидјети. Писац није никакав умјетник коме тобоже све полази за руком, већ неко ко не умије и не може да изведе ни најобичније ствари на свијету.

Он није мишићави тркач, већ богаљ са златним штакама који глуми величајни ход.

Док пишеш, увијек се бојиш (а и надаш се понекад) да ће ти, циркузанту, неко притрчати и истргнути штаке, па те пустити да паднеш пред гледалиштем у свој својој понижавајућој голотињи и немоћи.

*

Осјећај да све ријечи, туђе и своје, све књиге и казивања овога свијета, не вриједе и нијесу друго до папирната омотница слична оној у какву произвођачи завијају своју робу.

Потреба да све то поцијепаш, да све то предаш смећу и останеш насамо са самом ствари, голом, ћутљивом и дрхтавом од похоте.

*

Када сам најпразнији, када ме скоро нема и када ми ни властита рука, ни способност да се њом ударим по празној глави нису доказ да заиста јесам, нити да сам икада и био друго што до ова празнина која покушава да од себе побјегне, ја тада пишем.

Било шта, тек пишем. Утјешно и умирујуће дјелује извлачење танке линије по хартији, нечег што макар и тако мало јесте спрам оне огромне унутрашње празнине која боли.

И тако кончић мастиљаве линије, то непостојеће уже, буде ипак уже спаса којим се крећем ка некој чврстој обали, за коју не знам, али која можда ипак постоји.

Но, то уже најбоље говори о томе шта сам. Шта сам и колики сам, колико истински постојим када могу да висим о томе танком кончићу а да се он не прекине, а ја се у бездан не стрмоглавим.

*

Ја сам хартија и перо, ја сам своја књига и ја бих умјесто сваке своје књиге могао стати и тутнути се читаоцу у руке, а зато што је то немогуће, што је то слабо или никако изводљиво, ја се размножавам у коју хиљаду примјерака и тако, тобоже, свуда стижем.

Док лежим под празним очима читатеља, понекад покушавам да се из књиге усправим (зар тај да мене баци на леђа?) и да му стргнем наочаре, можда чак да му извадим очи, извадим и извидам, али за такво што никада да саберем довољно снаге.

За такво што ја нијесам довољно добра књига.

*

Нећеш записати то што хоћеш да запишеш. Записаћеш нешто друго, или нешто треће. У најбољем случају (тај је често и најгори) — чак и нешто стото.

Шта бива са оним што си хтио?

Је ли то неухватљиво или хватања невриједно, па отпадне на путу од оловке до хартије?

То не можеш рећи јер је то управо оно што си хтио овдје да напишеш.

*

Може се писати само ноћу.

Они који тврде да раде супротно, који (зашто не?) пишу супротно, умију да не виде, и дан, и његов садржај.

Ноћу скоро ништа не постоји и има некаквог смисла исписивати постојање, ложити ватрице или правити сијалице, попуњавати црне рупе, али дању, дању . . .

Дању ти сваку ријеч сасијеца толико надмоћна стварност, подједнако када говориш против ње или о њој.

Како да пишеш за столом поред прозора и орахом испод прозора? Како да пишеш а да то не буде преписивање? Ако посијечеш орах, тај сто би могао направити, па и тај прозор, али и тај сто и тај прозор сто су пута постојали у том орahу, и све и даље остаје непрозирно, по сто пута непрозирно . . .

Истину да кажемо, када бисмо били само мало осјетљивији, не бисмо могли писати ни ноћу. И при ноћном писању види се довољно да се рука и оловка никада не би смјеле састати.

Довољна је и та рука. Она је бријег низ који (кад би само умио да је види) писац своју ријеч не би могао истиснути и спустити.

Срећом, писац се не види, писац тек прави огледало кроз које ће проћи.

ВОЈИСЛАВ КАРАНОВИЋ

ТРЕНУТАК ОПУШТАЊА

Сећам се једног дана од пре пет година, када сам био у војсци. Притиснут неком унутрашњом муком, тада сам, тог дана, још за преподнева, стао уз шанк Дома ЈНА. Осим конобара у просторији није било никог, тако да сам у тишини испијао своја пића. А онда је, тога се живо сећам, у просторију ушао један капетан, познат по свом строгом односу према војницима, и стао за други крај шанка. Поручио је и он пиће, и почео полако да га испија.

Очекивао сам да ће капетан реаговати у складу са својим темпераментом, а како му то налажу и војничка правила, и отерати ме од шанка. Али он то није урадио. Поручио је још једно пиће. Стојали смо тако, обојица наслоњени на шанк, и ћутећи испијали своја пића.

Раздвајале су нас године: био је отприлике двоструко старији од мене; положај: он старешина, ја обични војник; као и то што се лично не знамо. Па опет, стајали смо за шанком, свако на свом крају, и свако уз своје пиће, у тишини.

Учинило ми се тада, а чини ми се то и сада, да је та ситуација њему, као и мени, представљала тренутак пријатног опуштања. Без обавезе, тачније, без могућности да остваримо међусобни контакт, обојица смо тада у алкохолу утапали неку своју муку, и били сами, дефинитивно сами, што и јесте битан предуслов дружења са алкохолом. А опет, обојица смо, чини ми се, осетили извесно олакшање. Јер ипак нисмо били до краја сами. Туђа самоћа може, изгледа, да унесе зрак топлине и у нашу сопствену самоћу. О томе сам размишљао тада, наслоњен на шанк.

Након испијеног последњег пића, капетан је једноставно отишао, и ја више *са њим* нисам попио ниједно пиће.

А да ми је неко тада рекао да ће тај човек чији ми лик, са својом седом косом и густим проседим брковима,

сада искрсава у сећању, да ће тај капетан кроз пет година бити убијен метком у потиљак, од стране оних које смо и он и ја сретали на улици — ја му то засигурно не бих поверовао.

И да ми је неко рекао да ће снајперима бити гађана касарна у којој сам био све до преласка у Дом ЈНА — ни то му не бих могао поверовати.

А као сулудо бих одбацио предвиђање да ће грађани Илирске Бистрице — тако се зове место, у Словенији, где сам служио војску — грађани који су у Дому ЈНА организовали прославе, банкете, игранке . . . да ће ти грађани убијати припаднике ЈНА, и да ће их сматрати окупаторима.

Како сада има сасвим другo значење један наоко ситан детаљ. Када сам једном приликом ушао у самопослугу у Илирској Бистрици (на себи сам имао униформу војника ЈНА), касирка која ми је враћала кусур учинила је то једним оштрим, одсечним покретом, при чему су се новчићи разлетели свуд по пулту. На моје питање зашто је то учинила, она је презриво окренула главу на другу страну, не удостојивши ме одговора. Ја сам тада, сећам се, покушао себи да оправдам тај њен гест. Свако има право на одбојност према униформи. Ни сам нисам баш велики љубитељ униформе, а грозим се, уосталом, униформности сваке врсте. Узео сам кусур и изашао из продавнице.

Сада на све стране лете гранате и фијучу меци. И човек уместо да покуша да огреје самоћу ономе до себе, као што смо то нехотице онај несретни капетан и ја један другом учинили, он покушава да га убије, насрће на његову самоћу и његов свет.

Многе ствари су за мене сада добиле другачије значење. Историја, на пример.

Сећам се још увек школских уџбеника из историје, из којих је као основна идеја произлазило то да је она, историја, заправо завршена. Неизречена, али стално присутна идеја. Да се све велико и крупно, што је имало да се деси, већ десило, и то углавном у скорој прошлости. А нама, који смо рођени после последњег великог рата, на нашем путу ка светлој будућности, није остало ништа друго осим да обележавамо значајне датуме тог рата.

Сада, након виђених сцена ратних страхота на телевизији, након призора који учине да се човеку згрчи утроба, и после сведочења људи који су избегли из разрушених села и градова, историја ми се уистину чини другачијом. Извађене људске очи, огрлице од дечијих прстића, јаме у које се бацају заклани људи — јесу призори из историјског кошмара за који смо мислили да је заувек минуо. А управо смо се у таквом једном кошмару затекли.

Након проведених петнаест дана у септембру ове године у близини Вуковара, где сам и на својој кожи могао да осетим нешто од ратног ужаса, коначно сам се уверио у то да историја јесте „прича пуна буке и беса". И, пошто смо ми само јунаци те приче, не остаје нам ништа друго него да се надамо да ћемо се у догледно време појавити и у неком њеном мало „тишем" одломку. У којем тензије створене између народа и држава, као и између људи, не би морале наћи „пражњење" у проливању крви.

Присећам се сада размишљања Емброуза Бирса о рату. У *Бавољем речнику* он за ратни сукоб каже да је то покушај да се један политички чвор прегризе зубима, пошто се није дао размрсити језиком. Иако збивања свуд око мене буде супротне слутње, волео бих да се овај политички чвор што пре почне расплитати језиком, а не зубима.

Лакше бисмо проживели досуђено нам време када би сваки човек, сваки појединац, успео да се ослободи грча насиља, и опусти.

