МПII 163

ЛЕТОПИС

МАТИЦЕ СРПСКЕ

ЈУН

1968

НОВИ САД

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОКРЕНУТ 1825. ГОДИНЕ

Чланови Уредништва
СРЕТЕН МАРИЋ
БОШКО ПЕТРОВИЋ
АЛЕКСАНДАР ТИШМА

Главни и одговорни уредник
БОШКО ПЕТРОВИЋ

Коректор
СТОЈАН ТРЕЋАКОВ

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

Редакција прима средом
од 12—13 часова

Рукописи се не враћају

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

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Година 144. Јун 1968. Књ. 401, св. 6.

ТРАГИЧНА ЛУДА

— Дон Кихот —

Дон Кихот, први модерни роман. Много је о њему речено током столећа, а то што се рекло откривало је његова скривена блага, богатило га, па је временом лакрдија о Лудом Витезу постала сумом проблематике о животу и о оном што живот каже, о литератури. Светска књижевност је од ње направила један од пробних каменова мисли о човеку. Да и не говорим о Шпанцима, који су, после дугог заборава, прихватили *Дон Кихота* као полазну, а често и завршну етапу, размишљања о судбини своје земље и света, Енглези Стерн и Филдинг су нам отворили срце за његов храпави хумор, немачка романтика за његову трагику, Хајне и Руси су нам указали на његов превратнички и слободномислилачки потенцијал, Флобер нам је помогао да наслутимо његову загонетку Књиге, раскиданост модерног, профаног идеалисте између Речи и Праксе, Кафка, међу иним, збуњујућу амбивалентност људских стремљења и вредности која ту мисао заснива. Открили су нам то најчешће не изричито, у појмовним разлагањима, већ у властитим лутањима, кроз метафору својих дела, исцрпљујући до краја неку од многоструких тема тог пра-романа. И до данас Дон Кихот је огледало духовних збивања и освешћења генерација које су се у њему огледале. Као да су Витез од Тужног Лица и његов мудри коњушар током својих бесконачних разговора наговестили многе и данас актуелне ствари, па је та књига, која сучелице не дотиче ништа актуелно — тема јој је извесна мода која је већ била на умору кад је Сервантес о њој писао — и данас актуелна.

Данас нарочито. Или се то мени само тако чини зато што данас живим. Можда је та актуелност увек иста од како постоји књига и од како људи у књизи траже оправдање и осмишљење својим делима. Но ипак ми се чини да права револуција, која је увек примена или бар поку-

шај примене идеала — а књига је похранитељ идеала и стварности, актуелизира, мењајући је увек из основа, донкихотовску ситуацију. Иначе откуд толика „сродност по избору“ између литературе од Француске револуције наовамо и дилема донкихотовских. Донкихотовски се осећа и каже цела романтика; донкихотовски је и пословни, реални Балзак са својим илузијама и „изгубљеним илузијама“; донкихотовски Жилијен Сорел који, са књигом, из поткровља воденице баца презрив поглед на друштво које је књигу издало. Госпођа Бовари је малограђанска верзија Дон Кихотових књишких заблуда, а без Дон Кихота у позадини не да се замислити ни Џојсов Блум ни Кафкин Геометар. Сви су они несрећно донкихотовски јер им не успева примена књиге у живот, или упола успева. А ми данас? Зар се наше време није заложило више но и једно друго да оствари правду Књиге, зар није, негде од срца, негде без срца, све у знаку Књиге. Истина, не донкихотовске, већ књиге која је израсла из живота и враћа у живот, онакве какву је Сервантес сањао кад је у свом роману најављивао да ће „старе књиге потамнети на светлости нових које ће се једног дана појавити“. Више но неко друго, наше доба је у знаку књиге коју ваља остварити или дићи руке од свега па умрети „од меланхолије“, као Дон Кихот кад је најзад увидео да са његовом лудом књигом не иде.

Донкихотовско и санчопансовско у исто време, наравно. Једно без другог не иде, један без другог су апстрактни, нестварни. Први да другог вуче за перчин, други да првог држи на земљи. Или су те две личности из књиге у ствари једна индивидуа, тек заједно потпун и пун човек, кога је писац симболисао двоглаво да бисмо га јасније видели у његовој растрзаности, једна индивидуа, то јест недељивост, али из основа противречна, противречна па зато целовита.

Роман није ни из далека тако једноставно прозиран као што изгледа. Истина, битно је оно прво, слике неодољиве комике које се нижу, али кад се боље загледа свака од тих слика испада многосмислен, загонетан, обично тужан симбол. Сервантес је дошао, ко зна каквим случајем, у тамничкој доколици, на идеју о мршавом, доконом хидалгу педесетогодишњаку који, изгубив памет од претерана читања, решава да крене из празнине и пустоши свог живота на царске друмове, са циљем да у животу примени све оно племенито и мудро што се у књигама прича и саветује читаоцу. И као да је од те плодне замисли испод разиграна пера пишчева излазила слика за сликом, свака многострука значења, свака пуна питања на решавање генерацијама које су следиле. Та весела замисао и сулуде пустоловине које је она инспирисала обасјале су загонетном светлошћу оба стуба личног и друштвеног живота

сваког човека: стварност коју брани и идеје којима се храни.

За чудо, већ одавно се није тако мало писало о *Дон Кихоту* као данас. За последњих двадесетак година не сећам се да се неки знаменитији мислилац поставио пред то огледало, нити да се у овим тренуцима кад се бије одлучујућа битка за остварење Књиге или њено ликвидирање, неки наш философ озбиљније запитао шта се збива са Витезом од Тужнога Лика, какав му је данас лик. Знам да то није лак посао, да можда и није посао философа. Философска мудрост је једносмислена, појмовна, а о Дон Кихоту, том тужном свецу интелектуалског календара каменованом подсмехом и поругом говорили су најмудрије песници. О њему се само поетски може и говорити, ликом и слободном речи. Није случај што је од свих књига света најмоћније илустрован овај роман, што је синтеза дела Домијеа, Сервантеса деветнаестог века, у оних неколико визија Витеза и Коњушара. У том смислу је свака слика човека насликана са дубоким хумором, то јест са љубави без милости, свесно или нехотично у донкихотовској инспирацији. Код нас је такав пре свега Иво Андрић, не Крлежа са својом свифтовском „индигнацијом", већ Иво са својом луцидном, свирепом благонаклоности, не сав Иво, али у свом најбољем.

Са својим скромним способностима, и кад бих хтео, у кратком предговору, дакле појмовној расправи, не бих могао говорити о суштинској проблематици овог романа. Ваљало би суочити Сервантесовог јунака са сијасет питања, то јест, пошто је он толико волео разговор — дијалог као чинилац спиритуалног развоја раније створен је у овом роману и до данас је остао ненадмашен — пустити га да невезано разговара са знаменитим личностима, личностима из књига, наравно, јер су друге све недовршене и мање одговорне. На пример, са главним свецем философског календара, са Прометејем, који се први у (књижевној) историји жртвовао за неке идеале и волео човека, који је помогао Зевсу да оствари Нову власт па се онда, у име човека, дигао против ње. Било би занимљиво чути шта би њих двојица рекли о нама данас, тим пре што је Прометеј имао нешто и политичког искуства, које је Дон Кихоту, сувом интелектуалцу, сасвим недостајало. А заједничко им је да су их паметни савременици сматрали овејаним будалама. Не знам само како бих водио ту дискусију: недостаје ми главне песничке врлине — хумора. Истина, вели се да је врло погрешно хтети говорити комично о комици, али би о хумору ваљало говорити са хумором. Комиком се руши мисао која се казује, хумором се срца отварају да прихвате што иначе не би.

О *Дон Кихоту* се већ све рекло — осим оног што свако доба тек има о њему да каже. Не одбацујући што је речено, већ додајући већ реченом своје, што се само из нове ситуације да сагледати. „У колико више разумемо једног генија утолико нам више остаје да још разумемо", вели поводом нашег романа Ортега и Гасе. Ово дело, многосмислено и разносмислено, није изашло готово из главе Сервантесове као Атина из главе Зевсове, већ се рађало, гранало и коренило, органски, постепено растући испод пера, често и на удивљење самог писца. Отуд је тај роман тако слојевит. Ми данас хоћемо пошто пото да смо оригинални, и непрестано измишљамо теорије о нашој неисказивој особености. Тако је данас опште прихваћено да „постоји модерна свест уметности, која нам, кад се суочи са свешћу о уметности што јој је претходила сугерише да је извесна уметност стварања заменила стару уметност израза. Пре модерне уметности дело изгледа израз претходног искуства, *оно каже што је замишљено и виђено,* тако да од искуства ка делу имамо само прелаз на технику извођења. За модерну уметност дело није израз већ стварање: оно нам даје да видимо што пре њега није виђено, оно обликује место да одражава", вели један заступник тог схватања (Пикон). Овакво разграничавање старе и модерне чини ми се апсурдним. Тачно би било као подела на праву литературу и на шунд; на криминалне, витешке и остале конвенционалне врсте, као и на догматичарске списе, с једне стране, на све где се ради по рецепту и где се унапред и пре свега искалкулира закључак, и, с друге стране, на аутентичну литературу, која је увек спиритуална авантура, откриће. Ако је писац, као што вели већ Монтењ „лично предмет своје књиге", на који начин да себе зна, да се литерарно предодреди, пре но што се помоћу речи нашао, кад је „неисказана мисао" небулоза, нешто у ствари непостојеће, и какви су то „већ замишљени" стихови пре речи?! Исти тај Монтењ је још пре Сервантеса растумачио како је свака права уметност „уметност стварања": „ова књига је мене створила исто колико и ја њу", вели он за своје *Огледе,* који су на крају испали сасвим друго но што је он наслућивао на почетку: књига која му је, а и нама с њим, дала „да види што пре ње није виђено", „обликовала" једну визију света, коју уосталом никако није ни могла просто „одразити", јер пре и ван књиге није ни постојала.

Дон Кихот је у светској литератури, старој и модерној, један од најлепших примера тог прерашћавања дела у стваралачком процесу; да га није писао и написао никада не би открио сву мудрост и сву лудост себе и сво-

јих јунака. Да их није пустио да данонoћно разговарају никад не би сазнао шта им је на срцу; да их није увлачио у неочекиване пустоловине никад не би сазнао како ће се понашати. Дон Кихот и Санчо створили су и отворили писца и човека Сервантеса исто толико колико је он њих створио, или тачније, стварао.

Пре овог романа Сервантес је био написао велик број дела која га стављају у плејаду осредњих писаца Шпаније „Златног века". Ништа од изузетног значаја. Било му је педесет и шест година кад је дошло до знаменитог сусрета између писца и његовог главног лица, како би рекао Пирандело, по свему судећи у некаквој тамници, вероватно баш у Манчи, у једној од оних многобројних шпанских тамница у које је Сервантес повремено одседао, углавном ни крив ни дужан. Дон Кихота је била пуна Шпанија, Сервантес је писао и пре и после тог сусрета, али ће само тај сусрет изменити судбину и једног и другог и дати човечанству ремек дело.

Да је при том сусрету прва пишчева идеја била да исмеје извесну литературу, да „разори уважење које у свету и светини уживају књиге о витезовима", то он вели на почетку романа, то понавља и на самом завршетку, у последњој реченици, и то му се мора веровати. Очигледно је да је цео роман систематски спроведена пародија „књига о витезовима". Али већ сама замисао да се у основи банално пародирање стави у живу пишчеву стварност, у савремену Шпанију произвешће судare који ће извести многе неочекиване искре, а ове ће изазвати пожаре; или, да будемо прецизнији, пошто не верујемо да литература тако силовито мења живот, изазваће ватромете, ватромете духа, који ће много што шта осветлити.

Та прва идеја Сервантесова као да је била већ одавно у ваздуху. Већ неколико деценија пре *Дон Кихота* у Шпанији се пише против витешких романа, краљеви повремено забрањују њихово издавање, мудри људи им се подсмевају. Кад је Сервантес подухватио да пише свој роман, мода витешких романа је већ јењавала, њих су све мање и мање издавали — једва један у десет година. Да је Сервантес остао при чистој пародији ко зна докле би дотерао. Почетак романа, где се Дон Кихот сам појављује, иако генијално замишљен, није пружао елемената за ширу разраду и продубљивање. Можда би постао нека врста шпанског *Краљевића Марка по други пут међу Србима*[1],

---

[1] Било би занимљиво испитати зашто је Домановић промашио са том сатиром. Младост, непосредна политичка ангажованост, журба? Али све је остало на *првој* замисли.

да се писац није убрзо досетио да Дон Кихоту придружи Санчу Панса. Захваљујући том другом сусрету пародија је стекла трећу димензију, продубљеност романа. Одједном смо добили сплет суочавања и супротстављања карактера, могућности спиритуалних развоја и сломова, структурираних компликованим системима супротности и привлачности, између јунака и стварности, између Дон Кихота и Санча, између реалности и поезије, као и супротности и узајамног прожимања лудости и мудрости Дон Кихотове, виспрености и простодушја Санчова, маште и искуства. Главни инструменат развоја и дубљења, дијалог, долази до пуног израза. Има се утисак да је и сам писац задивљен и изненађен, да осећа како пред њим, на пулту настаје нешто што ни сам није слутио, што није ни могао да слути. А и како би, кад дотле није постојало: да настаје модерни роман. Или, да будемо прецизнији, настаје модерни антироман, јер је особеност модерног романа да свој род, то јест да сам себе ставља у питање. „Антиромани задржавају изглед и обрисе романа . . . Али то је само зато да би боље обманули: ради се о томе да се стави у питање роман сам по себи, да се разруши у оном истом времену кад га изграђујемо . . . Роман размишља о себи самом". Ова Сартрова дефиниција антиромана важи много мање за модерни „антироман" који више ставља у питање човека но роман сам по себи. Она важи за грађански сатирични роман седамнаестог века, важи за Филдинга, особито за Стерна, за Флобера, а пре свих за *Дон Кихота,* који директно „ставља у питање" роман свог времена, литературу уопште романескност напосе, витешки еп који је задржао све битне одлике епског, осим, изгубив културку вредност, „веру у стварност испричаног" (Ортега и Гасе), без које литература постаје празна забава и бег из живота. *Дон Кихот* је испричан тачно по шаблону витешког епа, са истим методама и конвенцијама, а он тај еп у исти мах руши, руши га доказујући његову књишкост. Исто тако, *Дон Кихот* је непрестано размишљање не само о роману већ о литератури уопште, о односу Књиге и живота. Да се одабере у њему све оно где је изричито реч о литератури, направио би се свезак од три до четири стотине страница, на страну што је основна тема целог дела значај Књиге, њено суочење са животом.

Пародија са првих страница и прве замисли протеже се кроз цео роман, необуздана, безмилосна комика. Псеудо-волшебне догодовштине из витешких романа пренесене су у амбијенат пикарескних романа, на место замкова имамо крчме, на место принцеза смрдљиве мазгарске курве, на место пустоловина шегачења. Ударци пљуште по Дон Ки-

хоту, зубе му ломе, сви га извргавају суровом руглу. Поводом другог дела *Дон Кихота*, особито поводом његовог боравка код снобова војводе и војвоткиње, Пол Азар вели да се ту испољава ренесансна склоност за сирову шалу, шалу унапред припремљену са много пажње и увеселења. Италијани су те грубе шале називали *бафа* или *бурла*, и, по Азару, многобројна поглавља *Дон Кихота* јесу „најлепши примери мајсторски организоване *бурле*".

Све је то у духу доба. Комика Раблеа или Комедије дел Арте истог је карактера. Па ипак ми се чини да су Унамуно и други имали право што су Сервантесу пребацивали то грубо поступање према свом јунаку. Има у књизи момената кад нам се срце стеже: сцена бљувања у лице, сцена вешања за руку, шакетања са курвама и мазгарима, свих двадесет и неколико поглавља са несносним *бурлама* на војводином двору. Разлог нашој нелагодности је у томе што *Дон Кихот* врло брзо престаје да буде само једна лакрдија, постаје нешто много озбиљније, присније, што нам гласни смех претвара у врло сложен осмејак, да се и овај каткад претвори у чисту сету.

У Шпанији се витешки роман појавио врло касно, пред крај петнаестог века, кад су феудализам и све што је подсећало на витезове већ ишчезавали. Као што је, уосталом, мода вестерна настала у Америци онда кад је мрежа железничких путева прекрила и последње изгубљене кутке Далеког Запада. Витешки се роман појавио на прагу модерног доба, у јеку првог развоја капитализма, централизма и бирократије. Историчар Десколо подсећа да је први и најзначајнији витешки роман, узор Дон Кихотов, онај који ће парох и берберин спасти ломаче, *Амадис од Галије*, написан оне године када је Шпанија протерала Арапе са полуострва и освојила Гренаду и када је Колумбо открио Америку. Његова мода се шири истовремено са шпанском империјом, кад Шпанија постаје светска сила, господар Италије, Низоземске, великог дела Француске, кад оснива и експлоатише огромно колонијално царство, врши улогу ликвидатора злата за светско тржиште. Парадокс је у томе што је сва та моћ и слава почивала на једној лажи, на једном неспоразуму историје: злато је такорећи економски безразложно притицало у за то неспремну земљу из америчких и других колонија, дозволивши владајућем племству и централној власти да спрече прилагођавање живота новим условима. Модернизована је само бирократија, полиција, Инквизиција (тј. и опет полиција) и војска, али не и њихова друштвено-економска подлога. Великаши су добили огромне поседе који су пустели, покрети градова су били угушени, непослушни кметови масакрирани, а све што би могло иоле угрозити монолитност,

покрштени Јевреји и Маври, било је протерано; што је слободно мислило, људи и књиге, слато на ломачу. Краљ и црква заводе апсолутизам на темељима разрушеног феудализма који ничим није био замењен. Истовремено са растом моћи државе снага земље опада. За владе славног Филипа II број становништва пада од десет на осам милиона, а у исти мах вртоглаво расте број паразитских слојева. Око 1558. има у Шпанији око милион црквених лица: калуђера, пароха и других. Паразит је и високо племство као и безброј њихових придворица, паразит и мало племство, хидалго, коме је испод достојанства да привређује; паразит је и врло бројан слој људи искорењених, без занимања, тако звани пикаро, са својом организацијом, својим језиком, својим законима, који постаје једна од главних тема шпанске литературе. „Та фукара, вели Жан Касу, није само држава у држави . . . она је прожела све шпанске нарави. То није чак ни један нижи слој друштва. То је само друштво. Јер старо друштво је било уништено, али није било замењено новим".

Скоро да је несхватљиво како је та Шпанија, исцрпљена златом, искрављена, спарушена, ипак неколико деценија владала Европом не само војнички већ и духовно. Јер то доба парадоксалне шпанске декаденције је у исти мах златни век шпанске културе, њеног зрачења у Европи, доба Зурбарана, Ел Грека, Веласкеза, Лопе да Веге, Сервантеса и толиких других светских имена. Као да је опијен свим неочекиваним и забљесњујућим што му се десило цео тај свет живео у некаквом калдероновском сну, сну о изненадној слави и изненадном богатству, у служби краљу, у служби цркви, где ће какав подвиг у Америкама, у Фландрији, у Италији, на двору, у војсци, омогућити да сан одједном постане јава. Веле да је витешки роман идеализована слика те луде стварности, као и бегство из ње. Идеализована слика, јер је идеологија, сублимирана, витешке службе, верности и славе; бег, јер је идеално остварење сањарија, што у литератури значи да је ситуацији адекватан шунд. И нема сумње да су у своје време ти романи представљали колективну психозу, да су их сви читали са пасијом, од краљева до крчмара. Читали су их учени људи, читали су их будући свеци, Свети Игнације де Лојола, Света Тереза од Алвиле, који су у њима налазили хране за своју вокацију. У *Дон Кихоту* нема лица које их није читало, све до пароха који ће их спаљивати, па и до самог писца, који их зато тако добро пародира што их зна на памет, до тог Сервантеса који ће целог живота сањати да напише прави, најзад добар, витешки роман, па га пред смрт, после *Дон Кихота,* и написати. На жалост, лош.

Шта је било у тим романима што је узроковало такву психозу? Десколо вели: „Католички краљеви су освојили Гренаду, али исто тако, бар донекле, и *Амадис од Галије*“. Жан Касу тврди да је тај *Амадис* „један од великих догађаја светске историје књижевности, синтеза у уметничком облику свих видова у којима ново доба сања претходно“. Не знам. То није мишљење Сервантесово, а он своје мишљење подупире одличним аргументима. То није мишљење ни аристократског сладокусца Госпође де Севиње, која их је читала са уживањем, али стидећи се. И ја сам их читао, некад давно, у детињству, и тада налазио у њима чудну драж. У чему је она? Нисам сасвим сигуран да је у идеализовању претходног: ко верује у волшебнике и цинове као део своје прошлости? У тим романима је идеализација прошлости истовремено и њена апсолутна иреализација. Можда им је шарм у баналзовању прастарих митова и легенди. Ко зна. Све то спада у мутне области психологије и социјалне психологије. Ако је Сервантес тако пун противречности кад о томе говори, он који је та поља најдубље преорао, ко би други знао да објасни. Факат је само да је у Шпанији психоза витешког романа акутна све док траје шпанска државна и империјална илузија. Он се све мање чита после првих великих пораза, нарочито после судбоносне пропасти Велике Армаде. Сервантес му је задао последњи, генијалан ударац.

Као и у свему другом о чем се говори у *Дон Кихоту*, и у осуди витешког романа преовлађују аргументи писца и хуманисте. Сервантес пре свега пребацује тој литератури да је невредна, да злоупотребљава реч, у празном простору без отпора стварности. Не знам ко је рекао да је писање витешких романа типичан пример аутоматског текста у смислу надреалистичком. То је већ мислио и сам Сервантес кад је тврдио да та литература „пружа широко и пространо поље по коме перо може јурити без икакве сметње“. Литература жеља без суочења са стварношћу, неуморно понављање типских ситуација, које читалац тражи, увек исте. „Никад не могох да прочитам ни једне до краја и конца, јер су, више или мање, све на исти калуп“, вели Каноник. Но што се тиче „истог калупа“, од шеснаестог века на овамо ништа се није изменило. И наши данашњи сериски романи су сви на исти калуп, на свој, нови калуп, али на калуп. У извесном смислу бисмо се могли питати да ли је Сервантес добро учинио што је својом пародијом убио старе витешке романе. Има ствари које, што их чешће убијамо, то оне све чешће васкрсавају, али све грђе. Мит је био прва текућа фикционална литература, а мит је нешто значио; онда су мит замениле у Европи средњевековне легенде, већ много лошија роба; онда су се поја-

вили витешки романи у које нико сем егзалтираних луда није веровао; ми данас имамо криминалне и сличне романе у које, судећи по новинама, неки опет почињу веровати. А има још једна разлика: За своје романе Дон Кихот је тврдио: „Могу рећи да сам, откако сам лутајући витез, постао храбар, љубазан, трпељив, лепо васпитан . . . да стрпљиво подносим патњу, тамницу, опчараности . . .“ Што ће рећи да је још и у лудим витешким романима било неке етике, постављене на главу, али ипак етике.

У сваком случају, један од разлога што ми Дон Кихота не прихватамо само као лакрдију, што не видимо и не осећамо у њему само пародију, и не саучествујемо лака срца у поспрду коме је Дон Кихот изложен, лежи вероватно делом и у двосмисленом, контрадикторном односу писца према тој етици. Амбивалентност става, која се протеже кроз цео роман и чини његову сентименталну драж; *Дон Кихот* је књига са много лица, са много слојева значења. Оно што се после првог предавања пародији и смеху дешава читаоцу, јесте да се он, што даље то све присније, осећа на страни лудака, а против здравих и нормалних, његово лудило чистијим од стварности, у нечем можда и реалнијим. У ствари, то писац прихвата свог јунака, и зато га прихватамо и ми.

Тешко је мешати биографију и дело, нарочито кад нам је биографија више мање непозната, али несумњиво да *Дон Кихот* оставља утисак транспоноване спиритуалне аутобиографије, да је као и свако велико дело храњено искуством стваралаца. Осећамо да Сервантес овде пише о грандоманском лудилу свог народа и о свом властитом; он се осећа под кожом Тужнога Витеза, он је тај који је био поносни хидалго, служио и био рањен у славној бици код Лепанта, пркосио бољу алжирском, спремао Велику Армаду. Пирандело, који је тако близак Сервантесовом амбигвитету, овако то објашњава: „Какву је он награду добио за своје јунаштво . . . Какву су судбину доживели великодушни снови који су га навели да се бори на толико бојних поља, да напише толико бесмртних страница? Какву судбину његове светле илузије? Као и његов Дон Кихот, зар се и он није опремио као витез, зар није насрнуо на непријатеље, на опасности сваке врсте за праведне ствари; зар се није увек напајао на изворима најплеменитијег идеала. Да би стекао шта? . . . И најзад, у тој мрачној тамници он се препознаје, он *види* себе, увиђа да су џинови били ветрењаче, а Мамбринов шлем прост берберски тањир. Све његове патње прскају у смех. Лудости, лудости! На ломачу сви витешки романи!“ Што Пирандело не каже то је да Сервантес ипак воли ту луду што је био.

Он исмева себе, али оно што исмејава на крају крајева ипак је његова властита душа. Ма колико га обасипао каменьем смеха, ма колико га изобличавао, он му даје своју крв и своју страст, и Дон Кихот, као мученик, тријумфује. Бар у роману. Груба комика се претвара у смех кроз сузе, постаје хумор, чудно опор али у толико моћнији, смех где смо на страни оног коме се смејемо, где се смејемо себи самима. Ту не важи закон комике да ко засмејава има смејаче на својој страни. Ми се смејемо Дон Кихоту, али у колико даље све више нам се гади — исто као и писцу — од снобова који праве поспрд од Витеза. У роману, сви они који му се подсмевају јесу зли, нечовечни; ми саосећамо не са њима већ са жртвом. Отуд Мадариага и Унамуно упоређују Дон Кихота са Христом, док се он другима указује као трагични симбол, у литератури, модерног револуционара у потпуно нереволуционарном добу.

Пародија лажних идеала била је први циљ романа, али она није остала и његов једини садржај. Сервантес се смеје тој лажној прошлости, али је и воли, као сваки уметник. Прошлост је његова младост, прошлост је пуна, она је далека па јој се виде само широке контуре а не гадне појединости; садашњост је тамница, а будућност празнина коју ваља напорно и са ризиком испунити. За уметника, прошлост је ризница слика, појмова и речи, а будућност „лист који брани његова белина“ (Маларме). За Сервантеса суочени са стварности, идеали су лудост, али суочена са идеалима стварност је ругоба; идеал се ликвидира поругом, али стварност притиска за вратом до смрти. Витез од Тужнога Лица је луд са својих идеала, али мудрац кад суди о стварности. Тако у овом делу пуном обрта и промена критерија, имамо и парадоксалну игру узајамног обезвређивања: стварност је обезвредила идеале, али мисао о идеалу обезвређује стварност; пародија анахроничних идеала претвара се често у сатиру стварности суочене са правим идеалом, који Дон Кихот исповеда, и то сасвим разумно и трезвено, идеалом ренесансног хуманисте, идеалом слободе, људског достојанства и економске једнакости људи, што је све симболисано у миту о „златном добу“, добу кад се није знало „за моје и твоје“.

Они са којима се Дон Кихот сукобљава на друмовима Шпаније нису витезови и волшебници већ богаташи, крчмари, мазгари, трговци, разбојници, бакалореати Караски и бездушни великаши. Ако којим случајем сусретнемо личности племенитијег соја, Доротеју, Неопрезног радозналца, пастирицу Марчелу, оне по правилу испадају из оквира стварности да би ушле у свет приче, у свет езотеричних

симбола. И можда, пошто се ради о литератури, најнесимпатичнији су поред сувог прагматисте Караска, и више но он, снобови уметности, војвода и војвоткиња, за које је уметност само забава без душе. „Они су вечити заштитници уметника, вели Waldo Frank. Они га хране, ласкају му, служе га: све, осим што у њега не верују. Њихова памет га држи далеко од њиховог срца. Нигде Витез од Тужнога Лица не изгледа тако патетичан, тако смешан, тако обезоружан као под војводским кровом, где је слављен и где се приређују читаве светковине да се подстакне његова потреба да учини Правду". Сатира је потпуна кроз метафору без пукотине, али ретко тако свирепа као код Свифта, никад презир и осуда без призива људске природе. Као што је носталгичан према идеалу херојства који исмејава, тако је тужно благонаклон према шпанској стварности, ма како му се грубом и неправедном чинила, тој стварности која је била и његова властита стварност пореза и откупника. Као и свака стварност људска: кад се добро загледа, никад кристално чисте савести, јер се ипак живи. „Хумориста је онај који није начисто сигуран ни у себе ни у друге", вели Америко Кастро. Но код Сервантеса има још нешто: он као да се није могао да уздржи да воли сав живот, као да је имао то ретко својство да и у патњи некако буде срећан, просто што живи.

И на тој другој падини Сервантесове сатире, као и свуда уосталом, и опет је у питању Књига. Неупоредиво актуелнија и значајнија но што је био већ тада умирући витешки роман: Књига мудрости и лудости Цркве, књига теологије. Истина малочас споменути учени сервантиста Кастро руга се свима који би да *Дон Кихоту* придаду ма који осим буквалног смисла: „езотерични, религиозни, политички или просто мистериозни". Знам и сам каквих је било у томе апсурдних претеривања.[2] Али пре свега ваља бити начисто шта је езотерично а шта није. Ако није буквална, сатира Светог Писма, теологије, цркве, у *Дон Кихоту*, није нарочито ни „езотерична", кад се књига иоле пажљивије чита. Друго, јасно је да се у Шпанији првих година седамнаестог века свака алузија на цркву морала завијати у седам чаршава, па ако се прихвати, што ми изгледа очигледно, да је цео роман једна развијена алегорија, тешко је и замислити да би та алегорија, противно духу сваке алегорије, била једносмислена, кад је за добру алегорију карактеристично да *тражи* и налази одјека на

---

[2] Ту скоро је, на пример, публикована врло духовита књига Доминик Обје, пуна занимљивих опаски у појединостима, али у којој се доказује да је Дон Кихот израелски пророк, дисципулус Зохара, наследник пророка Захарије.

све стране. Што су Сервантес, Дон Кихот, а нарочито Санчо давали с времена на време скрушене изјаве о свом праверју, слали у пакао Мавре, Јевреје и слично, то у ситуацији где се за најмање скретање ишло на ломачу не доказује ништа. „Следио сам обичајима своје земље, бар онима који су ми се чинили разумним. Што се тиче других, правио сам се да их се придржавам, јер претварање може бити од користи", вели Сервантес. Није сва хипокризија одвратно тартифовска. Има и оне друге, наметнуте споља, која може да досегне трагичне размере. Стендал је у *Црвеном и Црном* описао патње, изобличења, алијенације и слом племените природе хипокрита из нужде, присилом средине.

Уосталом Кастро сам себи противречи кад тог истог Сервантеса који нигде није отворено нешто рекао против вере и цркве — а и како би! — ставља међу „хетеродоксе" који су узели учешћа у теолошким борбама своје генерације, или кад, на пример, проналази „вешто подсмевање" у сцени где Дон Кихот цепа своју прљаву кошуљу да од њене крпе направи бројанице са којима ће рећи „милион Здраво Марија". Што је заиста необично изазовна шала кад се узме у обзир да су култ бројаница ширили доминиканци, стубови Инквизиције. Не могу да просудим да ли је тачна тврдња Луј-Филипа Меја да је *Дон Кихот* „шифриран израз слободне мисли у Шпанији Инквизиције и да цео роман почива на транспозицији теолошких сукоба", јер не познајем довољно теологију, нарочито ону танану из доба Реформације и Противреформације. Али многе су алузије прилично прозирне и за атеисту лаика какав сам. На пример онај покушај Дон Кихота да Санчу наметне само-шибање и Санчова енергична реакција несумњиво су подсмех на у то доба врло распрострањено флагеланство. Прича о спаљивању витешких романа вероватно алудира на врло честа спаљивања јеретичних књига, нарочито кад се примети да нећака и гувернанта бацају на ломачу и *књиге које нису читале,* исто као што су то често чинили црквени судови. Авантура Дон Кихота са толеданским трговцима пародира чак и највишу тајну вере: Дон Кихот захтева од трговаца да „исповеде да у целом свету нема госпе лепше од царице манчанске, несравњене Дулсинеје од Тобоза".

— Господине витеже, ми не познајемо ту добру сењору коју помињеш; покажи нам је, па ако буде тако лепа као што кажеш, драге воље и без икаквог приговора признаћемо истину коју од нас тражиш.

— Кад бих вам је показао, одговори Дон Кихоте, шта бисте били велико учинили признавши тако јасну истину?

Важност је у томе да, и не видевши је, верујете, исповедате, потврђујете, тиме се кунете и браните . . .

Ту је не само мисао, изврнута подсмеху, већ и речник и стил теолошки. „Баво нек ме однесе, ако мој господар није теолог; ако није, онда личи на теолога као јаје на јаје", вели и понавља мудри Санчо, не без разлога. Теолог или антитеолог, што му дође на исто. Али да је роман у целости алегорија антидогматичности, у то сам при сваком поновном читању све уверенији. А да у тој књизи која је вртоглава игра на конопцу једне луде између два архаична идеала и две архаичне књиге, витешке и црквене, да у том двосмисленом, ако не и вишесмисленом, култу Дулсинеје, који упадљиво подсећа на известан култ Богородице, да у свему томе и много чем другом ником није пало на памет да нађе разлога за слање на ломачу и дела и писца, чини ми се да је резултат генијалне мистификације, можда делом и несвесне, која је сатири икад успела, најлепши пример обезоружавајуће снаге смеха. Све се збило као да се нико није усудио да смех који је изазвао *Дон Кихот*, највећи који је та озбиљна нација издржала, окрене против себе. А можда Инквизиција не само што није знала за шалу, већ је није ни разумевала. И данас смех сме неупоредиво више но озбиљни исказ. Уосталом тако је одувек. Да би им бар неко говорио истину у очи, краљеви су држали дворске луде. Ваљда зато што шаљивције и саме изгледају смешне, па дакле и безопасне.

И у сатири своје стварности, Сервантесов хумор је амбивалентан као и у свему осталом. Витез од Тужног Лица је у исти мах и карикатурално оличење догматизма и представник слободе духа; карикатура догматизма по оном по чему је луд, по својој опсесији, представник слободног духа по оном по чему је мудар и паметан, по оном по чему је од свих у књизи цењен и поштован. Његов однос према витешким романима је пастиш односа догматичара према учењима цркве. Он их цитира као теолог, он, као теолог, и најлакшу сумњу схвата као светогрђе; он им слепо подражава, и чим је о њима реч, иако је по природи суштa доброта, он постаје агресивно нетрпељив; његова Књига је књига насиља. У том погледу, противтежа Дон Кихоту је Санчо Панса, са својим позитивним здравим разумом и широкогрудим хедонизмом.

Тај исти Дон Кихот, чим заборави своје догме, које су његово лудило, постаје узор племенитости и мудрости, трезвен, либералан у свему, широкогруд, оличење учености свог доба, одличан филолог, верзиран стратег, познавалац старих, умерен критик модерних, зналац космографије, философије, теологије, човек који моралним свој-

ствима превазилази све са којима се сусрео. Противстављање та два својства у истом лицу, једног кад је Витез луд, другог кад је при памети, и јесте суд који нам писац даје о тим својствима — без коментара.

Питање смисла и бесмисла витешких романа јесте давна историја; нетолерантност и догматичност цркве су такође, надајмо се, ствар прошлости, а уметност није само документат о мртвима већ и прича о живима, огледало сваке садашњости, универсално временски и просторно. То и објашњава да је, како примећује Ортега и Гасе, Дон Кихот кроз неколико векова значио више за странце но за Сервантесове сународнике. Истина, он се жали да је оно што су странци рекли представљало „узгредна недовољна обасјања" и додаје: „За странце је *Дон Кихот* величанствен куриозум, а не, као за нас, судбоносно питање". Не верујем. У *Дон Кихоту* је Шпанце одувек одбијала или привлачила шпанска проблематика, странце њихова властита, судбинска и за њих и за Шпанију. Од Стерна до Достојевског странци су ишли право у срце дела, а *Дон Кихот* је постао кључ шпанске мисли тек пошто је путујући светом стекао размере које данас има.

Све се збило као да је, пошав од једне временски и просторно ограничене пародије, Сервантес сусрео лица која су му сугерисала шире перспективе, одвезала му језик, отворила срце. Током дугих разговора са Дон Кихотом и Санчом осредњи шпански писац открио се као национални и светски геније. Отуд многи говоре о Сервантесу као несвесном генију. Међутим, у роману има толико танане иронije, каткад и шеретства, нечег што је увек дистанца према самом себи и својој речи, што је свест. Прича о несвесном изразу, данас у моди, често ми се чини као, свестан или несвестан, маневар критичара да бар у нечему буде изнад свог предмета. Што рекао Валери, свест је увек вреднија од несвести. Разумљиво да Сервантес, као и сваки други писац, и најсвеснији, један Кант, није могао наслутити све богатство свога подтекста, све одјеке свог дела у мислима других, тај пораст духовног капитала сарадњом следећих генерација.

Европа је у Ренесанси створила неколико митова, репрезентативних типова модерног човека: Хамлета, Фауста, Дон Хуана, Дон Кихота и Санча Пансу. Од ових пет два су Сервантесова. Ако се томе дода да је, како неко рече Росинант једини коњ у литератури са изразитим карактером (тај свакако није познавао Марковог Шарца) види се колика је уобличитељска моћ Сервантесова, да и не говорим о мисаоној сугестивности овог романа. Отуд се ми у овом кратком прегледу морамо задовољити да само до-

такнемо неке стране његове проблематике, и то без система, јер систем, по дефиницији, захтева свеобухватност.

Модерни роман почиње са *Дон Кихотом,* модерна драма добија свог типичног јунака са Хамлетом. Оба ова дела видела су свет на два разна и врло различита краја Европе — у исто време. *Хамлет* је игран 1601, *Дон Кихот* замишљен вероватно следеће године, штампан 1605. Да ли је случај да у ова два репрезентативна дела светске књижевности имамо исту појаву луде као трагичног јунака, нешто што је наслућивано већ од грчке трагедије, али остварено тек од Ренесансе на издаху.

Хамлет је луда у два смисла: он у драми игра на моменте улогу шекспировске луде — клауна и, у исти мах, он је душевно поремећен, неурастеник, како бисмо данас рекли. Видећемо да је и са Дон Кихотом слично. Да је Хамлет трагичан јунак, у то нико не сумња, то нам је сам Шекспир рекао. Али и Дон Кихот је исто толико, у суштини, трагичан јунак, трагичан максимално за лице које не живи и не дела у једној трагедији већ сатиричном роману. Трагичан у античком смислу, где је трагична ситуација она у којој „за све што је велико, што превазилази силу прилика, остаје само јуначка борба, скоро увек до пропасти" (Weber). Дон Кихот се бори против своје ситуације, брани нешто велико, брани правду на земљи, и кад подлегне, пропада. Утолико је трагичнији што је, у његовој ситуацији, смешно и лудо бранити правду, а пропаст му утолико страшнија што је, упркос његовој племенитости, срамнија: нема већег срама но умрети под пљуском смеха. Његова трагедија, његова Голгота, и јесте управо у тој смешности: нико није толико обезоружано сам но онај коме се сви смеју. Трагично саучешће читаоца, упркос смеху, јесте необична појава: по правилу, смех нас отуђује од исмејаног, смех искључује саосећање и идентификовање. Међутим, у овом роману, и писац и читалац се идентификују са исмејаним, окрећу се против исмевача. Нормално, у комици, рецимо у једној Молијеровој комедији, ми смо против оног који је предмет смеха; овде смо, углавном, против оних са којима се смејемо, или равнодушни према њима, бар док се не замислимо, и схватимо. То се обично назива хумором, што, као и свака реч, ништа не објашњава, али назвали га како хоћемо, нема сумње да се овде збива нешто двосмислено, да све постаје чудна амбивалентност, да је свет, да су људски односи и вредновања стављени на главу, као што је у Хамлету „време излетело из шарки". Нешто основно у људским односима није у реду ни на свом месту, није, што се вели, нормално. Јер понашати се нормално у нормалном свету значи осуђивати

оно чему се смејем, значи налазити мудрост у здравом разуму, или како то Енглези, Французи и неки други тачније називају, у common sense, у општем разуму, у суду прихваћеном од заједнице. Што ће рећи да се у ова два дела даје свет где је бити „нормалан", имати здраву памет, то јест бити прилагођен својој средини и њеним критеријима, доказ извесне врсте ненормалности и лудости, бар по неком вишем критеријуму. У *Хамлету* осуда света је без призива, у *Дон Кихоту* са извесном носталгијом за скровиштем. Сервантес само показује да је смешно бранити момке које шибају, робијаше који то не схватају. Једним потезом уметника све текуће вредности су стављене у питање, као што је стављен у питање однос индивидуе и друштва: индивидуа носилац виших вредности јесте онај који се не повинује текућим вредностима, који је, по суду друштва као и по суду Зигмунда Фројда, неприлагођен, тј. ненормалан, луда. Добијамо супротност, сукоб између друштва и индивидуе. Како вели Пановски, са *Дон Кихотом* одједном излазимо из Средњег века и његових — бар теоријских — хармонија, и улазимо у Нови век са његовим неразрешивим конфликтима. Цео *Дон Кихот* је заснован на тим супротностима и сударима: супротност друштво — Дон Кихот, супротност Санчо — Дон Кихот, итд. Улазимо у свет модерне литературе где неприлагођеност, извесна неуроза — не свака, наравно — постају предуслов и оруђе ограничене, али једине могуће аутентичности. Предуслов и оруђе у исти мах. Хамлет је несумњиво растројен страшним сазнањима која га силе да се односи негативно према свом свету, да узме дистанцу, али он исто толико искоришћује, каткад је потенцирајући сврсисходно, ту своју ненормалност да би могао говорити истине, јер „нормални" или нису ни свесни истина, или конвенционално ћуте, или конвенционално лажу. Што је све нељудски, бар у једном вишем смислу, у смислу идеала, па био тај идеал Витемберг или витешки романи.

Никад нисмо начисто да ли је Хамлет луд или се прави луд. Чини се по каткад да је он луда који се прави луда. Исто је и са Дон Кихотом. Осамљени педесетогодишњак, без жене, без деце, без љубави, у чамотињи, прикраћен у животу, који компензира лектиром и сањарењем, он је тип неурастеника. Али ни један сервантиста не сматра Дон Кихота лудим у правом смислу, за све њих је његово „лудило" пре свега симболично, симбол ситуације човека. Истина, Сервантес на самом почетку романа изричито наглашава да је витез сасвим луд. Вели, читајући лоше књиге „бедни витез је померио памећу", постао „махнит". Али сва је прилика да то Сервантес вели пре свега због потреба

интриге, а онда и зато што на почетку романа ни сам није добро познавао свог јунака. У сваком случају, током књиге, то јест у свом животу, јер он у књизи живи, Дон Кихот се манифестује врло контрадикторно и час је „махнит“ као на почетку, час луцидан, паметан, „велеуман“, како вели сам наслов књиге, и то никако иронично схваћено, учен као ретко ко, начитан, и то не лоших књига, никаквих Фелисијана де Силва ни Амадиса, већ класика грчких, латинских и хришћанских. Што би казивало, ако је Дон Кихот луд, да је и писац у нечему луд, да ту лудост воли.

Током књиге се све упорније поставља једно питање, које витезовој „махнитости“ даје двосмислен карактер: питање колико је и *како* је Дон Кихот веровао у витешке романе и у оно што су они симболисали. Наравно, Сервантес пише шаљиву књигу, са циљем да засмеје, и он то питање нигде изричито не поставља, да читаоцу смех не би присео. Али из понашања и разговора витезова добијамо на то питање, ако га поставимо, исто двосмислен одговор: да није веровао не би се за то борио, да је збиља веровао не би своју веру непрестано стављао на пробу. Роман је прича о кидању једног човека између вере и сумње, човека који умире кад је сумња надвладала. Као прави модерни роман, *Дон Кихот* је повест једног пораза.

Да је Дон Кихот луд, луд је свакако, као и сваки онај који не уме да се прилагоди, и који због тога тражи иреалне компензације. Да је паметан, паметан је, и то уколико луд, уколико му његова неуроза не дозвољава да дрема слатким дремежом прилагођених. Само никако не треба сметнути с ума да писац није психоаналитичар, и да не прави клиничку студију већ изграђује симбол. Кидања су у личности симболична. Дон Кихот је сам и своја болест и свој лек, и друштвена лаж и њено превазилажење: нетрпељив и догматичар кад се ради о властитим сновима, и у томе луд у исто време; широкогруд, толерантан и паметан кад је у питању мисао о човеку. „Дон Кихот губи битку сваки пут, кад потегне мач, а стиче победу за победом сваки пут кад отвори уста“, вели Кастро. Што значи да је луд не само Дон Кихот, већ, у обрнутом смеру, и друштво у коме је; он има илузорну праксу, они лажну идеологију. У последње време, реагирајући на романтичну концепцију која је хипертрагизирала Дон Кихота, неки критичари хоће да га прикажу као чисту комику, као лакрдију. Да лакрдије има врло много у *Дон Кихоту*, видели смо. Роман није класична трагедија са својим строгим правилима жанра, а Дон Кихот није једносмислена фигура. Али тумачење *Дон Кихота* као чисте лакрдије сасвим непотребно сиромаши дело, изоставља битне ствари, присиј-

љава да се тврди да у том делу препуном проблематике, крцатим философских и других питања, која нас све до данас инспиришу, „има веома мало трагике и проблематике“. Више волим да верујем Америку Кастру који вели: „Тек два века касније, захваљујући Романтизму који је открио Шекспира и Сервантеса, људи су почели да схватају грандиозну целину једне књиге, која је била исто толико дубока и меланхолична колико и забавна и романескна“. Како повезати са лакрдијом осећање „идеалне, безусловне, *јуначке* величине“, као што вели управо један од тих критичара (Ауербах), којом нас се дело дојима. Да трагика у *Дон Кихоту* сваког тренутка сучељава комику, проистиче, нарочито кад се зађе даље у дело, из самог карактера те трагике, „где је све оно што је племенито, чисто и спасоносно повезано са апсолутном бесмисленошћу“ (Ауербах). То је оно што ја зовем иманентном трагиком и ништа друго. Може му се дати и друго име, али то свакако није ни комика а још мање лакрдија. Битно је само да су код Дон Кихота лудило и „идеална величина“ узајамно условљени, а не две потпуно одвојене, независне појаве: да нема своју „фикс-идеју“ правде, витештва и другог, он не би био ни „веома паметан“, не би имао своје узвишене, племените мисли. И овде се, као код Шекспира лудост и мудрост „једна без друге не може ни замислити“. Да Сервантес, кад год може, скоро мазохистички потенцира гротескност те бесмислености, нема сумње. Можда не само, сасвим у духу свог доба, што жели да до краја „забавља“, већ и из дубљих разлога. Али то је оно што на крају читаоца, који се све више идентификовао са Дон Кихотом — као што се никад не идентификује са лицем из лакрдије — почиње да вређа, да га вређа бар од Стерна и романтика на овамо, и то је, чини ми се, једини од прекора који Унамуно чини Сервантесу, који је *литерарно* оправдан. Само по себи, „лакрдиско“ понашање, кад је спојено са „идеалном безусловном, јуначком величином“ већ је одавно, у чистијем облику, како то намеће драма, било предмет трагедије — у Софокловом *Ајаксу*. Осим тога, за разлику од праве лакрдије ми у *Дон Кихоту* никако немамо „ведар завршетак“ (Ауербах), далеко од тога. А на крају романа имамо једну изјаву пишчеву која дело ставља на своје право место: „Једино се за мене родио Дон Кихот, и ја за њега . . . *Он и ја смо једно те исто*“.

Симболично а и иначе, лудила Хамлета и Дон Кихота су потпуно различита. Хамлет је изгрижен скепсом од почетка; он не верује ни у људе ни у идеале. Отуд његова колебања током драме, али и успех на крају, кад се дела прихвати, силом прилика. Дон Кихот је сав потреба пове-

рења и преданости, вера у људе и доброту. Зато је сваког часа готов на дело, а пошто стварност ни у чем не одговара идеалу, отуд увек неуспех или, још горе, илузорни успех, док га коначно све јача сумња не изгризе до слома.

Али је Дон Кихот ипак луцидан лудак. У томе и јесте његова трагедија. И кад је најзанесенији делом, он зна, боље но позитивни Санчо, шта је на ствари. Нема само Сервантес хумора. Има га, болнијег, и сам Дон Кихот, који, као прави хумориста, види оба лица реалности: сан и факат. Он је, а не Сервантес, назвао свог парипа Росинанте, што отприлике значи Надкљусина; он добро зна шта је и ко је права Дулсинеја и то нам неколико пута казује; он је у Сијери Морени *намерно* махнит, онај који *свесно* бира своје лудило. Свестан је: да му није лудила не би му било ни памети, јер не може се бити мудар а живети као мазгари и војводе, јер у животу има смисла бити или витез или светац, или, ако ни једно ни друго не успе због злих волшебника, онда песник. Он зна и нешто више, нешто што је тек пред сам крај књиге поверио Сервантесу, пред смрт и једног и другога: да није трула, празна, излетела из шарки само шпанска стварност, него и највиши идеали шпански, да су идеали и сами јадни и трули кад их стварност не храни.

Реч је о оној невероватној причи што је Дон Кихот прича о свом боравку у Монтезиносовој пећини, причи која би се могла назвати Сан Дон Кихота, или тачније Антисан, јер је разарање свих снова. У тој пећини, у том сну, Дон Кихот најзад сусреће и ословљава тријумфално, као спасилац праве витезове, праве волшебнике, праве лепотице из легенде; он ту види, први пут у свом витешком животу, Дулсинеју. Али тај свет је екивокан, гротескан у својој мешавини литературе и свакидашњице, бајке и алузија на незадовољене плесниве жеље. Лепотица Белерма има жуте подочњаке, „који не долазе, вели му волшебник Монтезинос, од женске месечне болести, јер је толико месеци, па и година, како ју је изгубила"; легендарни витез Дурандарте се изражава као какав пикаро, Дулсинеја скакуће као коза, а њена пратилица проси милостињу од Дон Кихота, дајући у залог „сукњу од нова цица". На страну типични фројдовски симболи, доказ снаге Сервантесове интуиције која чини од *Дон Кихота* велики психолошки роман, све је у том сну поруга властитим проституисаним идеалима. И ту опет осећамо иза Витеза од Тужнога Лица присуство аутора. Кад ово пише, Сервантесу је шездесет и седам-осам година. Болестан, напуштен, непризнат, он гледа у своју прошлост где је иза поносних хидалговских идеала увек зурило сиромаштво, прошлост незадовољених жеља, поновљених разочарења.

Од тог тренутка, после тог немилосрдног сна, Дон Кихот полако креће своме гробу. Од тог тренутка Санчо му се у брк смеје. Постепени пад Дон Кихота прати уздизање Санчово. И у томе се Шекспирова трагедија битно разликује од Сервантесовог романа. О тој разлици, не узимајући у обзир лудило, први је говорио, колико знам, Тургењев, који се, као човек деветнаестог века, осећао ближе Хамлету но Дон Кихоту. По Тургењеву Хамлет је сав скепса и сумња, он је егоцентричан, све своди на своју усамљену личност која саму себе мрви. Дон Кихот је потреба за истином и идеалом, истином света, борба за остварење живота, чији је етос у заједници, чији је етос правда. Отуд бедни крај витезов.

Тургењев је тачно видео. Индивидуалиста Хамлет сања о животу у „ораховој љусци", Дон Кихот о преображају света. И један и други се осећају одговорним, како вели Хамлет, „за безбедност и здравље државе", али Хамлет ту одговорност прима без одушевљења, силом неприлика; Дон Кихот као најлепши позив. И смрт, која је, бар у литератури, осмишљење и обасјање живота, и смрт им је различита. Оклевало Хамлет убија злочинца, васпоставља морални поредак, враћа „време у шарке". Луцидније, Дон Кихот нема коме да се свети, капитулира, и од жалости за изгубљеним илузијама, умире. Међутим, да ли због тога што је Хамлет, како вели Елиот, лоше искомпонован, или што главни јунак, како је замишљен, није дозвољавао други завршетак, трагедија не производи код гледаоца жељену катарзу: смрт је слепо покосила и вредности и зло, јунак се насумце осветио, а корисници његовог подвига, Фортинбрас и други, потпуно су нам равнодушна, непозната лица, други свет. Дон Кихот умире жалосно, одрекавши се јединог што је имао, свог лудила, које нам је постало врло драго. Па ипак, и поред све меланхоличности, читалац се осећа богатијим, свестан, како вели епитаф, да је „Дон Кихот . . . победио смрт". Наиме, он је својом смрћу показао читаоцу две врло окрепљујуће ствари: прво, да су идеали којима је прекривао стварност лажни, што је за свакога велико олакшање и прочишћење, као и увек кад се отарасимо неистине; и друго, да се без идеала не може живети, јер чим је Дон Кихот морао да се окане својих, он је од тога умро. А пошто човек, бог зна зашто, не воли да умре, читалац осећа да мора што пре потражити адекватније идеале. Што је такође врло тонично. „Замисливши свог бурлескног јунака, Сервантес је однео једну од највећих победа над очајањем", вели Ели Фор. У томе је један од парадокса ове тужно нихилистичке књиге.