Да можемо да станемо за исти шанк, и попијемо своје пиће.

Макар при томе и ћутали.

Ионако смо сами, дефинитивно сами.

Новембар, 1991.

ФРАЊА ПЕТРИНОВИЋ

УСПОСТАВЉАЊЕ МОЗАИКА, НАКНАДНО

1.

Мучен несаницом записујем: *заборав је део истребљења*. Памћење и сведочанства јесу спасоносне нити излаза изван погубности историјског жрвња уништења. Међутим, постоји низ мучних и отежавајућих питања која, на известан начин, блокирају могућност уобличавања преживљеног и попут ноћне море прогањају сведоке и учеснике догађаја. Искушење прво које наводи на одустајање јесте подложност страху да постоји сумња и неверица у истинитост сведоченог. Постоји ли истина и да ли је могуће њу говорити (писати)? Јевгенија Гинзбург, у својим потресним сведочанствима о логорском свету, записује да не зна да ли говори целу истину, али да зна да је у питању *само* истина. Искушење друго је последица вечне упитаности над постојањем пажљивих и заинтересованих слушалаца. Хоће ли желети да схвате? Ко то жели чути? Није ли општи утисак, потпут упечатљивог лика у огледалу, преовлађујуће равнодушје и незаинтересованост? Уљуљкани повременим талasима безбрижности, нагрижени и оштећени лагодношћу, заваравамо се о удаљености зла и сејемо неверицу у постојање туђег стравичног искуства. Затварамо очи, поклапамо уши. Оно што не видимо и не чујемо не постоји. И коме да сведочи неслушан и невиђен? Страх од субјективности, страх и бојазан од могућег претеривања, улепшавања и преувеличавања сопственог удела као учесника јесте искушење треће, које готово потире трачак почетне жеље за сведочењем. Не придајем ли превелику важност себи? Не улепшавам ли у жељи за што прецизнијим и перфектнијим уобличавањем?

Последица могућих искушења јесте ћутање. Између дана и ноћи сакупља се горки талог преживљеног. Исприка

постаје лажно једноставна: не постоји начин и није могуће пренети сопствено искуство као опомену. И питање: како сведочити?

2.

Је ли сведочење могуће? Не стрепиш ли над сваком речју, одмеравајући говорењем ближњима њену тежину, њен удар, њен траг на лицу слушалаца? Сабираш фрагменте појединачног, претураш и одбацујеш сопствено потенцирање загриженог учесника. Помишљаш: *Шта може реч?* У свету празних фраза које свакодневно лебде над нама како учинити да написана и изговорена реч буде веродостојна? После свих година које су за нама. После позлате која је нестала са првом кишом. Та епоха је била таква, ми смо били такви, написаће с правом Зиновјев. Дакле, шта може реч? Умеш ли сугестивно сведочити, умеш ли повезати танану нит присећања, умеш ли деловати својом речју уносећи самог себе? Поновити речи саучесника на начин да оне делују као чин, јер су изговорене биле чињење.

3.

У свеколиком хаосу заосталих и непрочитаних новина, из готово неважног текста тргам драгоцени фрагмент и одлажем у страну. Дани су децембарски, ледени. Дакле: „Велико је осећање отуђености код повратника са фронта, и то без жеље да своја искуства поделе са другима (што није сасвим уобичајено). Њихови вршњаци чине им се туђи, мисле да их људи не разумеју, или да емоционални ангажман околине није задовољавајући. У сваком случају, повлачење у себе тек делимично се може тумачити жељом да се кошмари што пре забораве. Крупнији разлог је, чини се, њихово убеђење у незаинтересованост, несаживљавање са реалношћу — јер су сведоци одлазака у иностранство како би се избегла мобилизација, *сведоци гашења телевизора када почну извештаји са ратишта.*"

Постоји ли начин да се тактилно искуство и телесно осећање зла уверљиво предочи. Не чини ли се реч недостатном?

4.

Одакле почети? Смењују се сунчани октобарски дани и ноћне хладне слике телевизијског екрана. Потреса нас и протестујемо. Сви смо саучесници и нико. Видим и осећам ујутро, сви смо ми тако далеко. Интензивно читам стра-

вична сведочења логораша припремајући број *Поља* о *логорском веку*. Језиве фотографије мучене деце, убијане без милости, као још један уверљив облик сведочења. Делови разговора. Повремене констатације о некој врсти немости, о немогућности да се зло у потпуности опише, о страху да се говори. Страху да се пише. И судбинско: зашто се ћутало? Ко је брисао трагове? Чија се монструозна глава и погана рука усудила да покуша да поништи трагове зла? Накнадно, ноћу, читам Ели Визела. „Људи не желе да чују. Склони разарању, исмевају извештај сведока. И како да преживели не полуде? Говоре, а ништа се не мења." Размишљам о немогућности да нас сви злочини, појединачни и масовни, све бездане јаме, све кости без гроба, које траже само миран сан и спокој, сви логори као модерне индустрије смрти, не успевају приморати на разум, не успевају бити неизбрисива опомена. Каква је онда нада? Помишљам, увече, згрчен уз хладан екран телевизијског дневника, на поновну појаву апокалиптичног зла.

5.

Одакле почети? Октобарско, кишно, недељно јутро. Звоно у неразбуђеном стану. Потписујем ратни позив. Не читам. Облачим се, испијам кафу. Помишљам на оне које ћу срести. Нови Сад без гужве. Чизме које ме жуљају. Сакупљање. Прво јутарње пиће. И вечно питање: куд идемо. „Крене аутобус за Бођане. Одједаред, мени нешто 'ладно око срца. У том крају, ноћу, не зна се ко је ко. Свашта се тамо ноћу догађа." (В. Стојшин, *Белешке за савремени роман)*. Одакле почети?

6.

Опет, истргнути фрагменти новина. „Невољкост да препричавају ратне 'догодовштине' потврдили су нам сви повратници са којима смо разговарали. Наизглед је парадоксално што, истовремено, они замерају околини због незаинтересованости и несхватања сукоба који се одиграва једва стотинак километара западно. Парадокса ипак нема: од повратника се тражи да препричавају оне сцене из рата које имају обележје неког филма или стрипа. Андрија Нинковић, студент стоматологије из Београда, уверен је да 'они који пуно причају о својим ратним искуствима, вероватно нису ни учествовали у правим борбама'". Како се може уверљиво дочарати хук зла изнад ровова и земуница? Треском гранате? Гестом? Страхом? Гримасом? Бројем људи које сте сретали и који интензивно траже спас?

7.

Одакле почети? Имена. Памтиш ли их? Искрсавају њихови ликови ових дана интензивно, њихове геете, њихове речи. Сетите се. Почиње, у данима кад температура пада испод нуле, моја ретроспективна, имагинарна прозивка. Сваког си у једном тренутку дана морао погледати у очи. Будим се ноћу да наложим ватру. Дозивање straже. Рано се смркава. Падају магле. Дунав је близу. Зато имена. Где су сада? Сви они имају своје уобичајене послове, просејавају свакодневницу обавеза, грле ћерку, сина, жену, пале радио и телевизор, поправљају аутомобиле. Помало нервозни. Уморни људи, напречац ратници. Они се боре и ратују, мимо своје воље, *повучени за косу,* натерани а не воле рат, јер — не може другачије, суочени са *злом* које се мора победити, излажући се опасностима, и знајући да то мора да се ради из *части* и да то не може да се избегне. Да се од зла не може побећи. Да се време зла не може преспавати. Никако. Њима сам веровао. Јер су притиснути ужасом рата.

8.

Искуство читања чији сам прах осећао на телу протеклих месеци. Присећам се да од августа 1943. до августа 1949. године Албер Ками пише четири *Писма немачком пријатељу,* о очајању и мржњи. Данас би их можда требало поново писати. „Реч домовина код вас добива крваве и варљиве нијансе, и зато ми постаје заувек туђа, док смо ми истој речи дали жар разума који отежава храброст, но који бар омогућава човеку да дође на свој рачун. Да се измири сам са собом. (. . .) И пет година нисмо могли више уживати пев птица у свежини вечери. По сваку цену је требало очајавати. Били смо одељени од света, јер се за сваки тренутак тог света веже читав низ смртоносних слика. За време тих пет година није било на тој земљи јутра без хропца, вечери без сужаньства, поднева без масакра. (. . .) И упркос запомагању и насиљу покушавали смо у срцу сачувати сећање на сретно море, на брежуљак који нисмо никад заборавили, на смешак драгог лица. То је било најбоље оружје које нећемо никад напустити. Јер, када бисмо га изгубили, били бисмо поражени као што сте и ви. Једноставно сада знамо да треба много времена и сувише крви да се искује оружје за срећу." Горки талог непреврелог присећања ме приморава да, зарад свих оних који су носили са собом тај смешак драгог лица и били безброј

пута у прилици да се увере колико је патње и несреће потребно за то оружје среће, започнем то непрекинуто *писмо*.

9.