Кад је Дон Кихот наишао на кола са лавом у кавезу, затражио је да се кавез отвори и изазвао је лава на мег-

дан. Лав је зевнуо, облизао се и окренуо Дон Кихоту своју голему стражњицу. На то је Дон Кихот затражио од возача уверење да је лав одбио да одговори на изазов. „Више се од мене не може тражити", рекао је и додао окренувши се удивљеном Санчи: „Не, волшебници ми могу одузети успех, али никад величину мог духа". Има тако времена кад вам стварност — лав окреће стражњицу и онемогућује сваки подвиг, кад је могуће само посведочити величину духа, за будућа нека поколења, или просто, лепоте ради, без које се не живи.

Било је у историји Дон Кихота који су имали ту срећу да им лав не окрене леђа. Они су му одрубили главу, а онда су им се поставиле друге загонетке и супротставили други волшебници, волшебници пост-кихотовског времена. Али о томе код Сервантеса није речи. Исто као што није речи о нечем што је „хинтергрунд" свих витезових лутања иако је сугерисано на скоро свакој страници, као и шпански пејсаж, о коме се никад не говори а који је у роману чулно присутан: није реч о самоћи. Као да се по себи разуме да је самоћа неизбежна потка сваког модерног романа. Зато данас о самоћи уопште, без ближе ознаке, нема смисла ни говорити. Можда о свакој посебно. Рецимо, „човек гомиле" је сам зато што је стомилионити примерак истог текста, што нема шта да каже, што нема ни речи да се каже. Да га кажу, амерички писци су морали да измисле „бехевијуристички стил", где је човек изражен гестом и гримасом. Самоћа Дон Кихота и Санча је у томе што су критерији света на њих неприменљиви, што нису као остали свет. У томе, и само у томе, чини ми се, имају романтици право кад Дон Кихота називају романтичним јунаком. Русо и Романтизам су открили значај тог „бити другачији", само што су се они њиме поносили, а Дон Кихот је од тога умро.

Санчо је мудрац романа, као што је Дон Кихот племенит и велеуман. А то није исто, јер велеуман човек не мора бити мудар. Далеко од тога. И као што је Дон Кихот смешан трагични јунак, тако је Санчо смешан мудрац. Ово друго није толико ретко као оно прво. Мудраци су често смешни, ни капа са звонцима луде њима лоше не стоји. Већ Сократ, први наш европски мудрац био је прилично смешан, са меснатим носом окренутим небу и округлом трбушином. Аристофан га је одмах стрпао у комедију. Скоро сви мудраци су приказани округласти, чак и Конфучије и Буда; кад би били мршави симболисали би аскету, што је сасвим друго. Од Грка на овамо мудрац је апсолутна супротност трагичном јунаку. Трагични јунак се афирмише својим чином, у сукобу; мудрац избегава сукобе

јер ништа не решавају; трагични јунак тражи подвиг, мудрац изнад свега цени мир, за првог су зло и добро апсолутни, за другог је све на свету релативно. Први је Дон Кихот, други Санчо. Док Дон Кихот бди, Санчо спава: „Само то знам, вели он, да док спавам, нити имам страха ни надања, ни муке ни славе". Ни страха ни надања ни муке ни славе, преврнимо све књиге и наћићемо да је то одувек била девиза мудраца, то одбијање страха и надања, муке и славе — подвига јунакових. Санчова мудрост на почетку није тако убедљива као ни трагичност Дон Кихота. Његова проза на почетку је храпава и муцава, он има порока који се не пристоје мудрацу: похлепност на пару, сирове апетите и амбиције. Међутим, пут Санчов кроз роман је пут прочишћавања, као што је пут Кихотов пут ка слому. На крају Санчу остаје само похлепност на пару, свест да без материјалне обезбеђености нема среће. Само мудрац одлази са губернаторскога положаја са комадом хлеба и сира у торбици. Као прави мудрац он тражи основа у народној, то јест у вечној мудрости; постепено његове пословице постају све смишљеније, његов говор срећен и прилагођен стварности, толико да на крају романа пишчеву мисао не казује више Дон Кихот већ Санчо. Није чудо што се сељак Санчо за време свог губернаторства показао као један од најбољих владара које је Шпанија икад имала. Од сувог прагматизма, највеће духовне мане мудраца, спасава га смисао за поезију која је симпатија према свему постојећем. Не каже Дон Кихот већ Санчо „где је музика зла нема", не осећа Дон Кихот већ Санчо самилост према свему живом, од свог сивца па до људи. „Лов је, вели он, мени неразумљиво задовољство, које се састоји у томе да се убије животиња која ником зла није учинила". Он је, а не Дон Кихот, антидогматичан, зато и воли противречне пословице, после наших најлепше које сам чуо, чисте метафоре; Санчо је онај који је рекао о смрти најдубље што је у тој књизи. Његова песничка жица га је и здружила са Дон Кихотом. „Знам ја, вели он, да је мој господар више луд него витез", па га ипак не напушта. Испоставља се да је он волео баш то лудило. Има у њему много од Дон Кихота.

Као и сваки жив човек и Сервантес није био сав од једног дрвета. „Он је разочаран идеалиста који тражи скровиште у благонаклоном хумору; с друге пак стране, он је реалиста јасна погледа са нешто цинизма", вели Ортега и Гасе. Нема сумње, има се утисак да је мудрост Санчова пишчева стална тежња, а Дон Кихот његови снови. Без Санча би роман био неподношљиво тужан и монотон, без Санча бисмо врло брзо престали да се смејемо, јер је Дон Кихот једна опсесија, а Санчо слобода, први се увек по-

навља, други је непредвидив. Зато у књизи, где се увек све дешава по вољи и жељи писца, Санчо на крају тријумфује. Другујући са лудости он је много научио, успео да метне на страну и који дукат. Остаје му да остатак живота проведе без страха и надања, без муке и славе, поред своје Терезе, спомињући се давних дана и мегдана.

Да ли ће у томе успети, друго је питање. Сервантес је умро, и нико није написао трећу књигу романа, о Санчином животу после смрти Дон Кихота. Да ли је она могућа, да ли је могућ Санчо без Дон Кихота, да ли су, на крају крајева, то уопште два лица а не једно, оно које је драматизовало своју спиритуалну аутобиографију, Сервантес, све ће то, разумљиво, остати велика загонетка у недостатку трећег свеска. Кафка у *Параболама* вели ово: „Не хвалећи се никоме, Санчо Панса је успео током година, прочитавши врло много романа о витезовима и пустоловинама, у вечерњим и ноћним часовима, да одстрани од себе свог демона, којег је доцније назвао Дон Кихот. Тај демон је затим, потпуно слободан, починио најлуђе подвиге. Ти подвизи, у недостатку напред одређеног предмета, који је требало да буде сам Санчо Панса, нису никоме нашкодили. Слободан човек, Санчо Панса је филозофски пратио Дон Кихота у његовим походима, можда из осећања одговорности, и имао је од тога велику и поучну забаву до краја свог живота".

Овај закључак је необично проницљив, али нам не каже шта је било са Санчом *после* смрти витезове. Можда је онда мудрији и поученији Санчо, нахрањен другим, можда бољим књигама, послао у свет новог демона. Каквог, бог ће знати. А можда се сви ми варамо, заборављајући да Дон Кихот уопште није умро. Умро је Алонсо Кихано Добри који је Дон Кихоту позајмио своје тело за подвиге.

Ако је тачно да је Дон Кихот бесмртан, као што се мисли, сасвим је логично да Дон Кихот може, да мора позајмљивати током генерација све друга и друга тела. Сад би ваљало сазнати у коме се он данас оваплотио.

Сретен Марић

АЛЕКСАНДАР РИСТОВИЋ

ЧЕТИРИ ПЕСНИКА

ХОМЕР

Он је поседовао поезију као други што поседују земљу,
имања са топлом и хладном водом у ружичњаку,
снег у врту пред храмом, чак и лети,
робове под ланцем, јад и породичне невоље.

Био је песник као други што бејаху ратници,
свињари у храстовој шуми на Итаци,
свештеници, чувари говеда и земљоделци
чије сестре округлих стражњица трчаху пољем.

Без пребијене паре и готово слеп прође
не једном кроз градове лијући сузе и певајући.
Мање му отвараху уста учинивши га
Зевсом у дому са троношцем и трнокопом.

Он је имао искуство одвећ старог човека
и душу детета док је лежао крај извора,
а једно девојче — Наусикаја — даде му штап и одећу,
и рубље превучено пеном као награду за труд и старост.

ДАНТЕ АЛИГИЈЕРИ

Подложни су промени земља и истанчана чула,
видици са кулама у магли и светлости.
Песник као законодавац, рођен у вечном
са танком флоретом и измишљеним инструментима.

Градови које не виде и они које ће упознати
пре него укаже на побожност и насиље.

Роса на његовој одећи од свиле из Болоње
као краткотрајан крик славуја и лепршање у зидинама.

Фиренца слави песника изгнанством и сумњама,
отровом у прстену и књигом као оков.
Да није беле руже, канце у срцу,
постојала би мера ствари, моћност филозофије.

Његов је разум као венчаница, оса је пробада жаоком,
а срце као посуда са вином и железом.
Ево путника на југу, разјареног у светилиштима
и исцелитељице — схоластике која одузима дах.

Поредећи се са оним који заслепљује и води,
златаром, вашарским читачем и браниоцем градова,
свештеник као принц улагује се терцинама
где Беатриче умаче прст у мастило и песак.

ШЕКСПИР

Видите ли земљу са голубицом у вејавици,
са сточном запрегом и голим храстовима.
Препознајете ли тај пут док магла
ставља округли новчић на капке убијеног.

Посед као прострта марама где јаребице
лепршају у колским точковима и у плаветнилу.
Дете, зналац чаролије, испитивач трагова,
обара јелена, у кратком рвању, држи га за рогове.

Он је волео тај пејсаж са овцом и пашњаком,
са криком јастреба и медвеђим шапама на рамену,
са звуком рога и авантуром ловокрадице,
са нитковима у крчми, са књигом као Природа.

Касније, Лондон је као зелена лампа и свила
за коњушара и преправљача драме,
у шеширу од два цента, у ципелама са потпетицама,
са кожним појасом из Норвешке, са Св. Ањом на узглављу.

Како су успомене слатке срцу које обитава
у дому, али трагови ишчезоше. Један је
Стратфорд где га не помињу до киша и измаглица,
други говори о уморству краља и страсти наследника.

Одузмите патњу човеку, нико га не познаје;
круна већ није својство, скините покровац.
Танан вео преко воде, клобуци као цвеће
и Офелија на крхким таласима, уморена његовим пољупцем.

„Човек је смртан", и смртно све је што такне:
прапорац и оструга, свећњак и роса.
Попео се на кулу и видео
ружу у белини жетве, Енглеску на острвљу.

О драга путовања, пред смрт; ка брежуљцима,
о напор да се домогне анонимности одсуства.
Зоља на ивици чанка, овца у златотиску
и старост међ децом, послугом и оружаревим псима.

ОВИДИЈЕ У ТОМИМА

Друго је море са преврнутим таласом и светиљком,
са напуклим бродом и анђеоским читачем у утроби.
Годишња доба стављају знак међусобне једнакости,
цветач и жито бодре дух као да се истерује варница.

Пиће не прија непцу ни слава осуђеном,
ни олуја ни зумбул немају исто лице и труд.
Томи су марама натопљена снегом,
чегртаљка у конопима и једро као песница.

Сања бацача диска и једнопрег у прашини,
отаџбину као тему смутљивца, пријатне оде;
овде је занос птица која удара о решетку,
крхко постојање и глас измамљен недоумицом.

Северац у брдима и отежано дисање.
јахача-злодуха са ловором и простирком.
Поступа као песник, смањује димензије,
навлачи одећу, подлеже искушењу, велича слике.

ВРЕМЕ У ПАУЗАМА

једне вечери, у позоришту

Рукави су ми похабани, била је одлична идеја Драге Димитријевић да обучем адвокатово одело. Мало су ми широка рамена капута али то ствара пријатан осећај, капут виси преко угнутих рамена, преклапа се, то у мени изазива опуштање, пражњење. Све је само зато што ми је капут велики, моји су покрети неспутани у њему, рукави падају преко наслона столице, вучем их прстима, премештам месингану табакеру у унутрашњи џеп. Свакако је значајно што је баш адовокатов капут, нешто доприноси бесмислена професија некадашњег власника, да није био адвокат, да је било неко друго занимање, можда би ми сметало што је капут широк. Такве ствари су могуће, управо то што олињали адвокатски капут виси на мени омогућава ми некакав нејасан доживљај власти, задовољство што могу доконо да премештам своју табакеру, да учиним било шта, што сам најпосле у оделу особе која више не постоји или бар не постоји другчије него онако како ја то хоћу, ствари које су у овом капуту припадале адвокату сада припадају мени. Не знам да ли је баш то, тек ми се чини да поседујем минијатурно џепно осећање моћи, ја имам предности над адвокатима, ја сам у њиховом оделу у јесењем театру, чак су и адвокати присутни у позоришној дворани једино захваљујући мени, ја им чиним малу мада можда закаснелу позоришну услугу. Напипао сам у џепу мрвице дувана, дуван није мој, некакви прошли полудели адвокати и године које су прошле су у трунчицама по џеповима. Од адвоката је остало то мало сасушено раштимовано позориште и његов задах увучен у одело са дугим рукавима. Ја сам у нагнутом партеру старог театра, у туђем оделу. Волео бих да имам пријатеље у позоришту, то је сигурно сјајна ствар.

Гледамо једну стару грађанску драму са љубоморним убојицама. Глумци се споро померају по сцени. Светлост

као из велике пудријере пада на њихова уста, на наслоне столица. На сцену су довукли кожу некаквог вепра и обесили је на зид. Она ужасно одудара од њихових фракова и цилиндара. Осећам лагано споро померање у мрачном пролазу поред мене. Уносе неколико нагнутих фотеља у салу, управо уносе стару новосадску глумицу Ксенију Олимпијевић, она је врло позната, она већ годинама долази сваке вечери у театар, стара глумица је готово делић вечерашње представе, избледела је на један пријатан криви начин, има онај пањенички израз који долази са старошћу.

Пренуо ме је кашаљ особе иза мене, кашаљ ме је подсетио на Драгу Димитријевић, али ја сам овде сам, њен кашаљ је дрекчији, немоћно је кашљао неки професор. Сетио сам се Драге Димитријевић пре него што сам стигао да направим ту разлику.

Дува млак позоришни ветар кроз дворану. (Ова сала постаје позориште када се погасе лампе, када из искрпљених светлосних пиштоља са балкона млаз ружичастог светла открије болесног глумца на даскама. Да ли сам пребрзо поверовао да је важно испијено светло, пребрзо сам прихватио распореде старих глумаца у сали. Било би позориште и без свега тога, најпре, сама сцена није потребна. Нама лагано досаде глумци у завесама, досади дашчана позорница која одјекује док глумац Аркадије Стојановић хода по њој, док помера браду, прави истегљене жуте гримасе. Било би исто када би се посетиоци једноставно окупљали у дворани, електричар гасио светло и када се не би ништа догађало на сцени, сцена није потребна, стари глумци нису потребни, посетиоци седе неко време у тами, остају у меком баршунастом мраку онолико колико је потребно да у њих уђе извитоперено расположење које се ствара у нагнутим столицама у партеру. Али ми видимо позориште тако како смо навикли да видимо, чини ми се да исто важи за гимназије, старе цркве, жене, судднице. Могло би се направити позориште без икаквог чина на даскама: иза ислужених завеса је зид, на било који зид обесити завесе и то је све; позорнице нема, довољна је мрачна позоришна кућа. За време паузе позоришни људи излазе у кулоаре, пуше; жене удишу позоришни ваздух, кришом дотерују своје чипке, наборе под пазухом, шминкају, оне пазе на кретње мушкараца који су поред њих. Све се догађа у гледалишту. Куће са глумцима се увуку у наш начин размишљања и више се томе не опиремо, једнога дана видимо жену коју волимо у мушкој пицами са ширитима, она чупа власи, клечи поред прозора, избезумљено понавља да смо ми криви што њој живот

пропада, то је због позоришта, видела је такве представе у позоришној дворани).

Понекад док сам се спуштао трамвајем преко Краљевог Трга виђао сам гомилу малих глумица које улазе у театар. Трг испред позоришта био је пуст и дуваo је ветар. Или је неки човек водио на каишу свог пса и сутон се вукао преко трамвајског прозора као завеса. Присањао сам лице на прозор и мислио како би било добро да сам глумац у неком позоришту. Понекад сам стајао испред огледала и понашао се као да сам на сцени. Мислио сам: у томе на клопаравим даскама није ништа необично, човек промени маску на лицу и тог тренутка се промени и његово понашање, ето то је театар. Све то са сценом није нарочито потребно, то је сувишна допуна, све је то испражњена играрија, као глумачки костими који труле по сандуцима. Бесмислено је и ово са мојим рукавима. Најпосле, сасвим је прикладно имати похабане рукаве у театру, то се слаже са мирисом који у својим хаљинама имају позоришне глумице, Алимпијевићке, Терезе, госпођице Богићевић. Ја имам фини мали доживљај власти у адвокатовом капуту. Доживљај власти човек може имати у најнеобавезнијим ситуацијама, док слуша предавања на факултету, док прелази тротоар са сладоледом у руци. Минијатурни осећај власти исти је као и највећи осећај власти. Човек и у томе што има сладолед купљен испред „Трубача“ у летње преподне, пре него што је уморан, пре него што га његова одела умотавају у некакав умор, у том фишеку са три кугле сладоледа има мало поседовања власти, осећај своје моћи, признавање сопствене личности, чак некакве војничке победе. Чиновник у катастру, обућар или глумац, хода широким тротоаром поред кафане „Венеција“, дува топао ветар, трамваји се вуку улицом као оболеле животиње, обућар се маши за џеп, вади „гвоздењак“, пресавијена плавуша му пружа сладолед и обућар оног тренутка када је осетио нешто хладовине, некакве чудне хладњикаве тишине у устима, има још један доживљај, некакву минијатурну необјашњиву власт; ако се обућар тога сети још неко време размишља шта је са њим у опуштеној улици, њему се враћа слика савијене плавуше, она поново пружа фишек, рукав јој је завrнут до лакта, кожа на руци јој је мало влажна, обућар осећа да објашњење његове изненадне уличне власти није у тој девојци, обућар не разазнаје сасвим јасно да је због сладоледа, не схвата малу пројекцију владавине, њему је очито да се нешто променило, сладоледа више нема али му је осећај остао, његово расположење се променило, настанило се чудно расположење у њему, он хода поред отворених гвоздених

капија и звиждуће. Могу се написати читаве књиге о томе како све људи доживљавају власт и у каквим несувислим приликама. Можда се и не може рећи да су прилике несувисле, да је обућарево осећање власти лажно, оно једноставно постоји, ако постоји са сладоледом у руци, као и у рату, или испред залуђане збијене гомиле на тргу, онда је то исто. Ако је владати у ратовима исто као и држати сладолед онда то само значи да обућара испред преноћишта „Венеција“ морамо да посматрамо друкчије. (Знали смо једну малу жену жуте косе у гарсоњери изнад фризернице, увлачили смо се у њену откопчану постељу, она се споро свлачила поред огледала, жене са жутом косом воле да се свлаче поред огледала, клели смо се да је волимо но нешто нам је недостајало, нисмо знали шта је то, чак се у нас увукао осећај да немамо ту жену. Размишљали смо о томе док она није била у соби, док смо иза млаких лелујавих завеса чекали да се врати. Онда је Катарина — жена у гарсоњери звала се Катарина — једне вечери изашла да позајми кафу од сусетке, поново смо је дуго чекали, бацали смо опушке иза њеног кревета, на сточићу су стајале њене старе пожутеле рукавице, она их је још само понекад носила, нисмо дуго премишљали, узели смо рукавице и ставили их у џеп. Тог трена нешто се променило, одједном ми смо поседовали ту жену, имали смо сву власт над њом, нисмо сасвим разумели али било је очито да је то у пожутелим рукавицама, гест са рукавицама више нам је приближио Катарину него све опуштене вечери што смо провели са њом у постељи.)

Била је пауза и светла су се упалила. Чуло се дуго и упорно шкрипање столица, столице су се растављале и између њих су пуцали трули паучинасти конци, подеротине којих је било са стране седишта изгледале су као старачка пазуха. Фотограф Мандрино ми је махао из глумачке ложе, дошао је да направи неколико снимака. У дну дворане била је огромна гвоздена пећ са поклопцем од порцулана, упалили су ватру у пећи, слушао сам хучање из порцулана.

Пред почетак другог чина срео сам Косту Лунгина и оног Ристића. Са њима је била нека студенткиња са широким топлим устима.

— Ово је госпођица што смо је вићали на Дунаву — рекао је Коста Лунгин намигујући али је она то видела, смејала се, имала је фине кесице испод очију.

Ристић је извадио цигаршпиц из џепа, завукао је руку дубоко у џеп и тамо пронашао допола испушену и измрв-

љену цигарету, ставио је у цигаршпиц, изгледао је као сва библијска страшила са својом издуженом брадом.

— Она студира глуму, види колика има уста — говорио је Коста Лунгин, држао је студенткињу глуме испод великог пазуха, вукао је, она је дизала главу и посматрала га. Он се понаша као да је сишао са сцене, он је у старом очевом героку, ко зна да ли је капут заиста припадао његовом оцу, Фауст у кољачама, нагињао се према студенткињи . . . Мислио сам, њихова одела припадају позоришту, некој другој представи са малим псима од кафе, са љубавним говорима Фауста Лунгина у кољачама. Лунгин и ја ишли смо заједно у гимназију, мене су пријатељи мало замарали, ја сам их заборављао и то ми је стварало низ непријатности, заправо ја нисам умео да се понашам са њима. Лунгин је имао фино жовијално лако понашање, мени је то увек недостајало, човек мора да обрати пажњу на то као што обраћа пажњу на своје држање у гардероби. Лунгин је дугим изломљеним прстима додиривао позоришни врат те студенткиње, она се увијала. (Лунгин и ја смо били пријатељи са старим раскупусаним руским романима, излетима на реку, зимским вечерима у кафани, мислим да смо становали заједно у студентској соби, упознала нас је у септембру нека жена, он је доносио грожђе у папирним кесицама, или га је доносила девојка која је била са њим, имам негде фотографију те девојке, можда је она била са мном, имам рупа у памћењу, то су простори за које се упињем да их попуним али у њима су једино некакве контуре; моји су пријатељи били сјајни читаве једне зиме, ноћу док је ветар наносио пијане млаке особе на прозор ми смо се картали, јурили смо по ходнику гомилу дечака који су се из петних жила упињали да продру у нашу студентску собу, да додирују моја одела и карте што смо их држали по столу али Ирена је лежала нага на кревету и бунила се, жене нас натерају да направимо низ непријатних ствари, сећам се да су дечаци навијали за мене и ја сам желео да остану у соби, чак су пушили моје цигарете и кашљали, ја сам им говорио да је за њих још увек само лилихип или какав зимски сладолед и да ће остати у соби ако не буду загледали у лепу драгу стару задимљену нагу преплашену рашчупану буновну позоришну девојку у кревету.)

Звонило је и већ је поново било позориште у нама, дува позоришни ветар кроз дворану, ветар помера лица, криви Ристићеву браду. Уђи у дворану. Ветар се вуче између високих стубова, са плафона виси огроман лустер, таваница је велика плоча са намаланим фигурама, са фотографијама (исте такве особе у фраковима су намалане на сводовима панчевачких цркава), на позоришној таваници

су у фраковима глумци који су сада у старачком дому на углу улице Капетана Арачића, на фотографијама су глумице чија лица још чувамо у сећањима, дакако та смо сећања већ мало дотерали, сећања са глумицама се увек морају мало дотеривати. Једна фотографија на плафону личи на подигнуто пазухо. Довољно је да прихватимо завесе у неком театру и ми већ глумимо у њему, бар све дотле док то не замени досада, глума или досада то су два једина могућа стила, но ја сигурно нисам у праву, заправо то су само једине могућности које налазим у дворанама. О глуми треба размишљати управо овим путем, не тврдим такође да је он исправан, мислим да треба размишљати на тај начин, ту су некакве позоришне могућности. Кажем, такве фотографије сам виђао по црквама али ја сам пред сам рат престао да одлазим у цркве, или чак нисам никада ни ишао, када сам једном са глумицом Драгом Димитријевић ушао у цркву видели смо како особе у широким фраковима доколичe на плафону, посматрао сам потиљак једне од тих особа на фотографијама, држао сам руку на леђима Драге Димитријевић и благо је гурао према олтару, она ми је говорила шапатом.

Позоришна таваница се лагано спушта, као дисање, позоришна кућа дише, то је поспано опуштено пријатно осећање у театрима. Посетиоци су се разместили поред зидова, био је то некада обичај старе глумачке Бекседићеве породице, Бекседићи су стајали поред зидова, затим је постао обичај предратних професора, уморних жена, слободних студената. Понекад се питам шта све то значи: пљескати у театру, имати на раменима одела која су носили адвокати, у одела се увуче воњ особа које их носе, у оделима су крпице њихове умрле коже, старе одела на нама, у џеповима су мрвице адвокатског дувана. Увек, када су ме сретали моји пријатељи, мислио сам о томе; могао сам такође да доколичим на друге начине.

— Ићи ћемо после представе код „Бате ловца“, хоћеш ли са нама? Можда нећемо код „Бате ловца“, идемо код Ирене, буди пред позориштем када се заврши представа — рекао је Лунгин притискујући леђима упрљани оболели позоришни зид на који се такође наслања његова мала топла глумица, глумице пишу своја имена по позоришним зидовима, имена својих пријатеља, оне пуше поред зидова када су театри празни, гасе цигарете притискујући их у пукотинице по зиду.

Климнуо сам главом, повукао сам рукаве, исправљам наборе на рукавима, капут се ту најпре изгужва, у наборима остаје права боја одела, она која је постојала када је адвокат био у оделу.

Друго звоно, крајње је време да уђемо.

— Наћићемо се на другој паузи — рекао је Коста Лунгин, вукао је студенткињу глуме уз степениште, прелазио је по два степеника, она је трчала са пригушеном циком, врлудала је задњицом.