Илија Кочић. Због њега, и само због њега, треба сведочити, уверавали сте ме у земуници ноћу. Ти верујеш у речи. Покушај да његова смрт не постане део модерномасмедијских обесмишљених смрти. Свака смрт треба да поседује смисао. Где сте сад, моји другови, Тесла Војине и Каиш Драгославе? Само ваша лица, ваш очај дају боју истине његовој смрти. Памтим невезане фрагменте његовог говора. Памтим делове његовог живота. Верујте ми, шта може реч? Речи добијају снагу и боју жртава које означавају. Примесе, снагу поштења, жеље. Зар су битни детаљи? Битан је наш очај и наша зебња, Војине и Драгославе. Ледена зебња у срцу.

10.

„. . . сметају ми дијалози обичних људи о неким политичким темама. То ми личи на паметовање. Из овдашње перспективе људи не могу да разумеју неке ствари . . .”

11.

„. . . велика је храброст ићи ка мучењу и смрти, а бити свестан тога да су мржња и насиље сами по себи узалудни. Много значи борити се мрзећи рат, прихватити губитак свега и чувати при том смисао за срећу”.

12.

Разорно деловање језика и естетског руши сваки мој покушај конкретног и пластичног сведочења. У протеклих месец дана као да покушавам сабити све оно пре и оно после што се догађало и тако потискујем оно што *јесте* било тих дана. Моја глава постаје регистратор у хаосу. Не напушта ме ноћу осећај, после имагинарног покушаја исписивања, да сам, несвестан и немоћан, улепшавао, преувеличавао и патетизовао конкретне догађаје. Имам ли права? Помишљам да би свако од њих, саучесника и сведока, конкретних актера, све то боље учинио и забележио од мене. Економични и језички рационални, знали би праве ствари боље од мене посведочити. Мој угао гледања бележи неважне детаље, губи се у затамњеним просторима присећања. Поуздано: они би себе боље исписали јер су *текст* сам. Ово је само недостатни сурогат.

ИЗМЕЂУ РУГАЛИЦА И ЕЛЕГИЈА

Милован Данојлић: *Зло и наопако;* БИГЗ, Београд, 1991.

Збиља је вредан поштовања Данојлићев опус. Петнаестак књига поезије, десетак књига прозе, неколико збирки огледа, књиге за децу и маестрални препеви светских песника — Бродског, Арагона, Паунда, Јејтса, Клодела ... Песник који је с правом једаред записао: „Досад ме, једино, не издаде језик" присутан је и на страницама дневне штампе, оглашава се са ретком упорношћу и за овдашње културне прилике необичним истрајавањем на индивидуализму. Јавивши се у поезији давно зеђ, Данојлић је прешао занимљив пут од неосимболисте (под пресудним утицајем Давичове вербалне магије) до песника који једноставним и сведеним језиком, елегичном рефлексивношћу пева о (властитој) егзистенцији.

Разнородан и вредносно неуједначен Данојлићев песнички опус, о чему праву слику пружа преширок Симовићев избор *Тачка отпора* (СКЗ, 1990), показује да готово све песме до циклуса *Чистине* већ сада припадају историји књижевности, а и у доцнијем садржају овог издања релативно је мало песама које могу да поднесу озбиљнију пробу времена. Ни сам песник нема превише илузија о овом проблему. У разговору недавно објављеном у *Књижевним новинама* са „суровом искреношћу" (Симовићева синтагма) саопштава: „Добро ће бити ако се у свему томе нађе један једини бисерчић достојан да уђе у круну нашег певања и мишљења".

И најновија Данојлићева песничка збирка, *Зло и наопако,* репрезентативан је пример песникове високе продуктивности и склоности да у исти књижевни кош ставља и несумњиво вредне песме и просечне „пробе пера", али и сасвим слабе покушаје који у строжој селекцији никако не би смели да се нађу међу корицама књиге. Књигу, наиме, отвара песма *Играрија* којом песник предочава читаоцу властиту, слободну песничку и интелектуалну позицију, став да се не служи „вишим", тј. дневнополитичким потребама национа. Јер, ако на тренутак вођен стиховима: *„Тамо, где стајаше Стеван Немања ; Сад вулканизер гуме крпи"* необавештен читалац помисли да ће

присуствовати национално „ангажованој" критици савремености, Данојлић разрешава ситуацију речима: *„Свака ме рима може одвести / На странпутицу људске повести!"* чиме, по ко зна који пут (а то је нужно), истиче оно што њему једино преостаје — језик и поезију као могућности самосталне, либералне позиције.

У књизи *Зло и наопако* затим следи неколико ругалица у којима се Милован Данојлић посвећује сатиричком разматрању невеселе југословенске и српске садашњице. При томе га пре свега интересује критички опис стања и евентуално тамна будућност која из ове садашњице следи, а будући да је и њему и нама јасно шта је до овога довело, не исцрпљује се у описивању и анализирању прошлости, избегавајући дегутантно ровање по прошлости што као курентна фељтонска роба преплављује нашу публицистику, историографију и, на жалост, књижевност. Има у овим ругалицама свега и свачега. И инвентивних стихова, духовитих увида и згодних обрта речи, и слабих рима, лоше реализованих песничких идеја. Исцрпљује се већина ругалица, по нужности жанра, у дневном ангажману (зато *Ругалица Југословенима* у поднаслову носи и датум настанка), у игри на прву лопту каламбура *(Ругалица великој лудости)*. Има у њима и горких речи о тзв. србовању и тзв. великом свету и слободарској Европи, па чак и неочекивано патетичних речи о сигурном опстанку онога што је досад постојало. Такво шаренило идеја и тврдњи наставља подуга моногона набрајалица *Човекове муке*, која своју каталошку, маниристичку реторичност дугује Бећковићу (уосталом, као и цела књига свој наклов). Вођен логиком и ритмом дистиха и римовања у набрајању мука, песник смењује ефектне дистихе, афористичког зрачења, сасвим неинвентивним. После стихова: *„Све ти ближње побију / А даљне на робију!"* следе и: *„Све метком у потиљак / Да се не види ожиљак."*

И у најновијој збирци Данојлић инсистира на римованој поезији. Очито је и он прихватио став Штефана Георга: „Најстрожа мера уједно је и највећа слобода" који и поред доминације тзв. слободног стиха прихватају и многи други релевантни песници савременици. Смењују се зато у овом рукопису октаве, сестине, катрени и дистиси, а вештина у облику и римаријска компетенција, те језичка моћ, представљају нашег песника у светлу које је поштоваоцима његове поезије познато. Међутим, тежња ка „испуњењу облика" водила је Данојлића и ка карикатуралном римовању. Рецимо, када у првој строфи *Меће* прочитамо, а због потреба риме, и речи: *„хвата грч ме"*, тада се усне рашире у кисели осмех поткрепљен и бриљантним карикирањем оваквог стила у Станисављевићевом *Вођи*.

У централном, најуспелијем делу збирке, у *Веловитој исповести* (згодна синтагма Гистава Коена из једног есеја о Вале-

рију) Данојлић упорно, из песме у песму, води дијалог са самим собом (својом душом, како вели), полазећи од нејасних емоција, подстицајних слика, и тежећи да преко стихова самом себи објасни „стање ствари" — најчешће лавирајући између елегичних осећања и критичких опсервација. У поентама, ове песме обично стигну до неутешних закључака, кад се Данојлићевом читаоцу учини да је његов, песников (и читаочев, свакако) живот нека врста школе у којој се једино може научити то да се много што није научило, а да је оно што је научено, у коначној инстанци, сувишно или ефемерно. У *Дијалогу с душом* читамо експликацију:

„Душо, учили су те отровом и бичем
Да се не заносиш ко цигански примаш!
Не научише те, несрећнице ничем:
Опет би нешто са неким да имаш!"

Потреба да се буде с другима и „има нешто с њима", без обзира на лоша претходна искуства, у песнику је подједнако снажна као и порив да се самоанализира, с критичношћу каква се ретко може срести у традицији српског песништва. Упоредите, на пример, почетак песме *Ноћна: „Шта то туђе у себи носим? / Најсличнији сам понекад гњиди!"* Хетероген садржај песме можда у себи носи најдиректнији траг скоро неуротичног напора аутора да се подвргне самоанализи, а из нејасне потребе за утврђивањем смисла, из опседнутости чула, песник ће, бистрећи маглу емоција у *Пешачкој балади*, на њеном концу наједном угледати самог себе: *„Добројутро, сврако на богазу, / Свуд сам привремено, свуд у пролазу!"* И тако, као ученик класичних песника, Данојлић очито сматра блиским Елиотов став: „Поезија није пуштање на вољу емоцији, већ бежање од емоција". У истом смеру објективне дистанце води и поента *Поклоњења никоме: „Век паде. И ти се уруши / У себе, у след принуда. / Буди сличан грмуши / Која не гледа никуда."*

Створена из елегичне емоције зрелих песникових година, Данојлићева рефлексивна, елегична песма, ослоњена на класична искуства и сва од трпког, отрежњавајућег говора, покушава да сабере и у песми изрази ауторов осећај пролазности и губитништва, достижући креативни врхунац у *Свршетку године* и *Авлијској крошњи, подјесен.*

Песничку књигу *Зло и наопако* оконачавају поетска целина (поема) *Пропланак*, с неколико дескриптивних песама у којима, после типичних описа природе, песник у закључним стиховима обично „избије на чистину" самог себе и своје позиције у пределу — у ствари — субјекта у празнини: *„Из ничег, још једном, себе родити."* На крају књиге су 29 „записа на рубу" у којима се Данојлић претежно обраћа или песми или Богу. Реализовани

сестинама, ови лирски записи, с променљивом инвенцијом, а без значајнијих поетских резултата, разматрају личну и националну судбину, колебајући се између критичке ангажованости у односу на политику и нацију и ауторефлексивних разматрања о животу као сталном губитку.

И нова збирка Милована Данојлића, наравно, драгоцена је за савремену српску књижевност, тим пре што је и надаље песник „жртвује за сопствене, али не и туђе заблуде". Успелије од било каквих речи критичара, сам песник у *Аутопортрету* бележи визију властите поетике:

„Увек боље него што,
Вазда мање него да,
Никад срећан што сам то:
У свему, и увек, ја."

Ето, то је.

Васа ПАВКОВИЋ

ТАМНО И САРКАСТИЧНО

Предраг Чудић: *Људске слабости;* „Просвета", Београд, 1991.

Прича о својевременој забрани Чудићевих *Људских слабости* више оптерећује и погрешно усмерава но што подстиче данашње читање тог кратког романа. Отуда „повест о изопштењу" дела, приликом његовог вредновања, ваљда потиснути у други план, али је нипошто не треба заборавити, макар само као знак судбине још једног „рукописа који не гори". И сам аутор, у „изнуђеном" поговору новог издања *Људских слабости*, описујући како је „финансирао штампање и уништавање своје књиге", склонији је ведром, и покадшто меланхоличном, него саркастичном коментару минулих времена. У његовој интерпретацији, наиме, цео случај однекуд доживљавамо и као „комедију ситуације", коју ће уприличити три лица: Глупост, Суд и Власт. (Писац и његова књига у свему томе имају сасвим споредну улогу.)

Пристанемо ли, дакле, да *Људске слабости* читамо из релативно новог, ничим условљеног угла (што је, чини ми се, у сфери спекулације могуће, али је практично неизводљиво), лако ћемо открити да је сатирични слој Чудићевог текста „судским тумачењем" непотребно прецењен, а да, у ствари, будући да је литерарно најмање убедљив, подлеже застаревању, како то иначе и бива са конкретним траговима било којег времена у било којем сатиричном тексту. Спрдњу са самоуправљањем, са митом радника, са светлом будућношћу, као и зезалице у којима

дојучерашње „свето тројство" чине Мракс, Енглез и Лењир, а пресудну животну важност има „марксистичко обрезивање младих" — данашњи читалац прихватиће као мање или више духовито срочен реторички испад, или као подсећање на агонију глобалне идеолигије, али их неће доживети као књижевност.

Књижевност је, барем када су у питању Чудићеве *Људске слабости*, негде другде, и негде дубље. Проналазимо је, најпре, у оним слојевима значења који сугеришу да човек није несрећан само у социјализму, већ свуда и увек. Пред том свеопштом, равнодушном космичком језом, око које, у свом логорејичном трактату, обиграва Чудићев јунак, додирујући све и свашта, али врло ретко саму суштину, сви смо немоћни, и једино што нам преостаје јесте да говоримо, да пустимо да језик, који је ионако изван наше власти, струји кроз нас. И Чудићев Васкрсије говори, говори и говори, не зауставља се, говори, мења свој облик, говори, мења мишљење, говори, прелази у непостојање, али и даље говори. (То, са чисто читалачког становишта, покаткад постане монотоно и досадно.) Суштина је трајно одсутна, она је изван текста, и тек повремено у некој узгредној слици, речи или пасусу, бива наговештена. По правилу, реч је о призорима „са дна", из тмине, па се, уз нешто злоупотребе критичарске слободе, може приметити да главни лик *Људских слабости* приповеда из оне кафкијанско-бекетовске позиције „несигурног субјекта" у којој не постоји више ниједан оријентир, ниједна хоризонтална ни вертикална релација, већ само страх, и мрак:

„...Него, јесте ли чули, Бог је у мраку. Зато и ја волим мрак. Добри Бог у мраку, ваљда ради концентрације и контроле над бескрајем. Исто се и ја понашам, кад радим волим да је мрак, бескрај ми је тад на дохват руке. У светлу се не могу стварати велике ствари, светлост је више за површне медитације, за обмане, за привиде, за сањарења. Ако хоћемо да напредујемо, да се усавршавамо, другови и другарице моји обожаваоци и обожаватељке, замрачимо све, тек кроз мрак ћемо стићи далеко, тад ћемо лажљиве људске очи одбацити заувек, одбацићемо све што је лоше у човеку, све што је кратковечно и површно! Читав космос је у тами, вечност је у тами, а зашто се онда заваравамо светлим привидима. Кажу да је Бог припремио за крај велико изненађење свету. Ја бих лично, кад већ разговарамо као деца, да на крају сви који смо живели устанемо и да проживимо још мало, скупа, безбрижно. Сви они који су се толико желели, растављени даљином и смрћу, затворским решеткама и државним границама, да поживе мало заједно. Али не верујем да је Бог толико пажљив и милостив, јер не верујем да биће из вечног мрака може имати људског милосрђа у себи. Искрено говорећи, не верујем да све ово има смисла. У вечности нема привилегованих. Добри чика Бога је из прича за децу и из разних филозофија за малолетнике."

Чудићев јунак је више глас, него лик. Кроз та метафорична „уста света" куља махнити, вртложни језик и сардонични кикот, а физиологија, крајњи сарказам и „говор о слабостима" (који није мотивисан потребом са прочишћењем, већ је у питању самоанализа, толико „јака" да прераста у деструкцију) — последње су „тачке ослонца" фрагментаризованог субјекта који је раскрстио са свим *људским*, и са Богом, и са надом. И ту смо, рекао бих, код кључне варке Чудићевог романа, код чињенице да узастопни хуморни учинци на нивоу реченице не творе глобалну хуморну пројекцију романа. Напротив, та је пројекција тамна и саркастична, тешка и песимистична, а тако нешто у социјализму није било на особитој цени.

Људске слабости су на особен начин повезане са другим Чудићевим књигама, којима, по часу настанка, у ствари претходе. Тако у збирци стихова *Наша песма* (1990) примећујемо у основи исти третман језика — настојање да се, пренаглашеном употребом мртве фразеологије, речи напросто натерају да оживе. У књизи хумореске *Живот без муке* (1987) главни лик и гласноговорник постаје теча, који мине и понеком страницом *Људских слабости*, и узгред понешто „провали". То води ка закључку да је она свест која формира свет Чудићевих књига различита у својим појавним облицима, али по извору јединствена — њено порекло је у (ауто)корозивном, саркастичном, па тек онда сатиричном виђењу стварности. Значењска, па и вредносна хијерархија текстуалних слојева не почива на њиховој „видљивости" или „чујности", већ на њиховом „тихом присуству", односно, денотативности. А то је обрнути смер од оног који се најпре и најлакше уочава.

У првом издању *Људске слабости* носиле су поднаслов: „Записи једног сметењака". У другом га, незнано зашто, нема. Тај поднаслов није само поближе одређивао природу Чудићеве књиге, већ је и експлицирао њену интертекстуалну везу и сродност са оним наративним (руским) моделом у којем се приповеда из колико глумљене толико и стварне зачуђености над хаосом света, из тобожње изненађености наопаким устројством ствари и појава, али и из стварне „тмине бића", из аутентичног осећања несреће људског рода. Уосталом, шта би Чудић могао да ради до да се — чуди. Његов „сметењак", Васкрсије Мудић, јесте парадигматични образац помоћу којег се, са подразумеваним модалитетима, из књиге у књигу, формира и изражава једна препознатљива ауторска индвидуалност. У контексту тренутног стања савремене српске књижевности, позиција те индивидуалности је ближа маргини него центру, и у томе је, чини се, њена предност.

На крају, ваља још рећи да би читање које би водило рачуна о социјалном и историјском контексту настанка дела вероватно лако успоставило релацију са шездесетосмашком ре-

зигнацијом, у којој Бог, због незанимљивости, отказује будућност. Мени се, пак, чини да је у Чудићевој књизи пре реч о једном еминентно поетском, него социјално условљеном стању духа, изузимајући, наравно, сатиричну интонацију која је толико чујна да напросто вуче према површинском читању. (Чудићеве *Људске слабости* изнова нас уверавају да оно што је у књижевном тексту очигледно никада није и значењски доминантно.) Губљење на „актуелности", понекад, баш као и у датом случају, отвори пут новом читању књижевног текста и реактуализацији његових стварних вредности.