Ушао сам у салу, ја увек узимам места у партеру. Провлачио сам се између редова, млада жена са сувоњавим лицем се померила да прођем, повлачила је колена. Коста Лунгин ми је махао са галерије. И студенткиња глуме. Могао сам да видим како се њена уста развлаче. Допадала су ми се таква лица. Лунгин је кривио дуги врат, махао сам и ја њима, давали су ми знаке рукама, климао сам главом као да сам разумео. Студенткиња је поново отварала велика уста али је ја нисам разумео сасвим добро. Она ће бити Фаустова глумица у оваквом театру. И он је глумац. Ја сам такође желео да се бавим театром, чини ми се да имам некаквог дара за позориште, нисам никада покушао, нисам никада имао стварну жељу да се бавим глумом, једино ми је падало на ум када сам био на представама, увек сам мислио да је позориште за особе као што је Коста Лунгин.*

Дошао сам сâм у позориште, Драга Димитријевић је стајала поред прозора када сам прелазио улицу.

— Не занимају ме више позоришта — рекла је Драга Димитријевић — ја ћу да останем у соби, мене многе ствари више не интересују.

Измислила је да је позоришта не интересују, она кашље када седи дуже пресавијена у столици, има много особа које због тога не посећују театре. Ја ћу да се вратим у њену собу али ја не волим када она кашље у позори-

---

* Неколико месеци становао сам у кући која је уз позориште. Отварале су се велике дрвене двери на позоришту, излазило је из њих са циком крдо глумица, улазиле су у ауто, успевале су да се нагурају седам осам у малу аутомобилску собу, возила је Марковићка, смејале су се, вриштале. Понекад у ноћи, када нисам мислио да има икога у позоришту изненада су допирали одломци дијалога, изговорени театрално, сомнамбулно. Никако нисам могао то да разумем, одакле гласови када је позориште напуштено, у позоришту су се догађале ствари у које нисам могао да проникнем, желео сам да нађем објашњење за гласове преплашених жена. То што нисам разумевао откуда гласови из напуштене глумачке куће стварало ми је посебну слободу да и друге догађаје, особе, друге куће са отвореним вратима, видим на посебан начин, лишавајући их смисла као што је без смисла био изненадни говор ноћног театра. Мислио сам, гласови из театра морају имати сасвим обично објашњење, глумци вероватно пробају и ноћу али није било то, позориште се лагано рушило, гласови које сам чуо испадали су као крпе из театра.

шту. Не бих желео да ме криво разумете, ја волим Драгу Димитријевић али она кашље када је у театру, то је непријатно, људи се осврћу на седиштима, посматрају нас, ја се понашам као да не примећујем њен суви кашаљ, заузет сам оним што се догађа на сцени. Замислите да Драгој Димитријевић падне на уме да се разведе са мном, она подноси тужбу, каже на суду:

— Желим да се разведем. Ја сам једна несрећна жена. Због њега. Није хтео да ме изводи. Господине судија, ви мене познајете, он тврди да је то због мог кашља. Није хтео да ме изводи зато што не могу да седим нагнута у столици, молим вас, зар је то неки разлог. Он је такав.

Не бих умео да објасним у суду. Драга Димитријевић седи у суду такође нагнута у столици, држи бубаву мараницу на устима. Они не би разумели.

Годинама сам мислио, мораћу да пронађем неку особу која ће ми припадати у оним часовима када сам сâм, када ми је досадно у позоришту, када доконо посматрам потиљак неке жене у узалудном поподневном трамвају. Драга Димитријевић ми је потребан, ја не могу без ње. Ја нећу да се разведем, кажем у суду. Седим у позоришним столицама и досађујем се али та жена ми припада и у том часу; чини ми се да је више волим када нисмо заједно, када сам сâм у театру или сомнамбулом трамвају, док она луња нага по кући, по ходницима, заустављa се испод слика на зидовима, остаје дуго у купатилу.

У углу између пода и моје столице лежао је смотуљак женске косе, није нимало необично видети напуштене власуље испод столица у позориштима. Мучио сам се да се сетим да ли сам неког од глумаца на сцени видео са фотографкињом Терезом. Мислио сам о Лунгину и студенткињи. За време друге паузе нисам излазио. Моји гимназијски пријатељи су у позоришној рупи. Могли би да ме питају чије је одело на мени. Причао бих им о осећању власти у широким рукавима. Господо, знате ли где се све може наћи осећај власти. Наравно, и у тућем оделу. То и није осећај, то је позориште власти. Постављали би ми досадна студентска питања. Ја имам на раменима капут бившег адвоката. Дакако, мене не интересује што је у оделу био некакав адвокат. Он је био сјајан тип, држао је дуге, мало досадне говоре али је то са досадом можда чинио смишљено. Где је заправо мој доживљај власти, да ли у томе што је адвокат опозван, сада сам ја ту. Не верујем, једноставно немам одговоре на таква питања, имам само завесе на које вешам старе новине. Треба ли сада ја да држим дуге адвокатске говоре? Ако на раменима имате капут који су вијали у судницама то условљава посебан

начин вашег мишљења. Адвокатов меки досадни капут доприноси да имам овакве мисли, друге мисли бих имао на гвозденим мостовима, или кад бих дрхтавим старачким прстима припаљивао лулу поред неке старе позоришне цркве. Постава још има воњ адвокатовог зноја, одело је висило једанаест година у орману, адвокат је бледео, нестајао из одела, осећам танак мирис, да ли је то воњ свих адвоката, до врага Продановићу, то је само мирис по орманима од ораховине, прашњава адвокатска ћела која спава у судској столици увучена у оковратник, бивша слика, готово је са тим.

У трећем чину глумац на сцени је млатарао рукама, знојио се, превијао; он се мучи, показује нам једно љубавно убиство као на бечким разгледницама, настојећи да нас увери да то није све ни о љубави ни о убиствима и да морамо да покидамо завесе па да тек онда почне прави театар. Глумац се упиње да нас увери у распореде које му је одредио писац комада, глумац је сатима мазао лице да бисмо му веровали, то да ли ћемо веровати представи зависи од количине пудера коју је ставио на лице, од његове веште лажљиве маске. То је театар, рефлектори, петролејка у руци мале глумице коју убијају. Да ли нас они довољно припреме да то једнога дана видимо у својој соби? Светло се као прљава вода слива низ зидове. Глумци путују на старом влажном позоришту. Коста Лунгин се сада гура уз студенткињу, додирује у мраку њену задњицу, чини то као да је случајно, позориште допушта такве мале лагарије у покретима, студенткиња се упиње да доживи куферашко убиство на сцени, особа поред ње јој сада није важна, пренела је ту особу на сцену у неком другом духу, увући ће се са њим у његов ћумез иза општине, ући ће у његов кревет после поноћи, он је већ спавао са њом у трави на напуштеном бициклистичком тркалишту. Лагано, док траје представа, Лунгину ће да досади да се гура уз њу.

Нама би било досадно да слушамо нечију несрећну историју ако већ нисмо доведени у ољуштена седишта. На даскама је дилема: љубоморни муж убија жену у купатилу са плочицама (за неке особе у гледалишту он то чини у апотеци, за неке у подрум, за неке на сувом бициклистичком тркалишту), љубоморни муж сумња да је женин љубавник један испијени џокеј, љубавници су бесмислене индивидуе које се могу наћи на коњичким утркама, у бедним путујућим ансамблима, међу музичарима са дугом правом косом, у новинским подрумима. Увек ме је чудило зашто жене бирају љубавнике тако да буду тотално бесмислени типови.

Поред мене старац се нагиње према старој трафикантки-њи, она једва види, старац јој шапуће:

— Сад је убија.

Последњи чин дуго траје.

Када се завеса спустила видео сам да ме посматрају професор Бекседић и његове две нећакиње у столицама недалеко од мене. Топао ваздух се вукао кроз ноћни театар, завесе су испадале кроз прозоре које је отварао скривени механизам, представа је била завршена. Пљескао сам, мрмљао сам име протагонисткиње, развлачио сам уста. Нека Бекседић и његове нећакиње мисле да постоји веза између мене и глумице, они су открили да ја зато тако предано пљескам, ја сам њена бедна клака, они мисле: та глумица му припада, ко зна шта је међу њима. Погледао сам на сат, извинио сам се, прошао поред старог професора и његових девојака као да журим. Застао сам још једном на крају реда тако да ме они виде и пљескао. Узео сам адвокатов меки филцани шешир из гардеробе и изашао из позоришта.

Владимир Стојшин

КЊИЖЕВНО ПОСРЕДСТВО

Мали огањ свијеће, чита, чита, чита.
(Ф. Бурашковић о Његошу)

Има питања која расту за себе без обзира на могуће одговоре. Стварно и писци и читаоци задовоље се тако неким својим проналаском као одговором, али најједном се изненадимо кад се око таквог питања поведу разговори међу истакнутим писцима сасвим отпочетка. Тако ни питање о улози књижевности нема свог одређења и није ни источно, ни повремено, ни метрополско. Запад је постао егзотичан за људе са Истока као што је некоћ био Исток за западњаке, и коначно се показује да диобе међу људима једне средине у односу на културу једнообразно се понављају у свима другима. Постоје дакле сродства по унутарњем пресјеку. Сартровска „ситуација" постала је одавно начин дотицаја и међу срединама.

Такав је један књижевни „банкет" прије извјесног времена приредила париска група студената „Свјетлост", која се у свом називу као и програму ослањала на далеку традицију „Свјетлости" Анри Барбиса (Henri Barbusse) из 1925. Шест писаца се представило на том скупу у Дому узајамности у Паризу, и човјек је могао тај сусрет цијенити и као париски вид питања о књижевности као посреднику између писца и читаоца. Једино што се излучује из тог призора као особеност био би осјећај великог значаја који се придаје књижевности и култури уопште, што међутим у другим срединама има можда исто тако жив али друштвено краћи пречник дјеловања него у Паризу. Студенти су позвали на тај разговор и старије писце, „грађане", Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir) и Сартра, а заједничко полазиште било је у међусобном поштовању и слободном гледању на слободно стварање уиме вредности и за књижевност и за друштво. Но од тог полазишта — раскршћа — путеви су се гранали, и та разноврсност гледишта, као вид слободе и средство сазнања, била је и у студентској замисли, оквиру, програму. Разлике су имале

да потичу из самог дјела писаца који се суочавају, да буду дјелотворне у сукобу, гдје сваки писац-саговорник иде до краја сопствених мисли, безобзирно према себи и сваком другом, с једином бригом о питању: шта може да нам открије књижевност о човјеку?

Разговор се повео око идеје о књижевности као мјерилу француског пута ка социјализму, с обзиром на појаве у социјалистичким земљама које се ослобађају догме стаљинских времена: утолико је могло нама источњацима да буде то све још занимљивије. Говорник је напоменуо да се треба сјетити времена у коме се „умјетност сводила на идеологију која се опет сводила на идеологију која се опет сводила на политику". Била је дакле одрицана у свом постојању и опстојању, корисносан и борбен привјесак политике. Бити писац није значило описивање стварности него уљепшавање, сврсисходно преиначење. Било је то вријеме кад се ни генијалан сликар није усуђивао да објави шефов портрет без прописаног обрасца. Вријеме у коме је најближи савезник уједно сматран смртним непријатељем, главним. Није давно то било, поменуло се не повратило се.

Разговор је имао да буде наставак претходних са романсијером Ален Роб-Грије̄ом (Alain Robbe-Grillet), са Роже Вајаном (Roger Vaillant), са надреализмом „послије 30 година остракизма", све по основи: „не саображавати стварност теоријској шеми која се о њој може створити". Као углед узети су љењинградски разговори из 1963, гдје су се писци СССР Фе̄бин, Шолохов, Леонов и др. срели са Роб-Грије̄ом, Сартром, Н. Сарот (Nathalie Sarraute). Полазило се од схватања да не може бити марксистичког схватања књижевности ако не постоји књижевност са свим својим сложеним динамизмом. Захват би морао бити толико широк да би у њ могли стати и Џ. Џојс и Боргес и Пјер де Мандиарг (Pierre de Mandiargues), али и прошлост коју пред посљедњи рат оличава појава Пол Низана (Paul Nizan) и његова смрт: „Уздићи расправу до ступња слободе и не узмаћи ни пред каквим библијским и семинаристичким конфором смрзнутог духа".

Да ли дакле књижевност доприноси мијењању свијета? Да ли се може говорити о револуционарној умјетности која ствара своју слободу у захвату свог предмета а не пориче себе у корист пригодне ситуације? Уз то, не само низ медијација но и то да је и она сама блиска сазнању, а књижевност управо једина могућа медијација између свјетова које треба да нам открије, и нас: оно што је Елијар захтијевао од поезије: дати да се види, предочити *(donner à voir)*, што се никаквом утилитаризму не може подредити.

Ј. Санпрен (Jorge Semprum) пошао је од одговора: књижевност не може ништа. Тако је Пастернак, наводно, на ријеч неког радника: „Води нас према истини!“ — одговорио: „Каква смијешна мисао! Ја никад нисам имао намјеру да икога игдје водим. Пјесник је као дрво чије лишће шуми на вјетру, али нема моћи да икога води.“ Санпрен ће на то: „Познат је тај обичај пјесника да се изједначавају с вегеталним царством: сматрају се дрвећем, лишћем, алгама. Али, не заваравајмо се! Од свих књижевних облика поезија најбрже захвата — понекад предухитрава — друштвене преокрете.“

Поводом примјера Роб-Гријеа Санпрен је казао: „Слобода истраживања укључујући ту и путеве који могу да изгледају без излаза, један је од услова истинског културног живота, развијајући се на органички начин, са цјелином друштва. Уосталом истраживање може да буде само формално. Садржај није предмет истраживања: он нам се намеће, од стране свијета, или наших идеја, личних опсесија, поводом свијета.“

Роб-Грије је писао 1957: „За умјетника напротив и упркос његовим увјерењима, па и најчвршћим, упркос чак и његовој доброј вољи као борца, умјетност не може да буде сведена на средство у служби идеје која је превазилази, па била та идеја најтачнија, најдивнија; умјетник не ставља ништа изнад свог посла, и брзо увиђа да не може стварати осим ни за шта.“ Санпрен је ту видио двије несагласне мисли: да умјетност не може бити утилитарна, што је још и Маркс рекао. Али из тога затим он (Роб-Грије) погрешно закључује да умјетник ствара ни за шта. Да би доказао произвољност (gratuité) умјетности, Роб-Грије прихвата расцјеп између човјека и грађанина, између присног и јавног, приватног и заједничког, што је један од првих извора сваког отуђења. Двије поставке Роб-Грије одбацује: социјалистички реализам и ангажованост. Санпрен међутим сматра да је ангажованост стварна ситуација пишчева и да вољним ангажовањем он престаје да буде предмет ангажованости од стране свијета, већ ствара сам свој однос према њему, свој захват. Битна разлика између интелектуалца и радника: радник може да постане борац, али се то не може одразити на нивоу његове стваралачке дјелатности, његова производног рада. Писац међутим види како се његова ангажованост одсликава у његовом стварању. Санпрен наводи Сољењицинов *Један дан Ивана Денисовича* и подсјећа на однос власти и књижевности током 20 година послије I конгреса совјетских писаца 1934, када је Жданов стварао и сам рјечник времена: „довести идеолошки фронт на линију других сектора нашега рада“.

Сапрен овдје примјећује како се језик загадио изразима војничког поријекла: „идеолошки фронт“, „фронт науке“, „фронт музике“, „одјели писаца“, „прва линија и друга линија“, — права милитаризација културног управљања. Међу посљедицама проповиједи било је затварање у национални оквир, у традицију мисли сељачке Русије прије револуције итд. Све то међутим Сапрен не сматра тренутном околности: коријени су дубљи.

Сапрен узима примјер кинески, гдје се дословно понављају старе крилатице, са новим идолом у прочељу. Насупрот томе стоји приказ Грамшија, који је говорио о јединој органски нужној култури као „живој и нужној стварности“ а не некаквој надградњи. По Сапрену требало би наћи пут за зближење револуције и умјетности већ сада, на западу, гдје се књижевност потискује аудио-визуелним средствима саопштавања, што намеће мисао о дубоким и предстојећим промјенама. Та појава говори о ишчезавању књижевности под притиском нузпроизвода: посљедица техничког развоја свијета, али и извјесних свјесних дејстава. Најприје, буржоазија (не дајући јој смисао монолитне класе) увијек је била неповјерљива према писцима и књижевности. Она је схватила да јој је потребно да нечим неутрализује главну снагу књижевности, њену моћ опорицања, моћ истине. Отуда њен апсолутни ослонац уз помоћ државе на „масовну културу“, стварање средстава масовне забаве и отуђења које иде с тим, те настојање да се писци интегришу, постану поштовани, уважени, радосни у сарадњи на општој јавној ствари, дакле, сва средства укључујући ту и Нобелову награду.

Тако књижевност губи свој негдањи значај и моћ скандала. Сви револти, литерарни, посебни, падају на мекоту пијеска службеног посвећења.

Жан Рикарду (Jean Ricardou), романсијер и критичар, један од главних носилаца авангардног литерарног покрета из круга око часописа *Tel-quel,* пошао је од Сартрова одређења појма књижевности, али за разлику од Сапрена, супротстављајући јој се, врло умно и разложно. А за то се послужио Бартовим (Roland Barthes) разликовањем два става у односу на језик: став по коме је језик *средство* које прима *битност* извана; такве Барт назива *écrivants* — они који пишу, а Рикарду им даје име: *обавјештачи (informateurs).* А затим, став по коме језик није нипошто средство за пренос неког саопштења или свједочанства, никако оруђе. Језик је за те људе *градиво (matériau),* и они га обрађују брижљиво и с бескрајним стрпљењем. За ове битно није изван језика; *битност* је управо сам *језик.* Писати за њих није саопштавати него истраживати језик као осо-

бен простор. Њих Рикарду назива *писцима* (код Р. Барта: *écrivains*), а њихово дјело *књижевношћу*.

Рикарду је овдје направио најприје алузију на Сартра, којему се супротставио и на околност да је присиљен, ма да сматра језик битношћу, да се њиме служи као средством да би доказао да језик није *средство*, да се њиме писац *не користи*.

Тако Сартр у есеју *Шта је писање?* — установљује разлику између поезије и прозе. Проза узима језик у његовој дословно *корисној* улози: „Проза је утилитарна у бити; прозни писац се може одредити као човјек који се служи ријечима; ако су ријечи скупљене у реченице са бригом о јасности, онда је нека одлука изван интуиције, изван језика чак, била посредник: одлука да се предају другима постигнути учинци . . . Није ли обичај да се младима који хоће да пишу поставља питање: „Имате ли шта да кажете?“ Под тим треба схватити „нешто што заврећује да буде саопштено“. Ето прозе или *говора с лица*. Поезија је међутим *говор с наличја*, она не гледа у језик као оруђе“; и Сартр додаје: „Пјесник *се не користи ријечју*“.

Што ја дакле предлажем, образлаже Рикарду, да се зове *књижевношћу* Сартр назива *поезијом* — а што ја зовем *подручјем обавјештача* он назива *књижевношћу*. На примјер: Сартр истиче да за пјесника ријеч вриједи својом физиономијом. Тако: „Фиренца је град и цвијет и жена, она је град-цвијет и град-жена и дјевојка-цвијет уједно. И тај чудни предмет који се тако јавља посједује течност *ријеке* (фр.: *fleuve*), благи руди жар *злата* (фр.: *or*) и коначно предаје се *чедно* (фр.: *avec décence*) и продужава бескрајно, сталним слабљењем гласа *е*, своје расцвјетавање пуно уздржаности“*. Рикарду додаје да том лијепом одломку Сартрову треба прикључити Прустов:

„Између *Bayeux* (ријеч и катедрала у Бајеу, пр. МБ.) тако високе у својој племенитој ружичастој чипки и чији је врх био освијетљен старим златом посљедњег слога; *Vitré* (ријеч и црква у Титрију, пр. МБ.) чији је оштри нагласак црним дрветом ломио старинска обојена окна**“.

Овоме одломку Рикарду додаје сљедећи: „У тој црвеној халини боје енглеских шећерлема (али можда је то било изумљено, то јест, та боја), то кисело црвенило, можда напросто зато што је она била нешто на што је мислио не његов дух, већ његове усне, његова уста, можда због њеног имена, због тога што *Корина* (Corinne) подсјећа на *кораљ* (corail)“.

---

* Florence = fleuve + or + décence, пр. МБ.

** У Пруста: „Vitré dont l'accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien“. Непреводивост те језичке игре очигледна је; пр. МБ.

Препознали сте да је овај одломак узет из *Фландријске цесте* Клода Симона (Claude Simon). Али треба прибиљежити и замјену коју ствара Матија (Mathias) између извјесне Виолете (Violette) и Жаклине (Jacqueline) у роману *Le Voyeur (Провириваč)* од А. Роб-Грије̄а. Па би требало навести Русела (Roussel) на његов начин, и, наравно, Џојса (J. Joyce).

Не сводим, каже Рикарду, свакако дјело књижевности на такве карактеристике језика, утврђујем само да у овим примјерима језик романа показује своје особујно дјеловање.

Да ли онда, додаје Рикарду, треба Пруста, Симона, Роб-Грије̄а и Русела и Џојса назвати пјесницима? Назив нема ничег унижавајућег, али примјећујем да су се сви ови писци сматрали или се сматрају *романсијерима.* Зато и њихова дјела називамо *књижевношћу.*

Шта дакле данас може књижевност?

Ако је за аутора књижевности, за писца, битност смјештена у језик, ако је предмет књиге у неку руку *њено сопствено састављање* — онда нема никаквог претходног сижеа, никакве хијерархије унапријед постављених сижеа: смрт једног човјека или десет хиљада нема више значаја од кретања облака. Тако треба схватити суд Ролана Барта: „За писца, *писати* је непрелазан глагол". Што значи да писац не *пише нешто* него *пише,* то је све. Можда тако треба схватити и Мориса Бланшоа (Maurice Blanchot), када он истиче да писац треба да осјети у највећој дубини себе да нема ништа да *каже*".

Двије теорије ми се чине неприхватљиве, наставља Рикарду: умјетност ради умјетности и умјетност ради човјека.

Ако пак писац нема ништа да *каже прије своје књиге,* то никако не доказује да сама књига ништа не доказује. Тачније: структура говора очигледно не одговара физичкој структури свијета (МБ: Структуралисти као Леви—Строс и лингвист Јакобсон мисле управо супротно); или упрошћеније, рецимо: *предмет* и *описани предмет* немају исту структуру; један је непосредна синтеза, друга удаљена — *différée.*

Како дакле истраживати структуру говора, ако не пишући, настојећи да га срочимо према неком интегралном дјеловању?! *Чин писања* међутим избацује овај свијет чија је структура — говорна. Тај фиктивни свијет постигнут обављањем писања супротставља своју сопствену структуру структури нашега свијета — и тако га ставља у питање. Књижевност каже свијету: „Јеси ли ти оно што би желио да будеш?" — или, ако хоћете, како је већ примије-

ћено, она нам га боље показује и као открива (фр.: donner à voir).

Књижевност је оно што се намеће као испитивање свијета које тај свијет подвргава искушењу језика. Зато ући нашим очима не знати језик сматрајући га *оруђем* или настојећи да га уништимо, то је исто што и лишити се питања. Сартр је казао да се Кафка може читати и у Гвинеји, а Роб-Грије не. Мислим да се овај не чита добро, још не, а Кафка није хтио ништа осим да буде писац. Рекао је: „Мој чиновнички положај ми је несносан зато што се коси с мојом једином жељом и јединим позивом: књижевношћу. Пошто сам ја сама књижевност и не могу и нећу да будем ишта друго, моја служба никад неће моћи да ме одушеви, напротив може само да ме потпуно упропасти". И још: „Све што није књижевност досадно ми је и мрско, чак и разговори о књижевности".

Да ли та разматрања имају смисла у свијету који гладује, о томе се Сартр овако изразио: „Наспрам дјетета које умире, *Мучнина* нема никакве тежине". Нама се не чини оправданим стављати с једне стране књиге а с друге мртву дјецу". Рикарду овдје узима за свједока Ј. К. Уисманса (Huysmans) који би наводно рекао: „Пред умјетничким дјелом шта мари смрт једног дјетета?" Али остаје при неупоредивости двају података. Дакле, ни умјетност ради умјетности, ни ради човјека, јер је човјек разликовно својство којим извјестан сисар вишег реда постаје *човјек*.

Писати то ће рећи да човјек треба да постоји, да не умире од глади. Својим постојањем књижевност чини људску глад скандалом. Све је то ипак изван књижевности. Према Сартру „књижевности је потреба да буде свељудска, на страни већине, двије милијарде гладних, ако жели да се свима обраћа и да је сви читају". Међутим универзалност књижевности је у неопредијељеном дијелу читалаца. Чак је изврсно да је књижевност недоступна унижењима, јер у том размаку је мисао њихова уздигнућа. Као умјетност она може много, она може *човјека*. Зато ако није стално присутна, чему и земље недовољно развијене, и политика, и живот или смрт?

Све те мисли Рикарду је развио шире и досљедније у есеју о „проблемима новог романа" (*Problèmes du nouveau roman*, 1967) идући донекле од Бодлера а завршавајући Малармеом: Le langage se réfléchissant — говор који се одражава, р. 207. На њега се морамо још навратити с обзиром да ваљда нигдје као код нас то схватање нема толико присталица.