Михајло ПАНТИЋ

ПОД НЕБОМ НЕСРЕЋЕ

Стеван Раичковић: *Сувишна песма;* СКЗ, 1991.

Да се пре неколико година неко усудио тврдити да ће Стеван Раичковић једнога дана написати *овакву* књигу, тешко да би у то ико поверовао. Толико је о овом песнику трава и тишине уврежено мишљење да он постоји и може постојати као песник тек кад је издвојен из свег актуелног збивања, из свега што руши интимност човекову и чини га објектом на историјској сцени. Па ипак, ето, догодило се да песник закорачи у област ангажованог песништва.

Рекосмо: ангажовано песништво, па се одмах и поколебасмо. Може парадоксално зазвучати, али ова поезија има и свој интимни, присни разлог постојања. На једном месту у књизи песник нам предочава да је његова поезија поезија интиме, усамљености, а одмах потом додаје једну веома значајну реч: то је поезија у којој су пејзажи замишљени без људи. То осећање света трава, тишине и неба, а без људи, има очигледно аутобиографски карактер, што песник и сам наглашава, доводећи то рањиво осећање света у везу с властитим детињством кад је као тринаестогодишњи дечак, заједно с породицом, протеран од србомрзљивих хортијеваца на северу, па опет протеран од не мање србомрзљивих Арбанаса-Качака тамо негде од црногорских страна. У оба случаја прикрадали су се око српских кућа они који су вавек, кад год им се указала прилика, ратовали против Срба ножем, метком и крвавим изненађењем.

Појам ангажоване поезије ипак је овде неприкладан. Пре би се рекло да је ово књига морања, проистекла из унутрашње принуде. Једноставно, наступио је час кад се у једну тачку сабрало нешто што се годинама таложило и исто тако годинама прикривало, и пред светом и пред самим собом, па се одједном

развезало и ускрсло у једној тешкој и опакој књизи историјског сећања и актуелне збиље. Јер, она је и једно и друго, и заправо се не зна где се завршава историја, а где почиње ово садашње. Могли бисмо казати и овако: Раичковићева књига је књига историјског осветљивања. Оно што је вазда бивало приказивало се као да није или као да није ни било, па смо се сви тврдо уверавали да није оно што јесте, те смо тако, везаних очију, тетурали из једне заблуде у другу, верујући да то заблудно стање може надоместити истину која је цела и неповређена стајала пред нама скоро пола века. Ово је књига моралног дуга и духовног испаштања.

Раичковићева књига се састоји од девет песама, предговора и коментара. Песник именује своје песме као „девет фрагмената о геноциду". Чак је избегао реч „песме". И за то постоји добар разлог. Није ли песник ову своју књигу назвао *Сувишна песма* да би предочио како постоје песме које није ваљало никад ни испевати?

Све оне певају о уништавању, погрому, геноциду над српским народом. То нису родољубиве песме, читалац скоро да у њима и не допире до појма „народ", мада је стално о њему реч. Читалац ту пре него ишта другог дотиче стање ужаснутости и у њему остаје до краја. Он је принуђен да се запита шта је то човек и какво је све зло наталожено у њему. Он остаје стегнут и у грчу од прве до последње речи песникове књиге.

По врсти ово је поетско-документаристичка књига. Поетска је по начину вођења читаочеве емоције, будући да га песник непрекидно држи на висини оне првобитне смућености на коју га је довео већ својим предговором. Кроз целу књигу као да струји неки зли историјски ветар који би, попут бараганског, утиснуо на лице Србије непролазни и неизбрисиви траг проклетства.

Свака од песама у књизи има сопствену причу. Песму *За споменик у Пркосу* Раичковић је испевао на молбу једне групе бораца Кордунаша да би је уклесали у споменични мрамор у знак сећања на покољ српског становништва у селу Пркосу, где су усташе 21. децембра 1941. године од 608 житеља овог села на зверски начин усмртили 470. Та песма од четири дистиха никада није уклесана у мрамор, јер се томе успротивио СУБНОР Хрватске, препоручивши (а тако је и поступљено) да се у камен испишу другчији стихови. Тако су уместо Раичковићевих верса:

„И нико од нас ником неће доћи
У неповратној ми лежимо ноћи.

Појавимо се каткад у Пркосу
Претворени у траву или росу."

уклесани Каштеланови стихови (режимски дозлабога и до бесконачности прештампавани у хрватским и српским читанкама), који су на белини мермера деловали безмало као бласфемија и ружан подсмех:

Расти сретна, под сунцем, расти.

Ту су и стихови о Јасеновцу — исувише добро знамо шта они певају — па песма о Сент-Андреји у којој оно нешто преосталих Срба већ одавно не зна српски језик (што је својеврстан облик геноцида), па две песме о несрећнику Борђу Мартиновићу над којим је извршено право турско насиље и који је, приде, био извређан сумњом на сексуалну перверзију (чак и од истражитеља ЈНА који су богзна из којих мотива настојали да се ствар заташка), па песма о оном догађају у Глинској цркви који по кошмарности превазилази сваки сгравичан сан, па песма о пребиловачким јамама где није зло чинио један или двојица (да бисмо их отписали као сумануте) већ на стотине загрижених Хрвата. Међу те песме о геноциду Раичковић је уврстио и песму *Записи о гробу на Ловћену* којом је својевремено (и безуспешно) бранио Владикину кућу не одбранивши је. Ту је и песма *Румунски ноктурно* која нам открива сурови Бараган и још суровије румунске властодршце који су бацили српски народ у бараганску пустињу без игде ичега и рекли му: ето ту су ваше куће, па живите. Нису их убијали, није за тим било потребе, убијао их је Бараган.

Па, јесмо ли барем побројали све актере драме коју нам је својом књигом означио Стеван Раичковић? Не, нисмо. Нисмо споменули српски духовни простор који је својом пасивношћу, својом режимском наклоношћу, својом духовном бедом, својом сервилношћу, својом никаквошћу чинио да се заметну трагови, да се зажмури, да се оћути, да се посеје заборав. Песник нам (као узгред) саопштава да његове две песме, песма о Пркосу и песма о Ловћену, никако нису могле угледати видело штампарског слога. Они који су били задужени за *неузнемиравање* јавности потрудили су се да те песме буду под ембаргом. Службеници репресије — који су били прожели сав наш духовни живот — веома су се темељно потрудили да се избрише све што је могло вући на српску страну. Скривање злочинâ — данас се то мора рећи — имало је да послужи томе да се они још једном могу поновити. Памћење би била непремостива препрека. Народ којем није допуштено да памти увек може бити приведен некој новој Голубинки.

Раичковићева књига не садржи само песме и коментаре који иду уз њих, већ и казивање других људи. Ту су потресна сведочанства Срба и Српкиња који су преживели Бараган:

> Умотала сам у ћебе четворогодишњу ћерку и годину дана млађег сина. Од полицајца који је пристигао тражила сам да бар понесем флашу воде за децу, али није дао. Вели: за нас није слободно ништа. (...) Од свих Бараганаца ми смо добили најдубљу пустару. Бацили су нас у мочвару, где је трска била висока три метра и ту показали парцелу, да под отвореним небом направимо шта нам је воља...

А ту су и два говора над пребиловачким жртвама, судије Митра Шарића, коме су усташки зликовци бацили у јаму оца Светозара, мајку Даринку, брата Слободана (10 година) и сестру Олгу (4 године), и историчара-академика Милорада Екмечића из чије је породице и фамилије завршило у јами 78 (седамдесетосам) чланова. Вредело би цитирати те говоре, вредело би их знати напамет. Они у Раичковићевој књизи добијају симболичко значење. И после педесет година размишљања, Милорад Екмечић нема одговора на питање *зашто*. Он неће да све то што су радили ови распамећени Хрвати назове дивљаштвом, јер би то — сматра он — била увреда за дивљаке. Истина, дивљаци се међусобно истребљују (зато и јесу дивљаци), али они никада и нигде нису убијали жене и децу „јер су они извор обнове и опстанка". Овде је реч о нечем другом: о социјалној патологији огромних размера, о патологији која је деценијама, и чак више од једног века, припремана, али, упркос свему, одговор на питање *зашто* не може се дати. Јер ту није реч о обичној мржњи, о мржњи с људским размерама, већ о апокалипси човекова бића, о његовом растакању изнутра, о злу које из њега самог ниче да би га претворило у сабласну творевину, у кошмар из којег нема буђења.

Раичковићева књига *Сувишна песма* није компонована песниковим хтењем већ хтењем самог живота и историјског збивања. Ту је поезија у сенци; она је ту само као лахор, просто као један тон људскости да се све не би разнизало, да се све не би рашчовечило. Оно питање које је Екмечић поставио над злочином у Пребиловцима поставља — иако не експлицитно — и књига у својој цилини. Жртве Барагана, пребиловачке жртве, па порушена капела Његошева на Ловћену, па оно затирање језика српског у Сент-Андреји, па Борђе Мартиновић напокон — није ли све то једна иста прича, једно исто догађање, једна иста несрећа изазвана различитим поводима, али с истоврсним усмерењем?