За Жан-Пјер Феја (Jean-Pierre Faye), који је све донедавно припадао истој групи *Tel-quel* крајњих модерниста,

постављено питање је невесело, јер је ријеч *књижевност* најчешће погрдна, а ријеч *може* опасна. Шта да се ради? Подсјећа то на питања револуционарне Русије, на Љењина и на Чернишевскога. Европска књижевност је сва у ствари тиме почела: Хомер је свој спјев отворио објављивањем да је куга пошла свијетом, и питањем шта да се ради усред куге (I пјевање *Илијаде*). То је било и Едипово питање: шта жртвовати, јагњад, козе или Кризеиса Кризесу, Аполонову свештенику? Као еп и трагедија, тако и роман Апулеја из Мадауре на раскршћу путева између тајни магије и златног магарца, тако код тог првог романсијера Запада. Тако и код псеудо Готје Мапа (Gautier Map), англонормандијског капелана, наводног творца *Ланселоа (Lancelot)*, првог француског романсијера, творца прве приче која се назвала „романом". Три године прије *Сида (Cid)* јавља се књига са чудним насловом: *анти-роман.* Тристочетрнаест година прије предговора Сартрова уз *Портрет једног непознаника* Наталије Сарот који је он снажно означио антироманом. Антироман Шарла Сорела (Charles Sorel), Ришлијеовог савременика, имао је наслов *Необични пастир (Le berger extravagant)*, који је као и *Дон-Кихот* био антипасторалан, антидворјански, пародија средњевјековног романа, гдје је писао: „Ја све на свијету посматрам и пишем као што видим". Енциклопедијски опис свијета и страсти, како је речено за Балзаково дјело. Тај антироман из 1633. је дакле сам оснутак романа. Негације се тако нижу до Лаклоа (Laclos) и све до 1957, када је први пут употребљен израз „нови роман" и када је Морис Надо (Maurice Nadeau) с правом рекао: „Од како је свијет постао изненада читљив, зацртавају се ставови свијести, одланчавају револуције". Шта би онда дијалектички значило то ново *anti* наспрам читаве историје тих негативности. Фој упире прстом у Сартрово противрјечје између предратног става у *Ситуацијама* I, и поратног из *Ситуација* II, јер „ангажованост" поништава скептичку, објективистичку пишчеву неприсутност у дјелу. Борац је свезналица, хтио то он или не. Камера и идеологија — право распеће, раскршће, однос између сартровског и „новог романа",* нов вид дијалектике садржаја и облика. Код Роб-Грије је битно: поремећај смисла (sens), и односа између шума ријечи и предметâ и представâ. Без *обавјештења (information)*, да смисао сам говори: *епопеја*, како би рекли Грци, еп, епопеја смисла, како се он рађа. Да мјеста говоре, да се рашчлањавају: Берлин, Париз, Константина у Алжиру и у роману *Нећма.* Тако дакле показати да књижевност

---

* Код Солжењицина је „неборачка прича" о борцима, дакле могућа је и средишњица.

не може ништа, ни мачак од грађа или од зида: свијет ни мукает на књижевну ријеч; ни Власт ни Револуција. Или да издалека нешто покрене или одржи у покрету што хоће да се заустави? Али можда онда више нема књижевности: „Смрт Мајаковскога, ма какви јој били разлози — различити — предзнак је славног култа личности. Изгнанство Т. Мана и Музила (Musil) потврђивало је да је Хитлер дошао.

Књижевност не може ништа осим да буде знак: „Књижевност? Моћи казати којим знаковима нам се наша стварност приближава". Феј је, како видимо, веома сублизу Ж. Рикарду а, свог сарадника у часопису *Tel-quel*.

Симон де Бовоар, не слажући се, наравно, с Ж. Рикардуом, тражила је мјесто књижевности усред идеално вођених средстава обавјештења, која као да је скучују с обзиром на опстојну људску укупност и њен разломак у сваком човјеку. Укус живота и окус смрти стоје у том разломку као несводив остатак личности. Зато објективност писца утолико је мања уколико он смјера да захвати више стварност него постајање (фр.: devenir). Дијалектика књижевности је у укрштању свога и туђег, као што је за Пруста била срећно мјесто раскршћа и сусрета. Књижевност као постојање није ни датост ни истраживање. Зато је за Лукача књижевна личност проблематична, јер тражи своје вриједности, а за Роб-Грије а то је оно што је он рекао у Лењинграду: „Пишем да бих сазнао зашто пишем". Овдје се Симон де Бовоар с правом подсмјехнула критичару који би као хтио да каже шта је писац хтио својом књигом: на разликовању облика и основе. Тражење у правом дјелу цјелински је покрет, ритам и израз. Кафкино *Преображење* и *Процес* нису утиснути симболи, већ начин пишчев да оствари истину свога искушења. Поводом Кафке де Бовоар пориче Рикардуово тумачење односа његова према књижевности, јер и Сартрово је као и Кафкино. И Кафка и Пруст и Џојс врше истраживање које води њиховој истини, открићу и дјелу. А за ангажованост де Бовоар вели: „Онај који покушава да утиче више на историју чином, или срџбом, или побуном, у богатијим је, и много дубљим, везама са свијетом него онај што стоји у прикрајку".

Ми не можемо досећи пуноћу свијета ни у једном тренутку. Ни меморија не може остварити чудо. Али само књижевност може да положи рачун о апсолутном присуству тренутка, у оној вјечности тренутка у којој се он заувијек десио. Ријечи војују против времена, против смрти, за свеукупност, усред раздијељености. Не пише се у слободи него за њу. Књижевност постаје немогућа у очају и безизлазу: зато нема очајничке књижевности. Зашто у

социјализму ућуткати удио неуспјеха и несреће које носи сваки живот? Тјескоба, самоћа и смрт јесу мјерила књижевних ситуација у које нас затвара сама наша људска јединственост. Говор сам је превазилажење очаја. Умањујемо тако своју међусобну непробојност, и ту је књижевност незамјењива. (Јасно је да снажне мисли Симоне де Бовоар носе извјесне трагове Сартрова утицаја, пр. МБ.)

Ив Берже (Yves Berger) је слично Рикарду тражио разграничење између књижевности и живота, видећи њихов природан развод и њихову међусобну несводиву самосталност. Опорицао је зато Сартра већ у његовој теоријској поставци о машти: према Сартру, имагинација и стварност укрштају се у пишчеву послу; према ИБ, машта је његова једина област против стварности и без ње. Међутим као примјер, ИБ узима опет Сартров случај који је све до 1954. говорио тражећи смисао своме постојању да му је књижевност апсолут. Кад се сан, машта, апсолут истопе, стану да ничу дрвета, људи, глад, стварност. Књижевност нас међутим брани од њих, држи на растојању, „иза спуштених трепавица" — рекао би С. С. Краљчевић. Књижевност човјека бира, не он њу. Јер све је у доброј књижевности, како је Андре Жид (André Gide) још 1908. у предговору *Иморалиста* рекао: „У умјетности нема проблема којему дјело није довољно рјешење". Пишчева способност да дјелом успије да замијени стварност, надомјести, узрок је глупог израза о реалистичком писцу и дјелу. Ништа књижевност не може без обзира што су, наводно, неки младићи, послије Малроове (Malraux) *Људске судбине,* стали прилазити КПФ, јер књижевност и живот нису иста обитељ. Ни *Чика Томина колиба* ништа није измијенила, чак је и замрсила. Писање и читање нас одваја од „лоше стварности", јер у књизи се нити живи нити умире. Нити она икоме и у чему може да помогне. Књижевност је дакле више дјелатност смрти него живота. Она ништа не може, али је за нас драгоцјена, незамјењива за цијело вријеме док пишемо или читамо. Књижевношћу заборављамо свијет, његову универзалну биједу: она не прави револуције, не спречава неправду. Књига је маска пишчева, тако савршена да би писци хтјели да у књигама остану, да постану књиге. Сви људи траже своју маску, нестварну као књига. Књижевност нити је нити може да буде „стварна": недостатак, шупљина, празнина. Али живјети морамо изван књига, падајући у стварност. Овдје је Берже казао мисао коју треба што дословније превести: „И сви ми, овдје, који смо реакционарни писци а то смо неминовно, мијемо сваки према свом степену храбрости о чврстини својих увјерења, одликама своје осјетљивости, о дјеци која

умиру. За писца-реакционара а љевичара као што смо ми, видим само једно рјешење које сам својевремено означио: *тамо — амо*. Као Бајрон (Lord Byron) који, питам се, да ли би одјурио у Грчку да није био писац. *Тамо — амо* — коб против које се ништа не може, поготову књигом. Зато је књига и успјех и пораз, за књижевност или за живот. Ако писац иде до краја, он је пали анђео свих литература док небеса којих се сјећа оптужују земљу на којој дјеца умиру од глади." Да, уз Феја и Рикарду, Ив Берже је казао мисао бројних и одличних књижевника, у Француској, у свијету, код нас.

У овом, тако да кажем, свечаном тренутку „банкета" ријеч је добио Жан Пол Сартр (Jean-Paul Sartre), посљедњи саговорник. Свечаном, јер је ријетко гдје и кад, поготову тако њему у брк, казана критика његових схватања, с једноставнијом оштрином. Толико је његово име било потрзано у току разговора, да се чинило као да је скуп њему посвећен. Ја сам овдје настојао да будем што вјернији преносник свих казаних мисли поготову оних које су ишле против њега. Може се зато читалац упитати шта је овај текст који дајем као свој: превод, извјештај, критика или пастиш? Ни сам не знам: за превод немам довољно ни времена ни воље као што можда нема ни интереса за такво дјело, јер постоје преча. Врста превода-критике, који је истовремено извјештај и понекад можда и пастиш. Та донекле погрдна ријеч ми се чини чак битност критике: највећи пастишер Марсел Пруст је уједно и један од највећих критичара XX стољећа, јер критика је пастиш без пастишерског подсмијеха, и само тада она постаје велика, умјетничка, откривачка, стваралачка. Пастиш је најдубљи доказ саобразности духа са текстом, инсинуативни продор у дубину текста и његову обликовну особеност. Критика мора бити јединствена као и дјело, зато и сама подложна пастишу и новој критици и тако редом до у бесконачност. Код нас знам само два велика пастишера, професионално посвећена: то је Станислав Винавер у односу на српску Поповићеву *Антологију* и К. Ковачић аутор књиге *Пар нас са Парнаса*. Али сви велики писци и критичари су бар негдје и некад били и пастишери туђих дјела, а Матош, и Скерлић донекле, био је то свом својом протејском импресионистичком прилагодљивошћу, и зато и велик као критичар.

Много асоцијација у излагањима измакло би у дословном и интергралном преводу нашем читаоцу, а можда би му било и досадно пратити до краја траку разговора. И мени би можда било досадно да то све преводим. Ако није пензионерска доколица, превођење је најмучнија работа, и најнезахвалнија.

За вријеме разговора сала је била дубока и људи у њој мали и једнаки: само је платоновски „банкет“ мисли био велик. Касније се то скупило и штампало у свесци, и мој текст је далеко краћи, савладив за мене и ваљда прихватљив за часопис. Узбуђење у тишини пред Сартрову ријеч. Оно *моје* наспрам тог француског свијета око мене требало би да дође на крају, и да буде, коначно, и наше, за нас. Без егзотике у било којем правцу, на чистини и у прозрачности мисли, колико је то год могуће. Јер Сартров говор се заснивао на семиолошкој слици структуре језика, по трагу Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure), рецимо, у оквиру рјечника Бартових *Митологија,* из закључне главе тог јединственог текста модерне критике модерног свијета. А наш језик још није, чини ми се, прошао кроз ту ватру, извршио адекватију термина и појмова семиолошког рјечника. Рвање с језиком које је Вук почео преводом *Новог завјета* још у нас није ни издалека окончано. Овдје, сав посао састојао би се углавном, сржно, у одређењу израза за појмове: *signe-signifiant-signifié-signification.* За прву француску ријеч имамо лијепу нашу: *знак,* а за посљедњу: *значење.* Остају два средња термина, који управо и чине суштину семиолошког односа, од којих први представља глаголски придјев садашњег а други — прошлог времена од глагола *значити* (на располагању нам је и имперфектив: *означавати* и перфектив: *означити,* чега нема у француском; имперфективан је и глагол: *значити,* што је такође наше језичко „својство“.) У семиологији међутим ти придјеви су се претворили у именице, у француском веома природно, код нас готово неизводиво. Домоћи се ваља описном дефиницијом: *le signifiant* је *носилац знака* (можда: означилац); *le signifié — прималац значења* (можда: *значајник*), обоје у преображењу из једног у друго стање, што се врши у сусрету знака, и израза, са предметом, његовом садржином. Та тајанствена дијалектика прожима структуру свих изражајних односа, од језичких и пјесничких до ликовних, филозофских, историјских, социолошких, етнографских, религијских, митолошких, и јавља се свуда гдје знак, мит, симбол, посредује у људском, и физичком и метафизичком, саобраћају. Говор знакова или људских симптома, то је та сликовна или говорна семантика, семантичка сликовница свијета коју већ одавно зову научно — семиологијом.

Но кад је у питању Сартр као књижевни критичар, а то је овдје случај, ваља да се у четворочланом спрегу од *signe* до *signification* нађе мјеста и за ријеч: *sens,* то јест, *смисао,* која има другу димензију дубине него *значење: signification.* Послужићу се овим напоменама у настојању

да Сартрову мисао доведем до тачке која означава њен *смисао*, њену бритку оштрину. Саговорници су га присилили на што гипкију, сложенију дијалектику, и било ми је то као неко драгање духа, онај осјећај болне жеђи сазнања, бол од ревности, како би рекао Андре Жид. Јер познавао сам његове јединствене критичке текстове, можда најљепше што је Сартр икад написао: *Свети Жене* (Saint-Genet), *Бодлер* (Baudelaire), *Флобер* (Flaubert), *Типторето, Бакомети* (Giacometti), *Дибифет* (Dubuffet), *Ситуације*. Есејистичка критичка склоност Сартрова избила је на самом почетку његова говора, када он примјећује да су његови саговорници заборавили на читаоца и на есеј као књижевни облик, ограничавајући се на лијепе снове о смрти. Друго, књижевност је облик саобраћања, и треће, читаоци би вјероватно ријечима дали њихову улогу знака. Сартр види отуђеност човјека књижевношћу, ако се сведе на њу као сопствену битност. Зато се Сартр вољно ставља у положај читаоца, данас и овдје. Читалац у средишту значи за Сартра да је ријеч *знак*, и одатле је он невјероватном дијалектиком распрео сав створени замршај:

„Овдје је говорено о језику који сам себе гради и наведен и мој текст; али заборавило се да је језик сачињен од извјесних предмета који се пишу или казују, који су тварно присутни и који циљају на одређене предмете којих нема овдје, или су ту али их не видимо, који су *signifiés-* (примаоци значења) и који други људи упознају као *signifiés* (примаоце значења), помоћу знакова *(signes)*.

Постоји дакле читалац коме дајемо да путем *знакова* упознаје *значења*. Кад узмемо књигу, спознајемо да је то тварни предмет који се нама подаје, нама, мени; тада сам ја *signifié* (прималац значења) за књигу као њен читалац. То значи да ми она на ме указује, нуђећи ми се као читаоцу. То је као кад бих имао пилуле на столу а био болестан: ја бих тада био *signifié* (прималац значења) као болесник према пилулама. Само, за пилуле знам начин употребе, познајем позологију: императив који долази од љекара; све је веома јасно.

Али кад је књига преда мном: Јасно да од ње нема изравне корисности. Није требало дуго говорити о томе да књига не може спасти дијете од смрти. Питање је шта се захтијева од мене као читаоца: да будем средство, сарадник или стваралац?

Као средство, имао бих да оживим дјело, његова значења. Тада би мој удио био дословно пасиван као дјеце која изрезују фигуру идући изрецканом цртом. Био бих јединка у којој се изводи дјело. То је смисао свих дјела за која критика каже да су свој сопствени циљ. Примјер

је то отуђења човјека његовим производом због чега се с дјелом поступа уз исти фетишизам као са робом. Употребна вредност је овдје такође закрабуљена цијеном, то јест, нељудском љепотом. То значи да обред језика није само прича, него прича која се ствара или прича приче или акција причања на причаоца. А прича се уз пут може да промијени као непредвиђен догађај, да измијени причаоца, утиче на његове погледе итд. У тој својој самосталности, као што сматра Битор (M. Butor), књига треба све да садржи, укључујући ту и свој узрок. Причалац постаје писац. Одражајно искушење у коме се језик враћа у се. У непосредности, језик је значио, носио значења; тако бих ја могао рећи: „видите овај сто, или, видите ову чашу“; сада опажамо да језик није *signifié* (прималац значења), то ће рећи, да се ови знакови не односе на предмете него да су они сами предмети о којима се није ништа казало.

Јавља се дакле одражајна удвостручност језика који постаје одражај одређених знакова на другим знаковима. Разумљиво да се тако ствара свијет без излаза.

Упадан је примјер Фејев: он је изабрао ријеч која означава уједно књижевно дјело и извјестан одсјечак језика. Дакле нема излаза из језика. Није узео ријеч „дрво“, јер „дрвеће“ би, упркос мучнини коју ствара код Ива Бержеа, указивало на значења.

Дакле, ова ријеч — и цјелина ових ријечи — може опет да упућује на ријечи; и то је проблем ријечи иза којих су опет ријечи, и критичких одражаја ријечи на саме ријечи, и то нам је малочас представљено као књижевност.

У том случају књижевни поредак је строго устаљен; ако је језик постао свој сопствени предмет а читалац има само да дозволи да се круг затвори, књижевно дјело заиста је апсолутни реалитет. При свему томе може се читаоцу дати много надокнаде за изгубљену слободу; и врло различите. То се и подвлачи, тражи од њега, јер према Битору, он ту улази у свој својој слободи и оживљава овај или онај облик романа. Каква лакрдија: не ради се о слободи. Њему је наметнута случајност; хотећи да дјело буде апсолутно, писац настоји да искључи сваку могућност случаја и ствара причу којој, као и извјесним ритмовима, може да се приђе с краја као и са почетка, што омогућава да се у дјелу устоличи случај за који је речено (према Малармеу, пр. МБ.) да га никад коцка среће неће оборити. А хтјело би се да се тај случај понова уведе као вољна одлука; вољна за кога? Не за читаоца — него за писца. Позивање на слободу читаоца ту је лаж; он остаје средство.

Онда, ако то дјело, тај језик који сам себе говори надзирући се, треба да се објави као апсолут, то јест, ако

се споразумијевање (communication) не врши међу јединкама кроз роман, него у неку руку као да свака јединка додирује врх, то јест роман, не докучујући остале (људе) и губећи се у њему, онда само два темеља тог апсолутног реалитета могу да буду, Бог или смрт.

Не говоримо о Богу! прво, има људи који у њ не вјерују, према томе то није довољан темељ. А за оне који вјерују опет није довољан темељ, јер што је апсолутно, ако Бог постоји, јест однос према Богу; у том случају нема људске дјелатности, или нељудске, која не би била апсолутна. Нема особеног апсолута који би био књижевност.

У погледу смрти, малочас смо чули о њеном браку са књижевношћу; то је врло стара теорија. Умјетност би била борба против времена, то јест, против плиме особених дојмова, против тока ствари (овдје Сартр дотиче став Симоне де Бовоар, пр. МБ). Према томе она би заузимала становиште смрти или, ако хоћете, становиште памћења. Јер, као што се зна, меморија није хронологијска, не даје ствари у редосљеду, него како долазе или како се призивају. Живот би дакле био виђен у невремену; а вријеме само било би сасвим ограничено. Читалац би ушао у смрт, то јест, у неисторијску димензију.

А ништа погрешније за већину дјела, јер се, најприје, и стварање овремењује. Затим, умјетничко дјело није сан, него рад; према томе, то је борба са стварношћу, стварношћу која је потпуно говорна, признајем, али која зато ништа мање не пружа највеће отпоре. А писац има свој циљ кад пише, чак и кад га несавршено постиже; чак и ако се мијења дуж пута, циљ увијек постоји; постоји према томе и будућност, постоји и прошлост, а збива се и редосљед у умјетничком дјелу; а има редосљеда и у читању.

Другим ријечима, вријеме читања постоји, које није вријеме смрти; у питању је жив и стваран чин како у састављању дјела тако и у читању. А читалац није човјек који полази у смрт кад чита; то је човјек који остварује радњу која се састоји у склапању ријечи очима да би им се захватио смисао и то у изгледу на неку посљедицу коју тражи или неки предмет који осјећа да писац хоће да досегне. Може се дакле говорити о дјелима мртваца̂, која су написали мртваци и која припадају — као нека трагедија Расинова — епохи у којој су извјесни драмски облици били живи, а данас су мртви. Да скратим, у тој тачки постоји веза са смрћу. Као што је Кокто (Jean Cocteau) за Бареза (M. Barrès) рекао: „Он пише унапријед бесмртне реченице". Наравно, боље је бити бесмртан за живота кад нисмо сигурни да ћемо то бити послије . . . Књижевност је истинска дјелатност, било за писца, било за читаоца, а није

ни наше биће ни наша смрт, и има циљ, и ствара дјела. Што се удвајања језика тиче, то је одредба књижевности одувијек. И у најнепосреднијој, и у уоченој, постоји увијек надзор језика над језиком.

При малочашњем навођењу одломка који сам писао о Фиренци, гдје је ријеч узета као зов слика а не као мјера у упоређењу са тврдњом: „ријеч прозе хоће да покаже", заборавило се на напомену гдје сам додао да, наравно, сва та грађа сликâ постоји такође и у прози; без тога не би било стила; стил је управо од тога. Хтио сам дакле само да кажем да извјесни пјесници прихватају ријеч само утолико уколико је она маштовна конфигурација која ријеч *Фиренца* повезује са *цвијетом* и са *женом* итд. Рефлексија о себи унутар језика (овдје бих најрадије казао у Вукову духу: *о својству* језика, пр. МБ.) напросто је реторика. Сва правила реторике или правила убјеђивања која нису логичка ни дијалектичка, јесу правила употребе језика језиком. То је језик, говор, који у самој својој твари себи даје правила.

Ако је језик — у реторици, и у већини великих дјела која су нам наведена — исто тако *signifié* (прималац значења), он није напросто знак, али јест знак који се удваја; он значи ипак нешто; а то се заборавља. Од Малармеа ми смо ушли у раздобље у коме се умјетност критикује; „критичка поезија", тако је Маларме означио своју поетску епоху. Отад, већина се умјетности, и књижевност, критикују: у вајарству, на примјер, поводом Бакометија, настоји се не према навикама и прописима и начелима, да се створи извјестан кип, али се у игру убацује вајарство у сваком кипу у настајању. Значи: виде се његове границе, ваљаност, могућност, како каже Бакомети, да би се досегла сличност човјеку; укратко, кипарство је у питању у раду кипареву; оно циља на нешто. Бакомети га ставља на коцку, али постоји и значење његових статуа које је друго но ова критичка рефлексија, које је управо предмет, човјек *signifié* (назначени човјек, пр. МБ.). За језик, унутарња критика књижевности која ми се чини изврсна у „новом роману", не би требало ипак да нас спријечи да видимо назначени предмет *(l'objet signifié)* (Сартр тако ломи и саме семиолошке термине употребљујући их сада опет смјело као придјеве, пр. МБ.). Унутарњим измјенама језика ми не добијамо измјену значења, него дјеловање значењâ једних на друге, што је, на примјер, измакло Ж. Рикарду. Ако смо дакле средство, као читаоци, дјело је апсолутно, човјек је отуђен књижевношћу а критика носиоца знака (du signifiant) укида свако значење.

То заиста није права улога читаоца, и пишчев рад нам доказује то, јер писац је увијек у односу на своје дјело као Мојсије пред обетованом земљом, не само стога што прави нешто што је друкчије но што је он мислио, него и зато што он сам не зна да је нешто, што је друкчије, створио: други му то казују — његови читаоци; то јест, предмет који је направио враћа му се у другачијем виду него што је он мислио да га ствара, посредством читалаца, управо зато што у читању постоји стварање. Стварно, када се ради и кад се жели да нам фраза има структуру која приличи, обраћамо се читаоцу, који треба да је узме као ново искушење. Кад пишем своју реченицу, ја је дјелимично унапријед познајем, дакле не могу да је видим; како не могу да је видим, не могу ни да знам како се она уклапа у дјело. Биће ми то могуће за осам дана, јер ћу се за тих осам дана измакнути, постати читалац; али сада, не. Шта онда? Покушавам да замислим да сам свој властити читалац — сви писци то чине; радити, то је — идеално и критички увући се у кожу читаочеву, који је у основи позван да потпуномa захвати предмет, да буде стваралац. Ово хоћу да кажем: писац пише партитуру, али извођач, онај који ће остварити концертни комад, јест читалац. Писцу овдје увијек нешто измиче, а онај који узима књигу, непознату му, и сваку реченицу прима као ново искушење и који, према томе, може да је захвати у њеној истинитој чврстини, то је, јасно, читалац.

Тако се он види као слобода. Ето шта сам хтио малочас: ако нисам средство умјетничког дјела, ако сам ја, читалац, напротив сарадник, чак и стваралац умјетничког дјела у другом степену, онда се мени треба обраћати, онда писац, књига, обраћају се мени у мојој слободи. То је прво. Никако као на сновну ноћ данашњи читалац не узима књигу. Узима је напротив као извршење слободе, то јест, зна да ће преустројити цјелину значења која ће му открити извјестан носилац знака (le signifiant). Он ће га (носиоца знака) изградити; одиста, отргнуће се из стварног свијета у који је замуљен да би направио тог носиоца знака; не да би стварности окренуо леђа, и једноставно превазишао тварни знак и цјелину знакова и пришао свеукупном значењу, а свеукупно значење је тишина, јер је на читаоцу да сачини јединство свих ријечи које су у књизи и од њих сложи предмет: говор окружен тишином. Још само, какво ће значење тражити читалац кроз књигу? Значење којег он нема у животу, нешто што му измиче; као и другима, ријечи су му на располагању, али нешто му измиче у животу кад већ то тражи у књигама.

Зашто се читају романи или огледи? Због оног недостатка, а то је смисао (le sens), пуни смисао који ће он

дати књизи коју чита. Смисао живота лоше сачињеног, лоше проживљеног, злорабљеног, отупљеног, превареног, опсјењеног, а они који га живе знају да би могао бити другчији; гдје, када, како? То не знају; не говоримо с гледишта борца, јер ангажована није књижевност борачка. Људи нису још нашли своје значење а траже смисао. Слобода им је у томе што дају смисао стварности, увијек, посвуда, али то је смисао у дјелимичним облицима који се међу собом не слажу. То јединство им измиче, а хтјели би га дати животу. Књига их позива да остваре то јединство у слободи, читањем. Ништа мање но да даду смисао животу (у одређеној друштвеној скупини, наравно) човјека у свијету овом који је састављен од друштва са природом, природом коју је оно створило, коју није знало да створи, и која му измиче, и са човјеком који је унутар, ту. Та узајамност: човјек свијетом и свијет човјеком, то што нам непрестано бјежи, то треба да нађемо у слободи, за један час, у књизи, своје синтетичко јединство, да се наједанпут нађемо очи у очи с њиме, као кад читамо ма које велико дјело ма ког рода било, Толстоја или Кафку; у том часу доживљавамо тај захват.

Пишчева визија свијета је то, али ви се с њом слијепите, уронете у њу, а ви је правите, ви је остварујете; и како је остварујете слободно, као неко други, ви видите на одређени начин који би требало опредијелити, да је то нешто што се саображава са вашом сопственом стварношћу (у Сартра: homologue à votre propre réalité, пр. МБ.).