Овом песничком речи, овом књигом у којој се јавно и интимно додирују у истом суштаству, Стеван Раичковић је прекорачио свој Рубикон, напустивши — макар за кратко — своју интимистичку школку, свој свет трава и чујне тишине. Ова књига — за разлику од осталих Раичковићевих збирки које

мрморе шапатом — оглашава се клетвом и јауком. Она одјекује, и њен кликтај враћа се стогласним звуком. Књижевна компонента њена свесно је склоњена у страну. Она казује о нечему много важнијем, судбинскијем, одредишнијем. Том говору песник пробија пут. Он жели да се чује много гласова, те му стога књига звучи као каква Бахова фуга што стократно одјекује под куполом катедрале. Нешто од светости има у овом казивању, нешто од ћутања у овом гласном одјеку, нешто од неодољиве патње у бројкама расутим на њеним страницама.

Ову књигу треба прочитати. И запамтити.

Миодраг ПЕТРОВИЋ

НЕПРОЗИРАН И ГОРАК СОК

Војислав Карановић: ***Жива решетка;*** **Матица српска, Нови Сад, 1991.**

Војислав Карановић је песник који је прешао пут од узимања језика као материјала и испитивања језичких могућности (у првој књизи са насловом *Тастатура),* до друге књиге, *Записник са буђења,* где је реч доживљена као недовољна да изрази сва она стања у којима се лирски субјект налази. (Књижевна критика је, уочавајући тај прелаз, констатовала „отопљавање поетског гласа", односно да је песник „пропевао".) У тој другој књизи, која се огледала у жудњи да се нешто каже, нешто исконско своје, чисто, отргнуто од празног говора, песник је желео да ухвати нешто што претходи говору. А то је тражио у граничним ситуацијама, када се линија између живота и смрти истањи готово до кидања. Ту се читало оно надреалистичко окретање пределима детињства, пределима где се укидају све норме и забране, где се чита чиста жеља. Но, поезија у Карановићевој другој књизи била је богатија за једно кафкијанско осећање света: за једно отварање Кафкиног „Процеса". Поткрепили смо то тада цитатом Бланшоа: „Овај живот је изгнанство у најпотпунијем смислу речи: ми нисмо ту, ми смо другде и никад ми нећемо престати да тамо будемо."

Нимало случајно, дакле, насловили смо приказ Карановићеве друге књиге синтагмом *Отварање процеса* и не знајући у ком ће правцу ићи та поезија касније.

Кад смо већ критику те друге књиге завршили Карановићевим/Кафкиним „прозним" објашњењем („Спавам буквално *поред* себе, док се ја сам морам борити са сновима"), онда приказ треће књиге можемо почети баш са тог места. Из тог помереног стања које измиче.

У песми *Срећна нова*, првој песми циклуса *Слике из реалности*, нуди се тај паралелни, измештени свет: поистовећује се рођење са хватањем рибе на удицу. (Подвлачимо да није у питању поређење, већ поистовећивање!) Испреплетеност почетка и краја, рођења и смрти, показује да је улазак у свет само улазак у тамницу ограђену живом решетком. Можда одмах на почетку треба истаћи реч космогонија — имајући у виду сву њену тежину — у оном смислу како је ту реч употребио Миодраг Павловић када је писао о *Тамници* Владислава Петковића Диса. Као да су врата на тој Дисовој „тамници" заправо „жива решетка" Војислава Карановића. Овде је у питању песник који има визију света и непрекидно иде на отелотворење те визије и његово богаћење; отуда често привид певања једне песме, или варирања једне теме. (Ако се подлегне основном тону ове поезије.)

Већ првом, уводном, песмом *Псалам* Војислав Карановић нас је увео у свој песнички свет: својим обраћањем Богу, својим слављењем Бога, лирски субјект истовремено исписује и оптужницу. Видео је више него што сме да се види: видео је лице Бога. И између неба и земље, између палца и кажипрста сада је његова глава. Пре него што га Бог смрви у том простору између неба и земље, простору који је за њега тесан, који га гуши, пре него што, дакле, потече „непрозиран" и „горак сок" из његове главе, он хоће да забележи тај тренутак.

Све се у овој поезији и креће у том суженом, граничном простору, када се свет „промишља" неопозиво и последњи пут. Истичемо то *последњи пут* имајући у виду просветљења, освајање стања која се не понављају, којима се приближава на трен.

На питање „Зашто Боже", из песме *Псалам*, одговори се у овој књизи гранају на много страна, ударајући о „зидове" ове тамнице, да би се одбијајући се од тих зидова враћали назад, укрштали и постављали нова питања. Михајло Пантић ће забележити: „Песма је, у ствари, улазак у неки други, паралелни свет, у оно што измиче, што се не може до краја фиксирати, али се може наговестити." Подвлачећи ту „лебдећу природу песничког субјекта", коју је истакао поменути критичар, хоћемо овде да укажемо на моменте када та лебдећа природа бива напуштена, када имамо „чврста" стања. Прецизније, када долази до метаморфоза лирског субјекта ове поезије: када није у питању пуко поређење већ поистовећивање. Истина, на трен, али поистовећивање: било да је у питању палидрвце (у песми *Пламеном тако лепим*), било да је у питању јавороб лист (из песме *За кратко*), или пак јабука („Јабука, румена јабука / Заспала на столу, у белој чинији") из песме *Студија простора*. (Михајло Пантић ће то поистовећивање другачије именовати. По њему песник „искушава како се *једно* огледа у *другом*.")

У овој поезији је укинуто описивање, непристрасно, одсутно описивање: овде је постигнута једна виша равнодушност — „објективност", рекли би критичари — парадоксално на изглед, али равнодушност која ниче из „уживљавања" у оно о чему се пише. Ту вишу равнодушност, тај основни тон, критика ће различито примити (а морамо рећи да је Карановић песник који има среће са критиком). По једнима ће то бити „анемична уопштеност", а понеко ће ту тражити и „пародирање" истичући „артифицијелност" песника, док ће трећи, опет, видети „резигнацију" песника, као последицу „спознаје света и бивствовања јединке у њему."

Има, истину, нешто опоро и тешко у овој поезији, нешто тромо, нешто што се ваља попут потмуле и лагане лавине, изузетно споре лавине — али од које се не може побећи. И као да је лавина спорија, што је сигурнија да јој се не може измаћи. И из тог безизлаза настају све ове песме. Мирне, сведене, необично дискурзивне. (Именовање, па „растакање" предмета, рећи ће М. Пантић.) Наиме, као да је овде присутна наглашена експлицитност, као да се лирски субјект више отвара неголи што је то уобичајено у поетском говору. (Има се привид „прекомерног" стиха.) Међутим, овде прекомерно отварање само као да нуди сав онај амбис *иза,* сав онај понор. Па и оно варирање једне те исте теме изгледа само као притварање врата да би се она поново отварала, да би се можда шире отворила, да би се страшнији призор показао. И свему томе доприноси сликовитост заснована на реквизитаријуму животињског света: на гмизању, пузању, крцкању ларви, завијању . . . Откуцаји сата овде пузе по поду да би се завукли под орман, мишје дисање се гласније чује, нокти се савијају попут канџи. Мишићи лица се трзају попут звери ухваћене у замку, ноћ је тамни инсект. Јазбине, брлози, којоти који завијају, змија склупчана у орману, „пуж у претесној кућици", шкорпион који клизи по ужареном пустињском песку „на исти начин / Као што слова клизе по папиру".

И све је при том померено питањем о томе где је тај свемир у којем живимо. Можда је читав „систем" планета заправо стиснут „у унутрашњост једног зрна грожђа". А напољу се точи вино, игра се, радује. Ко зна колико живота и колико светова има изван овог нашег, као да каже песник. А он неке од тих „живота" угледа само на тренутак: „Провалија коју граде хлорофил / И зелени лист: ту сам те / У једном тренутку угледао", каже се у песми *Писмо Лази Костићу.* (Владимир Копицл ће прецизно написати да смо суочени с песником „који није априорно сигуран у постојеће.")

И из те несигурности у постојање, из те исконске запитаности над светом ничу ове песме. Већ смо, поводом друге књиге Војислава Карановића, истакли трагање за универзалним, веч-

ним (ту негде се крије привид омеђености књижевне чињенице), и указали на песниково природно стање у том окружењу, у тој атмосфери великог тражења. Песме у овој, трећој, књизи заоштриле су атмосферу мрака и безизлаза.

Придружујући се вредносном суду критичара који су до сада писали о Карановићевој трећој књизи (Чедомир Мирковић, Михајло Пантић, Владимир Копицл, Дубравка Ђурић и Славко Стаменић), хоћемо још једном да подсетимо на наше виђење — да при крају овог столећа поново имамо отворену/ /исписану Дисову *Тамницу*, али сада на један другачији начин: у читавој књизи и као поглед на свет.

И док се пред нама разлива непрозиран и горак сок из прве песме, можемо само да се, попут песника, упитамо: колико се крије живота и у том соку, и колико је и ту загрљаја у којима нема никога?

Миливој НЕНИН

ИМПРОВИЗОВАНА СУБВЕРЗИЈА СМИСЛА

Жан Бодријар: *Симулакруми и симулација;* превела Фрида Филиповић, „Светови", Нови Сад, 1991.

Мишљење које стоји с оне стране Филозофије, које настоји да се ослободи наративног дискурса и свих великих претензија, напуштајући картезијанску стратегију знања и разбијајући све епистемолошке поставе окренуте владању, нужно води губитку обједињавајуће супстанце, нестанку представе и референцијалног бића. Бодријарово велико и инспиративно језичко богатство показује колико су несагледиве изражајне могућности овог пројекта, колико су разноврсне консеквенце опчињености његовим празним и индиферентним облицима. Неисцрпна стваралачка снага духа, говор страсти, емоција, осећања и воље, пуних животних облика у њиховим недефинисаним испољавањима, присутни су код њега на сваком кораку. Губи се, раније саморазумљива, идеја о територији као „претходници карте". Ствари, бескрајним множењем и потенцијализирањем, све више успевају „да умакну дијалектици смисла која их је гњавила" (Бодријар, *Фаталне стратегије).* Јачају њихова екстатична својства, градећи такве облике у којима ће, катастрофом смисла као темељног принципа, све већи значај добијати случај, релативност, индетерминација. Постмодернизам подразумева најнепредвидљивије и бескрајно различите могућности склапања мозаика, „симултану деструкцију претходних вредности и њихову реконструкцију" (Бодријар, *Анорексичне руине,* Дело, Београд, 5—6—7, 1990). То јесте реставрација као услов новог почетка,

али искривљена и неутемељена, различита од свих које задржавају гравитациони центар.

Испразни и бескрајни покушаји дешифровања неизрецивог, илузија дубине, потреба за субјектом историје постају ствар прошлости. Остају нам знаци, али они сада „не протурају значења". Управо у преназначености никакав смисао се више не може ухватити, у превише експлициране вредности изгубило се поверење. Ако се о истини уопште још може говорити, она се огледа у бескрајној слободи најразноврснијих изражавања/изричаја, у импровизованим фантазмима, у свуда присутној позорници. Ето антитеатра, ето антипедагогије. Разбијање илузија, неусклађеност стварног и рационалног, „растакање метафизичке напетости", кршење „како границе сцене, тако и границе истине".

Свет, презасићен сврховитошћу, равнотежом, хармонијом као „културно подсвесним" елементима, полако напушта претензије за откривањем смисла историјског кретања, те догађаје почиње да схвата на другачији начин: као чисте, празне, усамљене, неузроковане и беспоследичне. Отвара се могућност за бесконачно много подједнако релевантних интерпретација, губи се деспотска и репресивна обавезност одређених тумачења и разумевања, заснованих на стриктно прецизираним правилима, открива се сва лепота и заводљивост њихове заједничке непоузданости и, у извесном смислу, ништавности.

Међутим, ера симулације, која овде започиње, гради материјал спроводљивији од смисла; крај хоризонта смисла, тријумф симулације омогућује савршено функционисање стварности: будући да се губе спутавајућа и условљавајућа ограничења, потребе калупљења, смештање у одређене оквире датог режима мишљења и сл., нема више кочница које би спречавале било какав експеримент, било коју авантуру.

Оно што симулација доводи у питање, против чега субверзивно устаје, класичан ум брани свим средствима. Додуше, тако нешто није нимало лако, будући да се дискурс симулације (који није ни истинит ни лажан) тешко може оспоравати унутар владајућег режима говора. Тако тај режим полази од тога да се знак може замењивати за смисао. Уколико се, међутим, и врхунска референција симулира, добијамо „диновски симулакрум", против којег је рационалност модерне немоћна. Представа (која полази од принципа еквивалентности знака и стварног) настоји да својим репресивним правилима апсорбује симулацију, која, опет, саму представу посматра као симулакрум. Тако се круг затвара, а ове различите игре, са различитим начелима, на различит начин говоре о стварности, те с једне стране имамо „теорију истине", а с друге „еру симулакрума и симулације" за коју, како би рекао Лиотар, нема реченичног режима са позицијом повлашћеног означитеља, овлашћеног од неке више инстанце да пресуди. Настојање да се отклони представа је

опсцено. У тој заносној опсцености уочавамо проточност, поливалентност, слободно изражавање, гранање (Бодријар, *Екстаза комуникације*, Дело, 4—5, 1989). Час стварно (настало из представе) уступа место остатку (насталом из симулације), час остатак напушта почасно место. (Ипак, ваља уочити разлику између *производње* остатка и његовог *мишљења*. Ако данас још уопште може бити филозофа, то су они који мисле остатак.) По Бодријару, и у сфери друштвеног нико не може дефинитивно да пресуди да ли је њен остатак „несоцијализовани остатак, или је баш само друштвено остатак, циновски отпадак". Ако се, пак, све социјализује, онда целокупни друштвени систем постаје остатак. Тако, на пример, када марксистичка анализа (као класичан пример модерног начина мишљења које не може без представе) робним универзумом покрије читаво подручје стварности, она у целости прелази у остатак. Ако је наставимо у једном опсценом смислу (што је Сартр делом покушао, али, заробљен дијалектичким умом, није имао никакве шансе за озбиљнији заокрет), уочићемо екстазу комуникације, која у великој мери превазилази економски релативизам.

Слично Делезу, по коме друштво настоји да кодира флуксеве жеље и тако поврати изгубљену превласт, Бодријар сматра да умирућа епоха покушава да изврши рециклажу отпадака, како би снове, фантазме, имагинацију, импровизацију, флуидну и вискозну вишезначност поново кастрирала, рехабилитујући изгубљене референцијале. Међутим, то је само самртнички ропац традиционалне културе смисла, која неумитно прелази у неутемељени и децентрирани поредак симулакрума. Идеализам смисла, којим смо се вековима хранили, доживљава својеврсну имплозију, као што је некада доживљавао експлозију. Међутим, рећи да је то катастрофа смисла, значи остати у модернистичком начину говора, будући да таква дијагноза претпоставља једну историозофску позицију.

Пошто универзум нема еквиваленције у смислу, постоји само локална смисленост, локална истинитост, локална стварност. Хоризонт њиховог појављивања је, дакле, ограничен. Овакво становиште је противно не само класичној филозофској традицији, већ и егзактним наукама: у својој тежњи да исцрпно прикажу свет, оне се прикланају неоправданим генерализацијама. Међутим, објект никада није до краја сводив, предвидљив, прилагођен захтевима науке. У научном схватању објекта крије се „окултна субјективност". Овакво схватање, које верује у лукавост објекта, карактерише фаталне стратегије/теорије (за разлику од баналних, где субјект верује у своју апсолутну и непремостиву предност над објектом). Метафизика субјективитета на терористички начин одређује људске жеље, могућности, хтења, знања. „Позориште свирепости" подразумева до детаља прецизиран и обележен живот. Филозофи и научници се ту, пуни охолости и гордости, постављају на место деспот-

ског означитеља, на место неприкосновеног арбитра. Насупрот томе, уместо рационалних веза потребне су нам везе завођења, уместо чврстих правила потребни су нам произвољни кодови.

Бодријар се хегемонији система супротставља малим причама, увођењем у игру свакодневице, наслућивањем, како би рекао Ниче, неких познатих, можда обичних тема, духовитим описивањем свакодневних мелодија. Супротставља јој се не (попут „дискретног шарма дијалектике") начином производње, већ начином нестајања, сталним кретањем, како би рекао Лакан, између смисла и бесмисла, средишњег и споредног, живљењем у вечитом клатну у којем постоје тренуци смисла и тренуци празнине. Да би се превладала поменута деспотска хегемонија, Бодријар предлаже радикалну црту исмевања тог насиља, теоријску жестину уместо истине. У том светлу, Шопенхауерово окретање диверзији, исмевању, карикирању, игнорисању, засењивању, запањивању, нервирању противника у спору, његово приступање форми као нечем општем, а садржају као посебном, није тек испразна софистика, неозбиљно и штетно замајавање. У оваквим настојањима, тај велики противник свих усрећитеља човечанства, свих проповедника знања, среће и врлине, може се препознати као претходник Бодријаровог захтева за разарањем смисла путем симулације.

Бодријар ће у једном интервјуу *(Тренутно немамо стил,* Дело, 9—12, 1989) изјавити да је свака критичка радикалност бесврховита и да симулација остаје модернистичка позиција уколико је њена субверзивност производ настојања да се изгради неки други поредак. Она има смисла само ако претпоставља напуштање критичке перспективе. Додуше, он признаје да у извесном смислу, већ самим тим што смо у свету језика, не можемо у потпуности превладати ни дискурс, ни критику. Додали бисмо: у том светлу је, и поред бескрајних могућности читања једног текста, могуће (али само у оквиру једне, како Бодријар каже, метастабилне критичке позиције коју, хтели то или не, морамо прихватити) говорити о његовој истинитој или неистинитој интерпретацији. Субјект се не може дословно поћи, али се може децентрирати или рашчинити. То је једини уступак на који се мора пристати, јер би у противном само писање и читање постали бесврховити.