Можемо да видимо људи које узбуђују и појединости у дјечјим листовима, њих који су стари и нису заокупљени свијетом дјетињства. Јер не садржај — ето зашто се слажем, може се говорити о ма чему — анегдотски садржај се не броји, него кроз тај анегдотски садржај — захват свијета као виђеног истовремено од стране и неког другог и, као, због тог удјела Баволова о коме је Жид (André Gide) говорио, који измигољава том другом; предмет који је уједно сачињен, који садржи своју сопствену критику језика, и који је њему измигољио и по томе сачињен, ви сте га сачинили колико и писац, ако не и више.

Та свеукупност (код Сартра: totalité, пр. МБ) нека ми укаже на смисао мог живота, али живота какав је данас, убрајајући ту све што осјећам, пријетње што се на ме устремљују, атомску бомбу, ако хоћете, као и дјецу која умиру (јер ја то знам, постоји телевизија, узбуђује мог сусједа, према томе нема разлога да и мене не узбуди); француску деполитизацију, моју немоћ да сада ишта покушам. Само није потребно, чак дубоко је пожељно, да све те бриге не буду дате у дјелу у облику именоване стварности.

Атомска бомба ће се много боље појавити, ако читамо дјело које о њој не говори, него је засновано тако да човјеку данас пружи његову визију, дјело које је настањено, обузето њоме . . .

Да вам испричам тим поводом једну забавну згоду; једног дана су ми била повјерена два рукописа. Први, од неког нервчика који је говорио о својој неурози и нашао начина да се то осјети: цијело вријеме говорио је о атомској бомби и питању које се постављало: „Зашто људи не страхују од атомске бомбе? А други, који је напротив хтио да да осјећај страха од атомске бомбе, описивао је свијет као да је то свијет неуротика, не дајући никаквог тумачења; људи стално раде нешто не знајући зашто; имао се та́ман дојам да то не би требало да раде, да не би требало да се неке ствари одлажу за сутра, али не знамо које, не знамо зашто.

Од та два рукописа, онај који је говорио о атомској бомби у ствари није о њој говорио, а онај који није говорио — говорио је.

Дакле, прави проблем није, како се често казивало, да ангажована књижевност распреда о свему што се потргне у друштвеном свијету; него да напросто човјек о коме се говори, који је уједно неко други и ми, буде загњурен у тај свијет, а да опет може слободно да изврши онај захват значења̂, што другчије не може учинити.

Ако је то учинио и ако заклопи књигу било да је ријеч или о фикцији или о дјелу које није могло да има непосредних посљедица, заиста, извјесно је да из те затворене књиге неће произаћи никакав чин; можда ће читалац отићи да се упише у комунистичку партију итд.; можда неће ништа учинити.

Просто, биће сада у њега неки смисао његова живота, та́ман смисао, нерасвијетљен, не смисао са појмовима, јер у књижевности му се неће говорити појмовањем, говориће му се о њему густином стила, начином бивања, да би био стављен у ситуацију (le mettre en situation код Сартра, пр. МБ.) која мора да буде тамна. Не да се расвјетљава, него напросто да му се да нешто као пун смисао њега (код Сартра: sens total de lui-même), са утиском да је иза тога слобода, да је проживио тренутак слободе, да је умакао схвативши мање или више јасно своју условљеност, друштвену и друге. Ако је проживио тај тренутак слободе и за тренутак умакао — помоћу књиге — силама отуђења или притиска, будите увјерени да је неће заборавити. То мислим да књижевност може, или бар извјесна књижевност."

II

Прије него што је проговорио мали, жгољави, разроки Сартр у тихој дубини дворане, чинило ми се да је с њим готово, и да се више не може извући из мреже, паучинасте, стонитне, коју су сплели око њега његови критичари, често се служећи његовом властитом прећом мисли и ријечи. Фра-Дијаволо — давно ми је та ријеч била једном под пером кад сам писао о њему и А. Камију (A. Camus), и кад сам овом посљедњем ишао у сусрет као свом духовном адешу: велики гријех у мојим *Раскршћима*, гдје данас видим неправедност у коју ме повукла моја духовна провинција. Отад до данас нестало је и провинција и метропола, само го свијет изједначено стихијан и мучљив и грк... Такав ми се учинио и давно, још оних предратних дана, 1938, кад сам провинцијски оптерећен намирницама, кренуо из Новог Сада у Париз. Преда мном је тај пут стајао станковићевски дуг и тајанствен и имао да смијени вријеме трађено у шаховским отварањима и завршницама, у новосадској „Линди", „Лојду" и „Слободи". Тако сам доспио до Салцбурга, жељезничког раскршћа, и нашао се у погрешном вагону, и изгубио пртљаг, и наочаре, и, кратковид, докотурао се до Минхена дискутујући са неким хитлеровцем у одежди која ме плашила. Сваки од нас био је на свом становишту, и ја сам казивао нашу бол за Чехословачком, за коју смо многи мислили да ћемо кренути као добровољци. Ко зна због чега помогао ми до гардеробе у минхенској станици и, одаламивши хитлеровску патулу, ишчезао, као Сатана. Пртљаг је био преда мном и, кад платих чуварину, подигох кофер — празан. Обневидио, останем у Минхену ради наочара и за неколико проведених дана потрошим паре и, као на улазу у цехенемски инферно, изгубим и посљедњу наду. Скерлић је 1904. писао о својој млакој купки у тој „немачкој Атини": ја сам био као у кључалом казану тих јесенских минхенских дана гледајући тек проходалу дјечицу у хакенкројцерском построју како ступају уз трештећу утробну музику. Нијем и потиштен докопао сам се воза, који је ваљда као и ја одахнуо на Рајни прелазећи у Француску. Но пакао је у мени трештао, ждрао ме занијемјелог, и тек уз цигарету проговорио сам негдје иза Нансија: на питање о моме француском рекоше ми да говорим сасвим тачно као да сам дошао из XVIII стољећа. Галски дух и сунце кроз Лорену раскравило ме до Париза, гдје се брзо сродих с Латинским кварто м, Библиотеком Свете Геновеве, Сорбоном. А у мени је стално трештала минхенска музика, и само у поезији и књижевности налажах заборава. Тако доспјех и до Сартро-

вих текстова, пошто с гађењем прочитах *Путовање на крај ноћи* Ф. Селина (F. Céline). Не, то није могло бити оно што сам тражио, покушавао упознати слушајући Валерија (P. Valéry) на Француском колежу и Г. Коена (G. Cohen) који је, на Сорбони, говорио о *Окасену и Николети (Aucassin et Nicolette)* као о драгуљу поетског свијета. Бијах уписао на Сорбони тему о Балзаку, и то је једини овећи прозни рад који сам прије рата написао (уз једну подужу импресију о Хасану Кикићу): *Трговац и трговина у Балзаковом дјелу*, који је заувијек остао нештампан. Валерија сам слушао и гутао вјечно у недоумици пред његовом поезијом и филозофијом, али француски дух ме у њему све више занимао. Водио сам дневник пун стихова у којима се преплитала Босна са сенжерменским доживљајима. Надокнађивао сам читалачка дуговања, и за А. Бретоном дошао је П. Елијар, па Арагон и Пол Низан (Paul Nizan), а онда и Жан-Пол Сартр: есеј и приповијетка. Било је у његовим текстовима оне исте моје минхенске мучнине, и то ме враћало свијету, који као да ми је измицао под ногама: покретни тепих свијести носио ме вјечно до истог пандемонијума. Скупљање помоћи за наше рањене шпанске борце, боемска доколица, плочници и сенски пејзажи са видиком на стријелу катедрале са острва Светог Луја, па Света Капела, дворац у Шантијиу (Chantilly), париска топонимија од Балзака до Арагона, све ми је говорило, заједно са Прустовим „дјевојкама у цвијету", да постоји, поред све мучнине у мени, нека прозрачна земља, Француска, која ваљда није исто што и Селинова слика свијета. А онда се зазеленјела и моја долина, у Шеврези (Chevreuse), у Соу (Seaux), и стихови су ми се јављали у сновима. Указивала ми се Она, сва прозрачна и бескрајна, као париско прољеће што се разастрло преко кровова, Сене, плочника. Само су ми таква била прољећа дјетињства: дуго и лагано растварање цвијетова и стихова; мој комплекс устезања пред животом раскрављивао се неодољиво; хорови су брујали око мене у лишћу и у књигама. Само су париска прољећа таква, продужена љубав и бескрајна, елијаровска поезија. Ни Паскалова ни Бодлерова трагика није ми се више чинила католички замрачена као ни француска готика. Шартр сам походио и, усред храма, видио дивну жену са дјететом у наручју; у Ренсу се анђео осмјехивао зближавајући се са каменим ђаволијама око њега. Касније је дошла свијетла базилика у Везлеу (Vézelay), и са Роденовом књигом о француским катедралама, кретао сам се кроз вијекове расцвата романског стила од Клинија (Clunya) до Осера (Auxerre), кроз винородну Бургоњу, Златну крајину (Côte d'Or), и све те безимене љепоте хватале се за топлину живота, за бистрину пејзажа, за човјекова бистра снатре-

ња, уз вишак осмијеха и безразложна радовања као год и наше босанске пјесме, пуне неког бијелог бехара чак и кад казују туге, изгубљена драгања. Није више било преграде између мог и тог далеког француског свијета. Јансенистичка Расинова каденца падала ми као прољетно кружење цвијећа и капљица. Русо и Нервал били су моја књижевна домаја, видрићевски загорски озелењела. Најједанпут ми се једна, можда најбитнија страна француског духа представила. Није чудо што умни Бергсон пише есеј о смијеху и његовом спасоносном безумљу. Смије се и Монтењ и Дидро и Волтер, као и Молијер и Бомарше, као још раније грохотом Рабле и доцније Ж. Ренар (Jules Renard) и А. Доде, и пародија и пастиш неодвојиви су од тог француског смијеха кроз вијекове сопственим и туђим дјелима и доживљајима, чак и сазнањима и свјетињама. Домије и Пикасо су два типично француска облика смијеха. Увијек нешто дјетињски безумно и безразложно уплитало се у мисли и слике пуне реда и рационалног размјера; то је оно што ми се свидјело и код Андре Жида а поготову код Гастона Башлара (Gaston Bachelard): очи дјетиње а брада пуна бескрајних мудрачких сједина. Рационални ред и размјер од њега уназад до у бескрај све до прпошног Клемана Мароа (Clément Marot) и објешењака Ф. Вијона.

Као препона и препрека у том стољетном редослиједу ведрине облика долазили су ми на памет Бодлер и Флобер: послије Игоа и Балзака и Стендала, с њима је нахрупила убитачна меланхолија, али колико је зато с њима појачана симетрија линија, колико се умногостручава призма свјетлосног преламања од стиха до стиха, од ретка до ретка, и у тим њиховим сталактитски изрецканим дубинским дворанама забрујала је нова, звјездана хармонија. Бодлерове везе *(Correspondances)* јесу сазвучја међу дотле мање-више раздвојеним свјетовима, и то откриће, преко Верлена, Рембоа, Малармеа и Лотреамона разграњава се све до Бретонових *Спојених ваза (Les Vases Communicants)*: све је то ипак иста орнаментика свијета која је још у Везлеу у средњем вијеку нашла свој камени израз. И Е. Зола је болно меланхоличан, а истовремено сав опсједнут животом и идејом о рационалној полузи кретања кроз стихијна пространства. М. Пруст је само јединство меланхолије и љепоте, трошности материје и снаге њеног изражајног одуховљења. Тако све до сизифовски болног Камија и његових медитеранских ведрина. Надреализам је био велико прездрављење француског поетског свијета више него његов поремећај, и Елијар је сама свјетлост између тренутака највише ревности бића. Р. Шар (René Char),

који ми је био један од ослонаца у *Раскршћима* своме грчу придружио је духовну ведрину: *A une sérénité crispée (Са грчевитом ведрином)*. Можда бих сада, да га понова читам, другчије видио и Ф. Селина (бар због његова изванредно богатог рјечника) кога и неки другчији духови примају, а Сартр га чак и истиче и цитира. Матошеви екстремни Французи, Ј. К. Уисманс и М. Барес одавно су ми постали штиво занимљиво и готово равнодушно. Скерлићев Ж. М. Гијо сама је младост, и замијенили су ми га природно А. Бергсон и доцније Г. Башлар који своју јединствену епистемолошку методу коначно своди на тражење рационалног ослонца у дубинама ирационалних свијетова поезије. Остаје Сартр, који је нешто преломио у тим француским духовним распоредима. Докинуо, за себе, сваки мит о националној величини, и, као Гете некада што је књижевност прогласио свјетском својином („Поимам све више да је поезија заједничко благо читавог човјечанства. Зато желим да видим шта се дешава у страним народима и савјетујем свакоме да то чини такође. Национална литература нема скоро више важности, ера свјетске књижевности раћа се и свако треба да допринесе њеном доласку" — Гете), растурио француске оквире, разлупао безбројне идоле, комунизирао мисао о човјеку у једну заједничку људску ситуацију, свевриједнију и свеобухватну, каква је била, створила се у другом свјетском рату. Први свјетски рат био је за Француза ипак само дуомонска (Douaumont) француско-њемачка клаоница, код Вердена, и костурница. Други је донио тоталност, и није случајно да је тај појам и израз код Сартра средокрачан и за човјека у свијету и за свијет у човјеку. Више но ико у нашем времену Сартр је давну гетеовску визију јединства свих књижевности представио као већ видљиву данашњу људску стварност: нестало је подручја у које би машта могла да прибјегне из свијета. Са филмом, радијом, телевизијом, радаром, ординаторима и електронским роботима, свијет се са свих страна сабрао и приближио чулима и интуицијама сваког човјека. Сартр и његово дјело је најцјеловитије уобличење тога јединства, у коме свака земља добија свој и свјетски значај, сваки догађај збија се ма гдје, увијек на дохват људске осјетљивости у цјелини. Сартров есеј о црначкој поезији као данас свељудској окончава остатке старе раздијељености, и црнац је пуни човјек, симбол могуће поетичности у свијету. Сартр је то својим *Зидом* и *Мучнином* и есејем о машти још прије рата зацртао: великом критиком Бергсонове теорије градио већ оно што је доцније назвао „ситуацијом".

У низу Сартрових ситуација постоји једна одређујућа: ситуација Аушвица, тотална и неопорецива која је докинула раздјељења унутар свеопштег зупчаника веза који отуђује човјека изнутра и извана, у стиску интереса, капитала и његова основног производа: материјалног тоталитаризма. Од бергсоновске меморије важнија би била афазија кад би још увијек била могућа: Андре Жид је казао што се о томе имало рећи у данашњем свијету: да све може, али не може да не зна, да се врати својој првобитној нескврњености, наивном погледу човјека прије сазнања. Био је, истина, прије Сартра писац који је то страховито наговијестио: Кафка, у умјетничкој синтези знакова XX стољећа којима је као носиоцима знака, Аушвиц коначни прималац значења.

Дотле су ишла моја *Раскршћа,* гдје сам се опредијелио за Камијево медитеранско сањарење прошао кроз Кафкина преображења. О Сартру сам уз пут говорио трагом Боадефрове (P. de Boisdeffre) *Метаморфозе,* текста по којему ме је критика судила као списатеља без стила. И с правом, јер мој текст није био стилски довољна маска мог грког искушења. За писање је данас потребна чврстина самонадзора и вјештина претварања да би маска била довољно упечатљив снимак наших дубљих истина. Осјетљивост мора да буде подређена истини и изразу, како је Пруст говорио поводом Бодлера. Мој „понор" није произашао из читања Сартрова есеја о Бодлеру нити из једне студије која је тамо поменута, већ из мог небодлеровског бивства, илузије можда о неким нашим националним могућностима да не завршимо у плиткој имитацији француског пјесника, кога чак ни генерације наших бодлероваца нису успјеле још ни да преведу. У Сартру сам видио Бодлера XX стољећа, највјернијег посљедователља Бодлерове игре са људским присним, коријенским мучнинама. Бодлер је одбацивао Молијера и безброј писаца и умјетника и његова систематска критичка протусловља није могао да матошевски прими ни велики бодлеровац Тин Ујевић. Матошев случај, упркос његову огледу о Бодлеру, био је за мене велики и неизбјежни промашај, дубок и рјечит као развод двију историја и разрокост двају свјетова. Верлен и Бодлер су му били поетика и програм, а родољубље постало његова поезија ближа Ковачићу и Харамбашићу него једном француском пјеснику. Његовом анегдотском и биографском писању о писцима најближи је Сент-Бев о коме је Пруст написао свој јединствени есеј над којим би се сваки књижевни критичар данас морао да замисли. Бодлеровски вампиризам је код Матоша наљепак свијести без трунка обухватности и мускулатуре Бодлерова стиха.

Сартр је критиковао Бодлерову мисао а био исти такав проказивач реда великих писаца: буржоаским је прогласио Мопасана, кога је још Толстој (а овога сад и Сартр уз Кафку цитира) истицао као ненадмашна умјетника, и он је то и био, кобни новелист који је савршенством срочености својих кратких прича, рекао бих, заувијек докинуо развој те књижевне врсте у француској књижевности. Езра Паунд (E. Pound), велики пјесник наводи Мопасана међу неколико француских прозаика као узор књижевног стварања, и Теофила Готјеа занемарујући потпуно Бодлера *(Абецеда читања)*, као пјесника. Сартр је наводио и Селина, а жучно писао о Моријаку, кога његова христољубивост није спријечила да својевремено брани шпански републикански покрет. Откуд долази да се буржоазијом оличавају писци и умјетници кад је опредјељење за стварање неспојиво са њом нити и са којом класом, јер структуру свијета пресијеца структуром израза као цјелину кад дјело добива вриједност само по свом општељудском знамењу. Нигдје можда у свијету као у Француској није било тог нихилистичког пркоса против кога је Ками написао свог *Побуњеног човјека*, гдје је Прустово дјело протутежа, вид и смисао, стварања. Но и Ками је Лотреамона с тог гледишта упоређивао са Толстојем. Чему то виђење по неком гласу и редосљеду?! Али Сартр ми се чинио бодлеровски противрјечан и не мање смишљен и хладан дијаболичар. Но можда ће се и за њега једном наћи неки Клодел (P. Claudel) да открије, као и за Рембоа, његов притајени католицизам. Сартр је био и посљедователь надреалистичког нихилизма, и то је ваљда била основа његове осуде *Побуњеног човјека.* Нападајући писце и умјетнике не машају ли поклоници нихилизма, естетичког као и писаревског, циљ својих напада, ударајући на стваралаштво умјесто на постројитеље свијета? Или је то испољење неживљеног рушилаштва у човјеку које се окончава ријечима поруге и презира према себи најближима? Тај нихилизам у француској историји, чији се трагови виде у безброј оштећених споменика и умјетничких дјела на катедралама уиме револуције, од Бодлерова времена извргава се у комотно стварање свог простора, умјетничко-књижевног конфора, одрицањем неприличних стилова, дјела, стваралаца. Ками је створио визију цјеловитог нихилизма, естетичког и економистичког, кроз столјећа, и његово писање о Прусту јесте безнадно поклонство духу и твораштву у човјеку. Сартрова критика ме дословно озлојеђивала својом сухопарном и неодољивом дијалектиком: у свакој реченици имао је право до у бескрај. У једноме се само човјек морао с њим сложити у односу на Бодлера: осјећањем Рем-

боа као свог пјесника, јер није пребрзо склизнуо у љепоту и умјетност, него остао на раскршћу: ни куд мајци ни куд у дјевере, на све стране помрчине и провалије, како да се буде, да се постоји, окраден од неба и земље, без вјере као небосклона и везе са топлином живота, а са осјећањем демонијачког порива у себи, неодољивог протусловљења са једносмјерношћу свијета у свима његовим киклопским подвизима, покушајима, правцима, покретима, како изван безумља? Рембоово безумље се стиховало сублимно, и могах постојати само као слободни галиот на његовом *Пијаном броду*, читајући ту поему унакрст и уназад, љуљајући се сабласно на стихованом ивичњаку, јер ни смрт ни пакао нису граница том океану, све је у тој лађи постојања довољно нестварно да би било апсолутно, свевриједно, а ријечи и риме, као и у Бодлера, дио бића пјесме, само пијанство бродарења у које се кренуло просто и наивно као оно дјечаково отискивање чамчића на рибњаку:

La flache
Noire et froide où vers le crépuscule embrumé
Un enfant accroupi, plein de tristesse lâche
Un bâteau frêle comme un papillon de mai.

Ту строфу коју је Тин једном само на француском цитирао Растко Петровић је превео, и то је, вјероватно, упркос својој оскудности ријечи у преводу, први прави мост ка нашем националном бићу, прва изравна веза наше поезије са читавом постбодлеровском француском лириком:

Растужујућа је зора,
И хладна рупа где, у залазак балсамски,
Једно дете чучећи, и растужено, спушта
Брод свој слабачки, ко што лептир је мајски.

Сартров и Бодлеров нихилизам био је дјелотворан за њих, али докида читаочеву слободу о којој сада и Сартр говори. Можда је то везано за европску цивилизацију у њеном зрењу и прецвјетавању. Али има то основа у самом француском националном бићу, које се анархично отима свом картезијанском рационализму, претварајући га у ликовну симетрију. Французи су ненадмашни изумитељи и преносници ликовности од стољећа до стољећа (колико је књижевника у њих сликало, цртало, вајало, а ликовних умјетника писало, пјевало, стилизовало и ријечју и звуком и бојом!), и ту се није ништа измијенило од средњег вијека до данас, нити се ипак коначно релативно много

уништило: па и уништавало се увијек уиме неке идеје и разлога! Није много тога нестало осим албигеншких споменика на Југу, те прве и можда најјаче јереси. Али као да се јерес отад населила у сам католички храм (потврда је и Уисмансова књига *Катедрала*), који није пренебрегао исконско људско демонијаштво: усред дижонске катедрале мушки уд и други сексуални симболи уграђени су у божанствену хармонију. То присуство је вртоглава дубина живота коју је Бодлер генијално назвао „цвијећем зла", поезијом. То је и Рембоова и Прустова, и коначно и Сартрова дијалектика свијета, једина истинита, разарачка у односу на историјске фетише и моралистичку демагогију. Мало је средина које и данас прихватају ту интегралну истинитост човјека са његовим природним изопачењима секса, који су још увијек патријархатом проклети. Сартрова је величина у том интегралном захвату човјека као демонског носиоца бића, и зато је његово дјело, ружно као и он, дубље засновано од Камијевог. Али кад је Ками изненада умро, Сартр је написао диван некролог своме противнику проклевши лудило смрти на другу; сва противљења постала су неодржива у односу на Сартра, који је једини у свијету био способан да слободно одбаци Нобелову награду, да прихвати своју пуну искљученост из француског буржоаског поретка, да не дозволи да се икад једна његова драма игра у државном позоришту, да остане само уредник свога часописа са својим именом као једином титулом: и Арагон, сав револуционаран и поетичан, постао је академичар — гонкуровац; Сартр није више ни средњошколски професор као некада мудри Маларме, Сартр је само го и разрок човјек XX вијека: трагична празнина нашег бића и постојања, крематоријски несводиво ни на какав национални ни естетички разломак, готово ни временски јер је свевремени, као људска судбина која се одиграва „иза затворених врата" пакла, то јест, тоталитарног бесмисла. Знао је да своме демонијаштву, какво налазимо можда најдубље казано у есеју о Жан Женеу (Jean Genet), прида разарачку динамику, тај динамитерос тоталног говорног израза модерног човјека, који није романтичарски измишљао себе и свој свијет, него прошао кроз сјенку Аушвица, спознао своју лепрозну неизлječивост, бодлеровски ту стао да тражи своју „поетику", и Сартр је несумњиво дубље од једног сабесједника „банкета" проникао два суштинска темеља сваке велике књижевности: тмина и празнина с једног, а безнадежна слобода с другог краја стваралачког као и читалачког искушења. Тако је критици-есеју намијенио праву улогу ријешивши дјелатним одговором, у коме се анализа и синтеза

плету око ријечи и њене семиолошке сушшине, загонетку коју је код нас Скерлић формулисао у есеју о „уништењу естетике“ (а његов есеј о критици такође се завршава позивом на неотуђиву слободу у књижевном чину). Но и Сартр је поникао из истог француског свијета као и Бодлер, а то ће рећи да је превладавши националну самодовољност, укључио сржи француског духа у космополитску визију свијета; много се окористио њемачком филозофијом од Хегела до Хајдегера, а затим Марксовом „демонијачком“ дијалектиком. Но француски дух готово никад није заказао у његовим списима, декартовски срећен, интуитивно разуђен, сав обликован у бодлеровском мировању као и паскаловском немиру кроз структуре свијета и његове сплетове, њихово стапање и растварање на великој вјетрометини између друштва и природе, гдје се вјечно преламају динамичне силе бића кроз празнину човјекову, кроз свијест као његову једину подлогу и полугу.

Неспоразум са Сартром и Бодлером тицао се прошлости, „мртвих“ писаца, и њихови судови ни издалека не изражавају француску мисао као цјелину, и *Тартиф* се и даље приказује уза сву оцјену Бодлерову, а Мопасан и Моријак читају се и издају поред све Сартрове пресуде. Запањио сам се кад сам, трагајући за Филеасом Лебегом (Philéas Lebesgue) установио да су том апсолутно заборављеном „сељачком“ пјеснику пријатељи створили „друштво пријатеља Ф. Лебега“ у Паризу, а то је случај поготову са иоле знаменитијим стваоцима. Творци највећег броја стилова и модернистичких покрета, Французи су истовремено непоправљиви традиционалисти у свакодневном животу, љубитељи старина, слика, рукописа, књига, старинског посуђа и намјештаја, сваког трага људске мисли и доживљаја свијета у прошлости. Има их који у књижевној области виде занимљивост дјела тек кад оно потоне у заборав, када почиње један нов вид његова живота, у анонимној тишини и књижничкој прашини. Француски дијалог је разговор између класа и скупина, нараштаја, градова, покрајина, а Париз је раскрсница духа који слободно дува преко звоника и капела, идеологија и раздобља. И међу и са тим „мртвацима“ људи се смију, подбадају, пецкају, радују, одушевљавају, прозиру и надгорњавају као и у Атини у доба Перикла. И док буде бића сличних Жерару Филипу (Gérard Philipe) и Марселу Марсоу (Marcel Marceau) који својим тијелом „читају“ свијет и дјела, биће и игре духа и облика, душе и поезије. Међутим релативизам који је некада Скерлић паметно видио као једино критичко начело и мјерило, постаје неизбјежан чим се закорачи у међународне, то јест, међујезичке просторе

у књижевности: јер преводи су ипак само тренуци ризичког поготка, а свака поезија има своје непреводиво језгро, Вуково „својство“ језичког израза.

Ако вриједе структуре семиолошког носиоца знака и примаоца значења, за сваку језичку умјетност сличне, а опет друкчије, није ли онда свака једнојезичка књижевност цјеловита структура, само аналогијски упоредива са осталима? Његошу, ни Мажуранићу, вјероватно никад неће ни стоти дио значаја који има код нас бити признат у иностранству; а није ли Његош са Вуком, Стеријом и Б. Радичевићем, а Мажуранић са Вразом и Прерадовићем оно исто код нас што је Пушкин са Љермонтовом и Гоголем код Руса, Гете са Шилером и Хајнеом код Нијемаца, а Иго са својом дружином код Француза? Поезија Тина Ујевића, А. Б. Шимића и Растка Петровића поетски је исказ свијета који се саображава са Рембоовим, Верхареновим (E. Verhaeren) и Аполинеровим више но икакав превод тих писаца из једног језика у други. И једна и друга поезија јесу својеврстан „превод“ тренутка из истог источника свијета, али на два различита језика, иста „борба са анђелом“ за „својство“ језика, својство и „својост“, како би Његош рекао допуњујући Вука. Ништа као семиолошка разнородност знакова и различитост у распростирању њихових значења не говори у прилог сликовној и музичкој предметности сваког језика и сваког великог дјела као магијски тајанствене направе од језичких опруга и говорних облика унесених у дјело. А тек тада долази главно: постоје два или три (понегдје само један) рода имена, што је у дубинском сродству са природним половима живота, вјечној и недовршивој игри органских полова и њихових духовних кристализација. То је случај са *цвијетом* Малармеовим *(la fleur)* и Рилкеовим *(die Blume)* који је у француском и њемачком женског а у нашем мушког „својства“, а то „својство“ прамиња и у кити цвијећа и у китицама стихова и извија се из њих у малармеовски абстрат поезије. Ето зашто ми се Башларова (Gaston Bachelard) поетика чини исправка Сартрове дијалектике између трајне тмине и тренутне слободе, помоћу дјела. Јер тек из тог непреводивог језгра отварају се права предворја поезије: од Краљчевића до Горана и Б. Миљковића ређају се имена која, за нас, никојим другим не могу бити замијењена, па ма како мало признања имала изван нашега свијета. Не из морално-родољубивих него књижевних и пјесничких разлога то су и свјетови и сазвјежђа. Јер то језгро у језику није мјерљива и замјенљива твар већ својствени кружни и елиптични систем,

свој звјездани хитац у свемир, оличен можда пламичком свијеће што свјетлуца и догоријева на Башларову столу у његовој библиотеци стремећи у вис: *La Flamme d'une Chandelle,* књига, ријеч, човјек, пламичак и ноћ уокруг. Симболика тог закључног Башларова дјела садржи тројство писца, критичара и читаоца у једном истом освијетљењу, и мислећи при томе на нашу књижевност, не могу да се не сјетим Његошева „свјетила" (и „свјетлости" у његову дјелу) о коме говори Филип Бурашковић провирујући у избу пјесникову на Цетињу: „Наочари му пред очи, мали огањ свијеће, чита, чита, чита". Његош је своју величину потврдио *Химном ноћи* која је дуго била као оригинал њему приписивана, а у којој је у ствари црногорски пјесник преобразио Ламартинову пјесму створивши превод готово бољи од оригинала:

О свијете по коме ја милим,
Дан се гаси на твоје врхове;
Када ће те збиља очи моје
Неутажног дана поздравити,
Божествено сијаније дивно?

— — — — — — — — — —

Ови клици и ови уздаси,
Твојом светом вјером оживљени,
Иду, траже од зв'језде до зв'језде
Бога једног, да ми одговори,
Од одзива опет ка одзиву,
Кâ гласови исто по пучини,
Ударају с свијета на свијет,
Докле гођ се код тебе одзову.*

---

* Lamartine: *L'hymne de la nuit:*

Le jour s'éteint sur les collines,
O terre où languissent mes pas!
Quand pourrez-vous, mes yeux, quand pourrez-vous, hélas!
Saluer les splendeurs divines
Du jour qui ne s'éteindra pas?

. . . . . .

Oui, dans ces champs d'azur que ta splendeur inonde,
Où ton tonnerre gronde,
Où tu veilles sur moi,
Ces encens, ces soupirs animés par la foi,
Vont chercher, d'astre en astre, un Dieu qui me réponde,
Et d'écho en écho, comme des voix sur l'onde,
Roulant de monde en monde,
Retentir jusqu'à toi.

Слично је и још већи подвиг извршио И. Мажуранић допуном Гундулићева *Османа* по истој црти саобразности и саображења духа што је истовремено и стваралаштво и читање и критика. Некоћ ми је била страна свјетлосна симболика Његошева, јер сам у њој видио православну ореолу какву је још Савин биограф Доментијан приписао Савину виђењу светог Симеуна у пратњи неколико ликова са засјењујућом круном око главе, онако управо како се људски ликови јављају на фрескама монументалне рашке групе сликара. Треба велике унутарње ведрине и смирености духа да се допре до најдаљих умјетничких знаменовања гдје се дјело види у прозрачној лепоти храма изван и преко црквених и секташких, историјских преграда, да би читалац муслиман, не одричући се ничег што је људско у том његову својству, читао Његоша и Мажуранића. Ламартинов *Пут на Исток* мени је помогао, и његово хришћанско поклонство арапском, муслиманском пјеснику Антару. Његошева и Доментијанова свјетлост извире из источних начела, из бескрајних дубина Истока. Увјерио ме у то Ашик Ихсани, турски пјесник, тај велики турски сазлија што креће струнама дубине људског немира:

Читав један народ суне у свјетлост
Ударајући у ноћ скраћеним рукама . . .

Читање је почетна и најчешће и завршна тачка стваралачког доживљаја књиге: припрема за стварање новог дјела, полазиште за састав критике или тренутак читалачке слободе. Нас се тичу ова два посљедња случаја, али у односу на дјело, било да се некако ставимо у положај писца који га ствара и пратимо то стварање до његова уобличења, било да градимо однос између себе и дјела полазећи од његова облика као јединог исходишта. Читалачки доживљај стваралачке слободе о којој је говорио Сартр по правилу не оставља трага изван читаоца. Али тежња за изразом тог читалачког тренутка постоји и у читаочеву нутању; постоји напокон и парадокс глумца, Жерара Филипа, који нам у улози Жилијена Сорела „чита" и казује Стендала, сликом, рецимо, у филму, кад потрже нож на Матилду или пуца у цркви на госпођу Ренал. Сликом коју гради од себе и свијета на сцени он казује писчеву слику, и сам постаје слика. И њега и његова „дјела" нестаје истог тренутка. Он је ту сличан извођачу музичког комада с којим Сартр пореди истинског читаоца. Сродно је томе опонашање у виду пастиша, или успио превод, или права допуна као што је случај код Мажуранића, или понекад и критика.

У свему томе је читалачка тежња за поистовјећивањем са дјелом као начином и видом опстанка: нијеми акт читања је чистије, дубље искушење но икакав живи, глумачки, музички или ликовни исказ дјела. Матош је имао дубоко право кад је подређивао драмску изведбу читању позоришног комада. Тако је и са рецитовањем и музичком пратњом текстова. Ликовно илустровање дјела суштински сужава његова значења, ако се у њих уплиће или остаје његова извањска опрема. Г. Флобер је једном о томе писао: „Никад, за свог живота, нећу прихватити да ме илуструју, зато што и најљепши опис изгризе слаб цртеж. Чим је неки тип означен оловком, он губи карактер општости, ону сагласност са хиљаду познатих предмета за које читалац каже: „то сам видио“ или „то треба да буде“. Нацртана жена личи на једну жену, то је све. Тиме је већ идеја затворена, потпуна, и све реченице су сувишне, док написана жена подстиче на снове о хиљаду жена. Дакле, пошто је то питање естетике, дословно одбацујем сваку врсту илустрације“.

Но сви ти видови прилаза заједно са пастишом тичу се све тројице чинилаца. Та тројка вјечно изнова оживљава испред, иза и унутар дјела. Писац је исто толико читалац и критичар колико су и ови посљедњи његови сапутници у остваривању „смисла“ књижевног облика. Г. Пикон (Gaétan Picon) двије своје књиге назива *Употребом читања*, а трећу посвећује „читању Пруста“, у којој видимо како читалац и критичар Пруст стварају писца, припремају и граде његово дјело: *Против Сент-Бева* је нераздвојно од цјелине *У тражењу изгубљеног времена*, а *Пронађено вријеме* је њихова синтеза. Пруст је свакако изузетан, јер је и читаво његово дјело јединствена метаморфоза, уобличење његова трагања за дјелом и настанка дјела. У почетку је сваки писац „у тражењу“, и то се и код нас безброј пута испољило: Његош је своје дјело тражио неких 15 година и као читалац Ламартина, Милтона и Пушкина и као подражавалац народних умотворина и као лирски пјесник који бира између десетерца и класичног стила, између Мушицког, Милутиновића и Вука. Мажуранићева илирска припрема трајала је од 1830. до допуне Гундулићева *Османа*, дванаестогодишња инкубација у друштву Качића, Вергилија, Гундулића и народног пјесника. *Роман без романа* нашег јединственог виспреног Стерије оличава и наше тројство писца, читаоца и критичара и тренутак великог сопственог преображења. У Дучића је цјелокупно писање до прве збирке стихова у знаку ослобађања од туђих стилова, а читав његов доцнији развој ишао је од симболистичке модерности до безвременског класицизма. И

кад нема о томе докумената, као што је случај са трагичним Видрићем чије пјесме изгледају као да су се родиле наједанпут и ни из чега, како их је казивао својим пријатељима, свјесни смо да је дјелу претходила припрема и да оно само, рецимо у пјесми *Ментор и пјесник*, носи свој процес настајања. Кад пише међутим критику других писаца, писац је на свој начин више личан и од читаоца и од критичара и зато неправедан као Бодлер и Сартр, као А. Б. Шимић код нас. Али га зато његово сопствено дјело оправдава, чини чак његову оштрину откривачком просјеклином у његову дјелу. Али постојање књижевности у виду дјела, писаца, епоха, стилова, покрета, различитих система израза, као год и у ликовној умјетности, незамисливо је данас без критичара и критике као својеврсног књижевног облика који се у некој тачки додирује са затвореном кружном сфером дјела. Довољан је тај кружни, планетарни дотицај, пустолован и ризичан као сусрет двају погледа иза којих стоје два свијета, љубавника или непријатеља, сусрет у коме је равнодушност најцјеловитији промашај. Јер читање је љубав.

Но да ли је Сартрова тмина и слобода довољан путоказ? Ми не дознајемо тиме гдје шта почиње, чиме настаје, како се рађа. Сартр је одвећ човјека приковао за историју, гдје се несумњиво рјешава његова судбина, али не исцрпљује његово биће ни његова спознаја. Машта међутим претвара историју у слику и облик само кад је обрасте лишајна маховина живота, кад проклијају епохе, крену обличји, заталасају пучине, замирише трава изнад гроба. И у самом Сартровом дјелу налазимо непрестано за то доказа од *Мучнине* до *Затвореника у Алтони*. Критика је готово оно исто данас што је била и у XIX вијеку као посредник и тумач који свјесно избјегава коначна тумачења, остајући спона између смисла и облика: „Критичар не може уображавати да „преводи" дјело, нарочито на јаснији језик, јер нема ништа јасније од дјела. Он може само да „изведе" (фр.: engendre) извјестан смисао који извире из облика који је дјело." Те Бартове ријечи нису одрицање старије, добре, критике, лансоновске (G. Lanson) и импресионистичке, али „нова критика" (као и „нови роман") открива понешто што је раније остајало скривено у дјелима или критичким текстовима. Професор Р. Пикар (Raymond Picard) уиме класичне школске анализе дјела назвао је ту критику „подвалом"* нарочито поводом Бартове књиге о Расину *(Sur Racine)*.

Бартово друштво навјешћује с много увјерења лингвистику говора, истиниту науку о књижевности, саобразну

---

* R. Picard: *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, 1965.

са вербалном природом њеног предмета", која је у крајњој линији „логика симбола". Смрћу пишчевом, како је то још Кафка рекао, почиње прави живот дјела, његова истина и загонетка. Наука о књижевности је наука говора у два степена: први захвата нижи, подреченички ред знакова: пјесничке фигуре, смислене везе *(connotations)*, семантичке аномалије итд.; други се односи на надреченичке знакове, дијелове говора из којих се може извести *структура* причања, пјесничке поруке, дискурзивног текста итд. Тако узет књижевни текст „подлијеже *сигурним* анализама, али је јасно да те анализе остављају изван свог домашаја огроман талог", а то је управо оно што занима „нову критику", јер „дјело снује а човјек одређује". Тај други језик дјела Башлар је назвао „авенијама снова", јер писац вјерује у предметност ријечи и нужност њеног садржаја: из звукова ријечи — имена *Guermantes* Пруст је извукао читав свој свијет. Критика је анаморфозно огледало дјела: „Критичарева санкција није смисао дјела, већ смисао онога што он о њему казује". Све је у дјелу носилац знака и све треба да може да стане у критику. То нису низови ријечи које се понављају, ни константе које могу да занимају језичара, то није дјелатност по количинама. Постоји и логика знакова која открива извјесне моделе по којима се повезују ланци симбола. Критика је тада стваралачка пред књигом са истим условима говора у којима је и писац пред свијетом. И зато баш критичарева анаморфоза којом захвата дјело мора да иде у смислу култивисане особености, којој је и граница и полазиште симболика дјела, а субјект — одсуство и празнина. Дубинско, профилно читање не открива неког примаоца значења, већ ланце симбола, хомологије веза: „Смисао који оно даје с пуним правом дјелу само је коначно нов расцват симбола који чине дјело . . . Критика није превод, него перифраза. Она не казује посљедњу истину слике, већ нову слику, коју заустављa. Она не тражи дно дјела, јер то дно је сам субјект, то јест, одсуство, празнина: свака метафора је знак без дна, и ту раздаљину примаоца значења, симболички процес својом издашношћу означава: критика може само да настави метафоре дјела, не да их уклони. . . Бесплодно је сводити дјело на чисту изричност (*l'explicite pur*), јер тада више не би било ништа да се о њему још каже, а функција дјела не може бити да затвори уста онима који га читају".* Увијек дакле у дјелу нешто остаје, за нове читаоце, писце и критичаре.

Чини ми се да Бартова мисао значи покушај захвата у „тмину" и „слободу" Сартрову. И једна и друга страна

---

* R. Bartes: *Critique et vérité*, 1966, p. 61—72.

везана је за бесконачност, али Сартр жели да се на том откривачком путу ништа не пређути од доживљаја и сазнања, да цио човјек учествује у цјелини дјела, у цјеловитости свога виђења природе и друштва. Али ограничења су и могућа и можда понекад и спасоносна. Сновима се мора наћи мјесто у будним часовима. То је управо Башларова поетика чији значај је Жан Рикарду покушао да умањи на примјеру тумачења, у *Води и сновима,* психоаналитичког смисла *воде* Едгара Алана Поа у *Доживљајима Артура Гордона Пима,* као сна о кањузи *крви.** Јер Рикарду не жели да се ишта у дјелу тумачи ичим изван дјела. Јасно је да поезија тада, и сва књижевност заједно са „новим романом", има да постане малармеовски језик који сам себе одражава. Таква књижевност, и поезија, не може ником нити икад да смета као ни добра шаховска партија. Она унапријед раскида са историјом и окреће леђа читаоцу Сартрова кова, као слободном сараднику у дешифровању свијета и његових знакова. Али нигдје никаква поетска слика не може да се зачне изван судара историје са природом: природа остаје једина храна стваралачке маште, лишај, маховина, патина свијета за шркти тренутак слободе и бистар сјај у људским очима.

На завршетку би требало узети у обзир Бартову мисао о разлици између књижевне критике и науке о књижевности: *ироније* која недостаје науци даје критици могућност да језику поставља питања језиком. Према Кафки, не да види истину, него да буде истина.

Мидхат Бегић

Париз, јануар—мај 1968.

---

* Jean Ricardou: *Problèmes du nouveau roman,* Tel que, 1967, p. 195.

На Рикардуову критику Башлара требало би само навести и ријечи његова ученика, у извесној мјери, Жан-Пјер Ришара (Jean-Pierre Ruchard који је казао на разговорима о „актуелним путевима критике" *(Les chemins actuels de la critique,* 1967, p. 390): „Савршено се слажем са Женетом (Gérad Genette) да је противност овдје противност свјетова, да башларовски став супстанцијалисте и динамисте тешко може да буде доступан свијету какав је Рикардуов, потпуно одређен као став статичан и формалистичан".

ВЕЉКО ПЕТРОВИЋ У САРАЈЕВУ

Песник, приповедач, есејиста и историчар уметности, Вељко Петровић је мање познат као публициста и новинар. А на том пољу и на том послу, у своје време врло опасном и несигурном он је провео један део своје младости, свога живота. Већ 1903. године, када му је било деветнаест година, Вељко се јавља у загребачком „Србобрану", као његов дописник из Пеште, са политичким чланцима и дописима, да затим постане сталан члан редакције тога водећег листа Срба у Хрватској. Он је у Пешти сарадник и неких мађарских опозиционих листова и, са Јурајем Гашпарцем, уредник часописа Croatia, којом обавештава мађарску либералну јавност о културном животу Срба и Хрвата; на том послу Вељко даје низ превода наших истакнутих писаца на мађарски језик и приказе њиховог књижевног дела. Једно време, пре но што ће прећи у Сарајево, уредник је сремско-митровачке „Слободе", а у лето 1909. године стално се настањује у Сарајеву, у редакцији „Српске речи". После балканских ратова он је повремено дописник сарајевског „Народа".

Штампа је у Босни и Херцеговини у време кад Вељко Петровић долази у Сарајево имала исувише малу и незнатну традицију. Први листови у Босни и Херцеговини јављају се тек 1866. године, када земунски типограф Игњат Сопрон, са дозволом Осман-паше, оснива прву, после Грађанске 1529, штампарију у Босни. „Босански Вјестник", службена „Босна" и „Сарајевски Цвјетник" нису међутим били представници тадање босанско-хецеговачке јавности, него листови који су уређивани према директивама и упутствима вилајетских власти. Сва три ова листа излазила су у Сарајеву, са текстом у два језика, турском и српскохрватском; овај последњи српскохрватски штампан је искључиво ћирилицом и Вуковим правописом у време када он у Србији није био још озваничен.

Са аустријском окупацијом прилике се у том погледу у Босни и Херцеговини нису измениле. Првих година по окупацији босанско-хецеговачку штампу представљају зва-

ничне „Босанско-херцеговачке новине“ и „Сарајевски лист“ са извесним бројем мањих и углавном ефемерних листова које издају домаћи људи у служби окупатора и представници католичке цркве и њима блиски кругови из редова њемачких, мађарских и других досељеника. О слободној опозиционој штампи није у то време могло бити ни говора све тамо до првих година нашег века. Сарајевски „Требевић“, који је уређивао један професор сарајевске гимназије, сасвим је кратковека појава, јер је угушен већ након првог броја. „Српски Вјесник“ браће Радовића одржава се уз знатне напоре до 1879. године. 1897—1904. године први је и једини у то време опозициони лист у окупираним провинцијама, али он не излази у Сарајеву, него у Мостару.

Тек у првим годинама XX века јављају се у већем броју листови које издају домаћи људи — Срби, Хрвати и Муслимани (одвојени једни од других), са својим програмима и захтевима. Интересантно је да се опозициони листови, који су већ тада на једној одређеној висини, јављају не само у Сарајеву, главном граду Босне и Херцеговине, него, више-мање, у исто време у Мостару и у Бањалуци. Док је „Српска ријеч“ покренута у Сарајеву 1905. године, вођена тадањом сарајевском српском чаршијом, „Народ“ покреће једна група српских интелектуалаца и грађана у Мостару а „Отаџбину“ група политичких радника који су се окупљали око борбеног и вехементног књижевника Петра Кочића у Бањалуци 1907. године.

Сталне сараднике за ове листове није било могуће наћи у Сарајеву, а поготово не у Мостару и Бањалуци, тако да су њихови издавачи били упућени једним делом и на помоћ коју су им указивали развијени српски, односно хрватски културни центри изван Босне и Херцеговине. Тако су се нашли у редакцијама поменутих српских листова као добро дошли сарадници: Дубровчанин Стјепо Кобасица, Славонац Вељко Милићевић, Србијанац Драгољуб Јанковић, Личанин Александар Омчикус и, међу њима, Војвођанин Вељко Петровић. Слична ситуација била је и у неким хрватским листовима, као на пример у „Хрватском дневнику“, иза којега је стајала сарајевска надбискупија и који је у својим редовима имао готово све саме „странце“, Керубина Шегвића, Калиса Тадна, Карла Цанкара и друге. Муслимански листови, као на пример „Мусават“, који излази у Мостару од 1906. до 1911. године, само по имену су имали у редакцији искључиво „своје“ људе, док су се у пракси обимно служили сарадњом и изван својих ужих редова. Како се често постављало и питање повјерења, неки српски листови, не само у Сарајеву него и у

другим местима, ангажовали би графичке раднике из Србије. Тако се Вељко Петровић живо сећа метера Костића из Смедеревске Паланке у загребачкој штампарији „Србобрана“ и достојанственог Ужичанина са брадом Поповића, метера у Сарајеву, који, по Вељковом казивању, преламајући лист држи присутним сарадницима „Српске ријечи“ предавање о Пашићу и Бебелу.

Појава Вељка Петровића у Сарајеву у лето 1909. године није, према томе, била ни случајна ни необична. Он је био само један од многих литерата и новинара, једном речи људи од пера, који су или по личној иницијативи, или по позиву, или зато што су били напросто откомандовани од одређених друштава и организација, па можда и од српске владе, долазили у Босну да ту својом спремом и својим искуством убрзају културни развитак ових, стицајем прилика, заосталих српско-хрватских покрајина, делујући у њима, дакако, и непосредно политички.

Лични случај Вељка Петровића, према обавештењима које је писац ових редова добио непосредно од њега, био је овакав: као сарадник загребачког „Србобрана“ он је међу својим тамошњим друговима често испољавао намеру да проведе неко време у Босни, и то ради језика. Тако, када су се Сарајлије обратиле доктору Медаковићу и Светозару Прибичевићу да им препоруче неког младог новинара, Србина „од поверења“, они су уграбили прилику да испуне Вељкову жељу.

Вељко Петровић је учио гимназију и универзитет у Пешти и од дјетињства је читао њемачке и мађарске књиге. Определивши се за српску књижевност и поезију, он је зажелео да се негде, барем годину-две „напаја на извору чистог српског говора“. Из лектире и у сусретима са људима из Босне он је дошао до уверења да се тамо, у народу, „најлепше, најчистије говори наш језик“, да се „најлакше, најсрпскије изражавају и сложене мисли и реонмани“.

Вељко је дошао у Сарајево управо после анексије, то јест пошто је Босна и Херцеговина у октобру 1908. и формално припојена Аустро-Угарској Монархији. Дакле, у грозници анексионе кризе да буде сведок одјека (у њему) не само анексије него и загребачког велеиздајничког процеса, и оног Фридјунговог у Бечу, и бомбашке афере, и ђачких демонстрација, и Жерајевићева атентата. Сећања његова на те дане остала су трајно жива. Уз то је то за њега био један нови свет, нешто што није ни Нови Сад, ни Београд, ни Загреб. Па ипак, и можда баш зато, он је био очаран том „необичном средином“ са разноликим националним и верским саставом и политичким тежњама и стремљењима.

Приповедач и песник Велько Петровић доживио је „босанску“ проблематику на свој начин, пришавши јој по дужности и са одређеним задатком, с једне стране, и, с друге стране, са већ од раније познатом силном љубави и неодољивим заносом. Признавао му је ово последње и Петар Кочић у свом писму из Бање Луке од 4. јануара 1907. године, у ком каже: „... ја вам се најдубље захваљујем на вашој пуној, топлој и импресивној песми коју сте мојој маленкости намјенили и у којој тако снажно, са тако много темперамента, љубави и топлине цртате сав јад и чемер, тугу сињу и невољу луту моје уже подмукло заробљене и притиснуте отаџбине. Љубав Буре Јакшића према Босни једино се са вашом љубави може поредити!“ Реч је о Вељковој песми „На Сави“, која је објављена у „Босанској вили“ у свесци првој за 1907. годину са посветом испод наслова: „Г. Петру Кочићу“. И то није била једина Вељкова песма са таквим садржајем.

Као студент права у Будимпешти Велько Петровић први пут долази у „пословни“ контакт са људима из Босне и Херцеговине. Једног га је дана у Текелијануму позвао на разговор пештански адвокат доктор Емил Гаврила, који је више година био правни саветник босанско-херцеговачким Србима и Муслиманима у њиховој борби за црквено-школску, односно верску аутономију. Доктор Гаврила је своме младом колеги поставио питање да ли би пристао да му помогне „при новинарском делу његовог пословања у интересу народне, специјално босанске борбе“. Поласкан овим позивом, Велько му се одмах свесрдно одазвао. И тако је већ тада дошао у непосредан додир са неким представницима аутономног покрета Срба и Муслимана Босне и Херцеговине. „Ту сам упознао“, присећа се он, „незаборавног муслиманског вођу Али-бега Фирдуса, Дервиш-бега Миралема и још неке, и тада њиховог писменијег и виспренијег, да не кажем препреденијег адлатуса Шерифа Арнаутовића“. И при томе Велько испољава жељу и потребу да их „наслика“, јер толико су му и данас, дакле после више од пола века, „живи пред очима њихови маркантни ликови“; њега гони на то, по њиховим речима, „не само списатељска пасија него и неко осећање дужности ...“ У прво време Велько је поред Гавриле радио само на преводима представки представника аутономног покрета, на припремању за пештанску опозициону штампу извесних вести и коминикеа са саветовања муслиманских депутација које би долазиле у Пешту, пре свега приликом заседања такозваних делегација на којима су делегати бечког и пештанског парламента расправљали и о Босни и Херцеговини.