Симулације, као ни завођење и фаталне стратегије, „нису концепти, већ пре хипотезе и метафоре које протичу у спиралама, а не у неком критичком континууму или у некој дијалектици". Са тог становишта модернитет није категорија, већ фикција. (У том смислу, Бодријар Хабермасов покушај спасавања универзалне рационалности сматра застарелим). Закључак је јасан: смисао је смртан, али оно што је бесмртно јесу привиди, којима чак ни нихилизам смисла или бесмисла не може ништа.

Никола КАЈТЕЗ

АЙ је рођена 1947, две године пошто је атомска бомба експлодирала у Хирошими. Један од родитеља јој је био црн, други Јапанац. Право име јој је Флоренс Ентони. Галвеј Кинел, амерички песник, рекао је за њу да је „једна од најталентованијих младих особа које зна". Песме које објављујемо преведене су из књиге *СИН — Грех*. (М. Комадина)

НЕНАД ДАКОВИЋ, рођен у Приштини 1946. године, живи и ради у Борчи. Сарадник је Института за фолозофију Филозофског факултета у Београду. Био је уредник филозофског часописа *Theoria*, који издаје Филозофско друштво Србије. Стални је критичар *Политике, НИН-а* и *Борбе*.

У рукопису има књиге: *Модерна тумачења Хегела* и *Оглед о сабласном*.

ЈОВАН ДЕЛИЋ, рођен 1949. године у Борковићима, у Црној Гори, живи у Новом Саду. Пише књижевну критику и есејистику. У *Летопису* сарађује од септембра 1976. године. 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.

ГОЈКО БОГО, рођен 1940. године у Влаховићима, у Херцеговини, живи у Београду. Пише поезију и есејистику. У *Летопису* сарађује од маја 1974. године. Књиге песама: *Туга пингвина*, 1967; *Модрица*, 1974; *Кукутка*, 1977; *Вунена времена*, 1981; *Изабране и нове песме*, 1986.

НИКОЛА КАЈТЕЗ, рођен 1965. године у Новом Саду, где и данас живи. Постдипломске студије из савремене филозофије похађа на Филозофском факултету у Београду. Објављује филозофску критику. У *Летопису* сарађује од јануара 1991. године.

ВОЈИСЛАВ КАРАНОВИЋ, рођен 1961. године у Суботици, живи у Новом Саду. Пише поезију. У *Летопису* сарађује од марта 1991. године. Књиге песама: *Тастатура*, 1989; *Записник са буђења*, 1989; *Жива решетка*, 1991.

СТЕВАН КОРДИЋ, рођен 1947. године у Расову код Бијелог Поља, данас живи у Београду. Пише књижевну критику и есејистику. У *Летопису* сарађује од јануара 1983. године. Објављена књига: *Поетика ћутње,* 1986.

РАДМИЛА ЛАЗИЋ, рођена у Крушевцу 1949. године. Пише поезију. Књиге песама: *То је то,* 1974; *Право стање ствари,* 1978; *Подела улога,* 1981; *Ноћни разговори,* 1986.

АДРИЈАНА МАРЧЕТИЋ, рођена 1961. године у Београду, где живи и данас. Пише есејистику и преводи са енглеског и француског.

МИЛИВОЈ НЕНИН, рођен 1956. године у Року, данас живи у Новом Саду. Пише поезију, књижевну критику и књижевну историју. У *Летопису* сарађује од децембра 1982. године. Књига песама: *Неине,* 1976. Књига критика: *С-аветн критике, с-окови поезије,* 1990.

БЕН ОКРИ, рођен 1959. године у Нигерији, живи у Великој Британији. Списатељским радом почео је да се бави после студија на Универзитету Есекса. Наклоност читалаца и критике стекао је романима *Flowers and shadows (Цвеће и сенке)* и *Landscapes within (Унутрашњи пејсажи),* као и збирком прича *Incidents at the Shrine (Догађаји у светилишту).* Приче је објављивао у часописима као што су *Firebird, New Statesman, Paris Review* и *PEN New Fiction.* Био је уредник за поезију часописа *West Africa.* Године 1987. награђен је књижевном наградом Комонвелта за Африку и наградом „Ага Кан" за прозу, коју додељује часопис *The Paris Review.* Прошле године припала му је угледна награда „Букер" за најновији роман *Изгладнели пут.*

Прича *Визије једног винара* преведена је из збирке *Stars of the New Curfew (Звезде новог полицијског часа),* објављене 1988. године. (Б. Ковачевић)

ВАСА ПАВКОВИЋ, рођен у Панчеву 1953. године. Пише поезију, прозу и књижевну критику. У *Летопису* сарађује од априла 1983. Књиге песама: *Калеидоскоп* (1981); *Опсесија* (1985); *Телесна страст* (1989). Књига прича: *Монструм и друге фикције* (1990). Са Михајлом Пантићем је написао *Шум Вавилона* (поетско-критичку хрестоматију младе српске поезије, 1988). Сачинио је књиге *Речник поезије Милана Ракића* (1984) и *Сабране песме Милана Бурчина* (1991).

МИХАЈЛО ПАНТИЋ, рођен 1957. године, данас живи у Београду. Пише прозу, књижевну критику и есеје. У *Летопису* сарађује од септембра 1987. године. Књиге прозе: *Хроника собе,* 1984; *Вондер У Берлину,* 1987. Књига критика: *Искушења сажетости,* 1984. Књига есеја: *Александријски синдром,* 1987. Критичко-поетска хрестоматија младе српске поезије: *Шум Вавилона* (са В. Павковићем), 1988.

ФРАЊА ПЕТРИНОВИЋ, рођен 1957. године у Новом Сланкамену, живи у Новом Саду. Уредник је часописа *Поља*. У *Летопису* сарађује од децембра 1981. године. Пише прозу. Романи: *Мимезис, мимезис романа*, 1983; *Ткиво, опсене*, 1988.

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, рођен 1929. године у Нишу, где живи и данас. Пише прозу, огледе, чланке и студије. У *Летопису* сарађује од новембра 1982. године. Роман: *Бутање инспектора Левина*, 1966. Књига прича: *Made in Germany*, 1967. Књига огледа: *Трајање речи*, 1972; *Орфеј на Неретви*, 1989. Студије: *Роман Меше Селимовића*, 1981; *Песнички свет Бранка Миљковића*, 1991. и *Србија у времену смрти*, 1992.

ВЛАДИМИР ПИШТАЛО, рођен 1960. године у Сарајеву. Живи у Београду. Пише прозу. У *Летопису* сарађује од маја 1986. године. Заступљен је у зборнику *Најновија београдска проза*, 1981. Књиге прозе: *Сликовница*, 1981; *Манифест*, 1986; *Ноћ*, 1987; *Крај века*, 1990.

НЕГОВАН РАЈИЋ, рођен 1923. године у Београду. Од 1946. живео у Аустрији, Италији, Немачкој и Француској, а 1969. године прелази у Канаду, где живи и данас. Пише приче, новеле, романе и позоришне комаде на француском језику. Сва дела су му преведена на енглески и српски језик. Књиге приповедака и новела: *Људи-кртице*, 1978; *Приче старог гунђала*, 1982; *Се-дам ружа за пекарку*, 1987; *Државна казнено-поправна служба*, 1988. Позоришни комад: *Бунар или Приче без главе и репа*, 1990. Управо завршава роман под насловом *Ка другој обали*. Добитник је награде Есо Круга француске књиге за збирку *Људи-кртице* (1978), Ер-Канаде за најбољу новелу Квебека *Пасја прича* (1980), награде „Слободан Јовановић" Друштва српских писаца и уметника у изгнанству (1984) и Књижевне награде града Труа-Ривијер за *Се-дам ружа за пекарку* (1988).

Члан је Удружења књижевника Србије од 1988. године. (Љ. Матић)

ЗОРАН ЋИРИЋ, рођен 1962. године у Нишу, где живи и данас. Пише поезију, прозу и поп есеје. У *Летопису* сарађује од свеске за март—април 1987. године. Изложбе поезије: *Ко је магични Ћира*, 1986, Ниш и Скопље; *Магични Ћира поново јаше*, 1991, Ниш. Књиге песама: *Rio Bravo*, 1990; *Remix*, 1991.

ПОЛ ШМИТ (PAUL SCHMIDT) је професор руске књижевности на Свартмор колеџу у Пенсилванији. Запажени су његови радови о Пушкину, издао је сабрана дела Велимира Хљебникова. *Зимска гозба* је одломак из његове књиге *What Do Oysters Mean? (Шта остриге значе?)*. Бави се и позориштем. (Д. Вртунски)

Приредила
Хермина Лежимирац