Тако је Велько Петровић упознао Босну, српску и ону муслиманску, и пре него што ће доћи у њу, и заволео и

једну и другу љубављу које се није ослободио ни до краја живота. Она је остала, заправо њен главни град Сарајево, уткана у његову младост, у блиставе дане његовог живота, пребогате оптимизмом и личним и националним. Са таквим расположењем он се сусрео и суочио са Сарајевом, радознао да нађе у њему оно што је много раније дочаравао сам себи као сан и жељу. Његова жеља да упозна нову средину, да проникне у скривене нити њеног ткива није имала граница. Новинар бистра ока и песник блиставе маште, удружени у једној личности, омогућили су му и задовољили његову жељу — да прозре и загледа и оно што није увек доступно профаном смртнику. Нова средина га је прихватила, а домаћини, реч је о српској чаршији, оним око „Српске ријечи", били су према њему пажљиви. А он, одушевљен њиховим самопоуздањем израслим из анексије, њиховом домаћинском гордошћу и гласном свешћу да су своји на своме. Вељку је нарочито импоновао њихов став „одозго према доле" у односу према неупоредиво моћнијем освајачу, надахнут оном Његошевом: „Нека буде што бити не може!" „Швабо" је дошао, мисле они више него што говоре, али ће и отићи! Нестаће и неслоге, она мора нестати! А и тековине цивилизације, нама вековима ускраћиване, освојиће наш човек.

Било је то време када, после тренутне збуњености изазване анексијом, у сарајевским српским редовима настаје период окупљања борбених снага са појачаним борбеним еланом. Реагује се на изазивање окупатора поносом, презиром, па и сатиром (Саво Скарић Зембиљ). Излази се из периода романтике и упућује на реалну политику оснивања нових културних и привредних организација и јачања већ постојећих: друштва „Просвјете", „Сокола", пјевачких друштава, земљорадничких задруга, удружења занатлија, удружења жена, друштва за борбу против алкохолизма, убрзаном подизању школа по селима са читаоницама и оснивањем све већег броја новчаних завода. Настоји се на одржавању добрих веза са Муслиманима и мења се став према Хрватима, све у духу општег југословенског покрета у коме активно учествују омладинске организације и истакнути културни представници културног живота у свим југословенским земљама. „Босанска вила" није више у то време ни само фолклорна ни искључиво српска; она не само да не одриче постојање „хрватства" у Босни, што је раније било у њеном програму, него му, као таквом, даје места, не само на својим страницама него и у својим редакцијама. На њеној насловној страни налазе се, међу уредницима, поред имена Вељка Петровића, Србина из Војводине, и имена двојице Хрвата —

Милана Прелога и Аугустина Ујевића, једнога родом из Загреба, другога са далматинског отока.[1]

Од 1907. године, па до године престанка њеног излажења, Велько Петровић је остао веран сарадник „Босанске виле". Он у том времену објављује своје песме „На Сави" (1907), „Повратак" (1908), песму пуну „националног песимизма", коју шаље у Сремску Митровицу, „Напукло звоно", „У ноћи без сна", „Каприси деде" (1909), „У родитељској постељи" (1910), „Роман о палми" (1911), „Јесенас и сад лети", „Вечити јад", „Без човека" (1912), и „На танкој жици" (1913). Већину ових песама он је написао у редакцији „Српске ријечи", заједно са многим приповеткама међу којима и ону „Наш учитељ IV разреда".

Освојивши симпатије власника и издавача листа, Вељко је успео да освоји у „Српској ријечи" све више места за фељтон и по неку пару за хонорисање млађих сарадника, Јове Варагића, Милоша Видаковића, Боривоја Јевтића и других. Велько је систематски бирао теме и стране ауторе и задавао младим писцима да их преводе. Помоћу Сршкића и Хаџидамјановића „ишчупао би повремено за те младиће хонораре, најмање пет круна, а и то је био новац, могло се хранити читаву хефту дана". Тадањи фељтон „Српске ријечи" истицали су Павле Поповић и Скерлић у „Дневном листу" и „Српском књижевном гласнику". Заслуга је Вељкова ако не искључиво, а оно свакако његова у првом реду, да је фељтон „Српске ријечи" био на висини. Сама имена писаца о којима се у њему говори, домаћих и страних, и прилози њихови, представљају богату и солидну информацију у области нарочито стране књижевности за читаоце „Српске ријечи". Листајући њене странице из 1909. и наредних година, ми наилазимо на обиље значајних књижевних имена из светске књижевности у српскохрватском преводу, као што су Гоголь, Чехов, Мопасан, Бјернсон, Марк Твен, Бодлер, Вајлд, Франс, Метерлинк, Верхарен, Љермонтов, Гаршин, Арцибашев, Толстој, Хамсун, Е. А. По, Ростан, Фогацаро, Достојевски, Стриндберг, Жил Леметр и Вазов од страних, а од домаћих: Кочић, Ћоровић, Ускоковић, Станковић, Домановић, Ћипико, Цанкар и Керсник. Информације о њима једним су делом из пера Вељка Петровића, као и неки преводи. Он лично пише о Шопенхауеру, Шопену, Толстоју, Лази Костићу и другима.

---

[1] Нпр. оријентацији „Босанске виле" у том смислу, како у области политике тако и у области културе и уметности, много је допринео Димитрије Митриновић, који се истицао не само својом даровитошћу него и ретком ерудицијом.

С обзиром на прилике и задатке који су се сами по себи наметали, Велько Петровић је, у духу времена и према дневним потребама, објавио у „Српској ријечи“, за свога боравка у Сарајеву, и низ чланака што погодног што начелног карактера, са политичким и културно-политичким садржајем и усмереношћу. У тим чланцима открива се не само став редакције и оних чинилаца који су за њом стајали и, понекад, знали да пођу путем за ондашњу национално-револуционарну младост недопустивог компромиса, него и лични став пишчев, у овом случају Велька Петровића као културно-политичког радника и родољуба. Неки од тих чланака прештампани су у сабраним делима ауторовим, а неке је ваљало потражити и открити на страницама новина у којима се још једино могу наћи. Указати на неке од њих, како на оне из прве тако и на оне из друге групе, заправо на нека места у њима, значи у ствари осветлити улогу и утицај Велька Петровића на сарајевску штампу са једне стране, а с друге на оквире у којима се та штампа, у одређеном времену и условима, кретала и могла да креће. Реч је о српској штампи у Сарајеву, оној опозиционој, јер је Велько Петровић једино у њој и сарађивао, а коју је, у претежном делу његовог деловања у главном граду Босне и Херцеговине, представљала „Српска ријеч“. Поред рубрика које су редовно доношене у том листу под насловом Књижевне вести, Културне белешке и Научне новости, са информацијама из тих области са више мање целог српскохрватског језичког подручја, од нарочитог су значаја Вељкови чланци политичког карактера.

Поводом једне тајанствене афере из редова аустроугарских генералштабних официра, Велько Петровић, у чланку под насловом „Отровне пилуле у аустријском генералном штабу“ даје оваква обавештења о јунаку те драме: „Још као ђак у кадетској школи био је неуморан... Исто тако је радио и лане за време анексионе кризе у Мостару... а иначе је био поносан човек, који је презирао незналице и лиске око себе; нарочито га је душевно мучио жалосни протекционизам у војсци, где многи умни слабићи напредују само зато што су кућићи и што се умеју сагибати пред предпостављеним; он је жртва корупције, протекционизма и непотизма.“

У време када се очекивало завођење „уставности“ у Босни и Херцеговини, Велько поставља питање, у име српске јавности, хоће ли се почевши од највишег места па до најнижег чиновника изаћи у сусрет народу или ће и даље тешка рука апсолутизма, макар и обучена у глатку рукавицу уставности, лежати на њему.[2]

---

[2] Пред новим временом, Српска ријеч, 1909.

Процес против Срба у Хрватској, међу којима је једно време деловао у редакцији „Србобрана“, Велько живо прати и редовно пропраћа на страницама „Српске ријечи“. „Данас се у Хрватској одиграва нешто што је по својим размерама замашније, а по својој природи одвратније и тамније него све мрачности Драјфусовог процеса“ — пише Велько на страницама свога листа. Он загребачке судије назива „бедницима који су изгубили сваку слободу и племенитост од како су приморани да као пијани, играју на канапу коме је други крај у Пешти или Бечу“.[3] Како су у то време будимпештански градски заступници враћали посету коју су им нешто раније учинили представници сарајевске градске општине, Велько Петровић констатује да пре свега обе те посете нису „спонтане ни легитимне“. „Будимпештански градски заступници“ — каже он — „дошли су у наш град да узврате командиране походе ‚нашег' сарајевског градског заступства, које и самим избором и изборницима не репрезентује наше аутохтоно грађанство нити је израз његове слободне воље“; а како је руководилац мађарске депутације у својој здравици споменуо и историјско државно право Угарске на Босну и Херцеговину, а нико од присутних није на то реаговао он му упућује преко „Српске ријечи“ одговор правих представника Сарајева: „У осталом ми смо господари у нашој кући и нећемо дозволити, недамо да нам се ико натура за сувласника или чак власника нашег прага и огњишта“.[4]

Поводом пораза аустроугарске дипломације у Фридјунговом процесу, Велько ликује: „Rideamus igitur! Смијмо се дакле Срби, слободно и поносно у очи њушкалима који нам за петама пузају и вире кроз кључаоницу наших домова, хватају нам поједине речи, искривљују их и по налогу допуњују, па их онда продају за паре: смијмо се прогоњени, затварани, клеветани и изазивани Срби, јер се сав систем са свом својом војском удавио у свом рођеном блату којим је хтео умрљати образ читавог једног народа. Мали један народ изнео је високо побједно заставу истине и морала у једној очајној борби са једном огромном силом која га је хтела сможднти гујама лажи и неваљалства, тамничком мемлом и куповањем душа. Али сви напори и све жртве крунисани су успехом и кадгод се један народ буде тако борио за своју част и за своја права као што су се Срби и Хрвати за ове четири године, народна ствар мора победити; то је општи наук и морал што извире из Фридјунговог процеса. Народ који је родио Вука Бранковића и Настића, који се кратковидим пратикуларизмом и локал-

---

[3] Велько Петровић, Сабрана дела II, Нови Сад 1954.

[4] Мађарски гости из Угарске, Српска ријеч, 1909.

ном ускогрудношћу растројио на парампарчад, диже се жртвама и моралном снагом до висине одакле је шири и јединственији поглед на народну будућност".[5]

У вези са колонизацијом неких крајева у Босни, страним, туђим, немачким колонистима, Вељко Петровић упозорава нашу јавност на опасност која нам прети: „Нема томе ни година дана како је у нашу земљу кришом ушегла мађарска аграрна банка, каже се да јој је задатак провођење откупа кметова, али је то уствари само фирма иза које се крије у великом стилу заснована колонизација; у питању су плодне равнице између Бањалуке и Приједора и Бањалуке и Босанске Градишке, у којима се да нико не зна како и зашто, разбуктао покрет за исељавање међу муслиманима, Мађари су овога пута истурени у прву линију са својом банком ‚за закуп и колонизацију' у Босни, а за њима у ствари стоји — велико њемачка најезда."[6]

У Загребу од 1906. до 1909. године, када прелази у Сарајево, Вељко Петровић је био сведок значајних промена у политичком животу града, које ће довести до сарадње Срба и Хрвата и до револуционисања хрватске и српске омладине у југословенском духу, са пробуђеном свешћу о заједничким интересима Срба и Хрвата. Он је доживео Загреб, у првом сусрету са њим, како сам каже, као „братски, југословенски Загреб, потпуно одвојен као уље од воде, од оног другог, зверски шовинистичког, који је подржавала бечка, углавном Франц-Фердинандова камарила и војна котерија". Његово друштво у Загребу била је она новинарска генерација која се формирала под утицајем чешке политике ситног рада, националне солидарности и организованости, културно-просветног и економског снажења, када напорима Владимира Матијевића и његовог „Привредника",[7] Срби у Хрватској заснивају своју афирмацију пре свега на својој економској снази. Пошло се тим путем и у Босни и Херцеговини, јер је тада и из ових крајева, захваљујући првенствено сарајевској „Просвети", био приличан број младих људи на студијама у Прагу, одушевљених „масариковаца". У неким Вељковим чланцима у „Српској ријечи", па и другдје долазе до изражаја ти прашки утицаји.

„И најмањи и најсиромашнији нека дадне Видовдански дар у корист наших народних установа, да се ојачају

---

[5] Давид и Голијат, Српска ријеч, 1909.

[6] 36.000! — Српска ријеч, 1910.

[7] Активност Привредника који је био основан у Загребу 1897. године пренесена је и на Босну и Херцеговину, где је знатан број младих људи, међу њима и не мали број из муслиманских редова, Привредниковом помоћи изучио разне занате и оспособио се за рад у разним гранама трговине.

српска школа, Просвјета, земљорадничка задруга, Соко и пјевачка друштва, јер све су то тврђице које нас бране и дају нам јакости. Образованих и стручних занатлија ми имамо тако мало, а то је сталеж који даје карактер градовима и сузбија навалу страних стручњака. Ми небисмо могли данас предузети неко веће индустријално предузеће јер немамо за њ радних сила. Данас се више не рачуна народна снага по броју народа, него по индустрији, трговини и уопште по ономе што је тај народ створио и привредио, у његовој продуктивној снази." Ту наводи Вељко као пример Чехе, који својим привредним, просветним и политичким установама и удружењима не само успешно разбијају њемачко продирање, него иду победоносно напред и „словенском алком већ куцају на врата царског Беча".[8]

У једној својој изјави Вељко Петровић каже о своме новинарском деловању ово:

„Ја сам се почео бавити новинарством још ђаком, од своје деветнаесте године. Али у оним нашим просторно скромним, народним органима, националним гласилима, ја сам радио, што би се данас рекло махом на културној рубрици, објављивао веома много чланака, подлистака, махом превода. Минимално страначког надмудривања и полемике, а што се тиче политике, обично у сфери општих националних идеја . . ."

Међутим, као што видимо, он је у Сарајеву, зато што су то ондашње и оновремене прилике захтевале, писао и чланке сасвим другог карактера, као, на пример, онај у коме позива читаоце „Српске ријечи" у борбу против алкохолизма, наводећи примере о штетности и тешким последицама пијанчења. И размишља о томе: „Зима је, нема рада, а новаца је још преостало од јесење жетве; ту су славе и празници, вино претечено, право благовање за српски народ, и за теревенке, за здравице и за ножеве". Па наводи пример: „За последњих неколико дана (о празницима и славама) сарајевско ‚србство' је изгубило осам живота; у једној зимској ноћи у којој ножеви раде, погибоше двојица, тројица задобише тешке ране, а два пара убилачких руку онемогућише за рад тешке лисичине . . ."

Како „Српска ријеч" није имала увијек једну и чврсту линију, а у прве двије године Вељковог деловања у Сарајеву била је у њему једини опозициони лист, међу члановима редакције и издавачима листа долазило је до неспоразума и неслагања. Вељко Петровић, који је био обавезан с једне стране, према онима који су га послали у Босну а,

---

[8] Радимо непрестано! — Српска ријеч, 1909. године.

са друге, својој савести није изгубио равнотежу нити је подлегао опортунистичким скретањима својих „послодаваца". Види се то и из једног извештаја владиног комесара за град Сарајево Земаљској влади. У њему се каже, поред осталог, да Васиљ Грбић путује по Босни под фирмом друштва „Просвјете" да би, у ствари, спровео агитацију против „Српске ријечи" као недовољно опозиционог листа, те да Александар Омчикус и Вељко Петровић треба да у року од два мјесеца напусте редакцију „Српске ријечи" како би се на тај начин отклонили утицаји који су преко њих вршени из Србије.

У априлу 1910. године припремају се промене у редакцији, којима занатлије и такозвани мали људи нису били задовољни, за разлику од чаршије која је и даље подржавала линију тога још увек јединог „опозиционог" листа у Сарајеву.[9] У тој ситуацији неминовно је остало отворено питање хоће ли Вељко Петровић и даље остати у редакцији. У атмосфери пред отварање Сабора Босне и Херцеговине он је ипак, и то свакако под утицајем загребачких коалиционаша и инструкција које је примао из редова српских чланова тога Сабора, написао ове редове:

„У часу када је српски народ у Босни и Херцеговини преко својих посланика у Сабору започео један одређен и позитиван рад . . . , клерикални гаврани ударише у своје денунцијантско грактање, а шпекуланти и паразити у кућење и омаловажавање српског народа и њихових представника . . . , да помраче углед и поверење које су пред озбиљним факторима стекли дигнувши за ово кратко време саборске расправе до ретке висине."[10] Представник национално-револуционарне омладине, која у то време постаје све значајнији фактор у политичком животу Босне и Херцеговине, Богдан Жерајић одговорио је, међутим на ову компромисну ситуацију и оријентацију једног дела саборских посланика револверским мецима, којима је дочекао поглавара земље барона Варешанина на дан отварања Сабора.

Неко је, намерно или случајно, доставио влади да је Вељко Петровић негде изјавио: „Ако Грбић скупа са Дедијером дође у редакцију „Српске ријечи", онда ће моћи радити добро, а што је најважније, биће преокрета и изнеће се дело на видело." А у једном конфидентском извештају из септембра 1909. године каже се да је из Сарајева за Нови Сад упућен за „Заставу", чланак у коме се каже да је „Српска ријеч" повезана са владом и да је

---

[9] „Народ" је обновљен, прешао из Мостара у Сарајево 22. октобра 1911, а „Отаџбина" 6. септембра исте године.

[10] Два метода мржње, — Српска ријеч, 1910. године.

аутор тога чланка Вељко Петровић, „иначе мађарски правник и родом Бачванин и пријатељ Јаше Томића".[11]

Вељка Петровића је нарочито заинтересовао у Сарајеву живот босанско-херцеговачких Муслимана, тих „по крви и језику", наших, српских и хрватских људи, који се одвајају од свога корена вером и привилегијама које су са њом уживали под турском влашћу и користе се тиме и под аустријском, не желе да их се лише, него напротив настоје да их по сваку цену одрже. Њега, као „странца", интересовали су односи Муслимана према Хрватима, односно према Србима и ових према њима, о којима је нарочито ранијих година могао да чује само једнострана обавештења како са хрватске тако и са српске стране. Њему је морала пасти у очи и заинтересовати га борба коју „кршћани" и „ришћани" воде за муслиманске душе и узајамно се, у тој борби, поништавају и крве и онда када наоко одржавају једни са другима добре и најбоље суграђанске и комшијске везе и односе. Луцидни А. Г. Матош окарактерисао је то стање, које је нарочито долазило до изражаја у Сарајеву, у реченици: „Три најглавније европске струје, мухамеданство, католицизам и византизам састају се ту у Сарајеву, у једној те истој души народној а да се не додирују ... Сарајево је раскршће" — каже даље Матош, „са путевима у Цариград, Загреб, Цетиње—Београд, Беч—Пешта и Јерусалем".[12] Иво Андрић је ову појаву оваплотио у својој причи о трима торњевима који у Сарајеву избијају часове у пристојном одстојању један од другога како би и на тај начин показали да њихови верници нису боље рећи неће да буду једни и једнаки.[13] Као неком кобном случајношћу референт Нобеловог фонда у својој речи о Иви Андрићу, у тренутку када му је додељивана Нобелова награда, нашао је да поред осталога наведе и овај Андрићев текст као обележје једне средине и једног времена у коме се родио и израстао први југословенски добитник Нобелове награде.[14]

Многе забелешке, скице и цртице управо из тог муслиманског света, које су носиле у себи обилну и драгоцену грађу за приповетке из сарајевског живота, настале су по казивању Вељковом у ратовима, тако да Сарајево у овом нашем даровитом писцу није нашло, поред свога новинара и публицисте, и свога песника и приповедача у оним сра-

---

[11] Војвођански новинар и политичар са којим Вељко Петровић, напротив, никад није био у добрим односима.

[12] „Хрватско право" од 2. и 10. новембра 1908.

[13] У приповетци „Писмо" из 1920. године. Одабране приповетке II, Српска књижевна задруга, 1954. године.

[14] Наша штампа у децембру 1961. године поводом свечаности додељивања Нобелове награде Иви Андрићу.

змерама у којима је он то хтео и могао да буде. Па ипак, у једној својој причи он се у пуној мери удужио Сарајеву као приповедач, као уметник који је из једног одређеног аспекта, литерарним средствима, врло ингениозно осветлио сарајевске, па и босанско-херцеговачке прилике и односе. Реч је о његовој приповеци „Џафер-бег Ризванпашић", која је објављена у „Летопису Матице српске" 1912. године, годину дана пре него ће њен аутор напустити Сарајево, да би га сада, преко сарајевског „Народа", као дописник из Београда, обавештавао о тамошњим збивањима.

Ова приповетка Вељка Петровића, на коју се већ идуће године осврће Исидора Секулић,[15] није доживјела довољан публицитет и остала је мало позната у крајевима из којих је поникла и о којима говори. Нас овога пута интересује првенствено њен садржај, оно што је у њој речено као виђено и доживљено.

Писац почиње ту своју приповетку похвалом Сарајеву, главноме граду Босне и Херцеговине, граду који је, како он каже, „леп у свако доба да га се не може нагледати". Да се затим задржи на извесним цртицама којима жели да осветли неке специфичне облике, барем за сарајевске прилике, сударa истока са западом. Алајбег не распознаје швапске паре, јер неће да их распозна, па кад нешто има да плаћа, он захвати у џеп и вади пуну прегршт са речима пркоса и поноса: „Узми колико ти треба!" А када иде у џамију, њега нико не може на том путу зауставити, осим „каква округла бела швабка". А за сарајевске вечери, када раздрагане буле, праћене измећарима или мужевима, који испред њих носе фењере, одлазе на села, старе хануме вајкају се и жале што „нема више оног севдаха", јер сва омладина полуди за швабским роспијама.

У кавани, пуној дима седе за једним столом Шпањоли, банкарски дјетићи у смокинзима, и мешају три језика, пију шампањац и хватају гласове спремајући се да започну пјесму. А за другим „Турци" и међу њима Џафер-бег, изложен оптужбама да се „повлашио". Не могавши више подносити приговоре и грдње својих најближих, он напушта њихово друштво и прилази са пуном чашом у руци, столу пишчеву да се њему пожали и изјада: „... Незадовољан сам са собом и са свијетом не знајући чији сам и коме припадам... И јесам Турчин и нијесам Турчин, и ваш сам и нијесам ваш". Треба да сам Бошњак. А шта је то?... Мој отац је ваљда могао бити само муслиман. Вјера му је

---

[15] Називајући га врло духовито и адекватно „речју земље", Исидора Секулић види у Вељку Петровићу и његовим новелама Босну и босанске муслимане, а Вељкова Џафер-бега ставља у ред његовог „великог топлог родољубивог циклуса", Летопис Матице српске за 1913.

давала сву садржину и он је осјећао живо заједницу са милионима Мухамедових шљедбеника . . .“

За претка овог Вељковог сабеседника, интелектуалца, Бошњак је значио што и „најобеснији и најнезависнији аристократа и феудалац у калифиној големој држави“, и он је имао пуно разумевање за оног бега из Рогатице који је, када се вратио са ћабе, говорио да „нејма правог ислама изив Рогатице и Кључа“. Он показује разумевање и за свога оца који је знао да говори о Омер-паши Латасу као „ђаволском копилету и домузу који је ударао бегове у букагије и сијекао им упорне, охоле главе, па чим глава падне, груне топ, а раја се иза заптивених каната на сваки пуцањ крсти“. „Алал му вјера!“ А син његов постао је, ето, Србин упркос швабској власти и својим једноверцима, муслиманима, и био је тек сада срећан и задовољан и осећао се некако сигурним. Говорио је — има нас десет милиона, па ћемо удружени, основати своју велику државу итд.; али би при томе ипак редовно помислио: „ . . . А колико ће бити нас муслимана тада?“ И са стидом би признавао самом себи, да га је „у души зазебло: бићемо мала мајушна мањина!“

За Џабићева се покрета од њега тражи са српске стране да пође у борбу заједно са својим једноверним, а њему се није ишло у друштво хоџа, у борбу коју су водиле хоџе, као и ону Градашћевићеву, у којој се устало против султана зато што је увео реформе, укинуо чалме и увео француско одело. Па ипак је за грчко-турског рата узалудно сам себи причао да нема ништа заједничко са Турцима, јер је његово срце страховало за њих.

Џафер-бегови другови били су Срби, школовани људи као и он, адвокати, љекари, новинари, свештеници, сви одреда опозиционари и напредни људи, који су се као и он борили у својим домовима са заосталошћу својих старијих. И њихови очеви „били су бегови, православни ћуркаши, које би једна тежачка побуна кметова можда измрцварила прије него наше бегове“; били су то они „сиједи“ који, како их Вељко Петровић открива на уста Џафер-бегова, мрка лица, големих црвених фесина, са бројаницама у руци убиру хак и на читлуку бију кметове и дају да им кметице душеке намештају под орахе крај извора тепајући: „Лијепи наш газда.“ И те исте српске газде су пред Ташлиханом на ћилимима „кахву пили, егленисали и палили чибуке, терајући српске сељаке да им „непрестано теменају“, да би по аустријској окупацији частили аустријске официре како би се домогли уносних војних либерација. Па и мајке њихове, једних и других, муслиманке и православне, не одударају у много чему једне од

других, обје су богомољке и обје знају да „уздишу и данас за старим, љепшим турским вактом и мрзе све прије-чанско".

Па ипак, поред свега тога, поред те сродности и сличности, жали се Џафер-бег, породице тих његових пријатеља примале су га некако резервисано, прилазиле су му некако „програмски". Њихове жене, иначе слободне у опхођењу за разлику од својих мајки, водиле су рачуна да се не виде заједно са њим, „Турчинном". И тако је на једној забави Кола српских сестара дошло до отвореног скандала: На игранци се ни једна жена није хтјела да ухвати поред њега. А када је он пришао једној од њих, жени свог најбољег српског пријатеља, доживео је да га је овај изненада шчепао за мишицу и подвикнуо му: „Нећеш вала, са мојом женом играти; доведи своју амо да и ја поиграм с њоме, па онда! Ви, Турци, да играте са нашим, а своје држите у кафезу!"

Џафер-бег је на то, као избезумљен, отрчао својој кући, пробудио своју жену и, збуњен и унезверен, позвао је да се обуче најсвечаније и да одмах пође с њим на Српску забаву. У то се испречи између њих Џаферова мајка: „Шта, међу влахиње? Тамо где власи играју? Међу полунаге бестиднице? Зар своју жену, беговицу и пашиницу да измећеш ћаурским очима? Док сам ја жива, нећеш... Ти ниси њихово друштво, ти си муслиман и бег..."

Џафер је подлегао мајчиним речима, срушио се на под и, кидајући са себе свечано одело, заплакао као дете. Не могавши да се више врати у своје српско друштво, придружио се „језуитима и мехкицима", а када се због тога сам над собом згрозио, раскрстио је и са њима са којима га, како сам каже, ништа не везује осим мржње према Србима. Али поред свега овога Вељков Џафер-бег је веровао да ће његови синови и унуци, и синови и унуци оних његових Срба „доживети још пречишћенији национализам, заједничку и јединствену душу, погледе и силу." Он верује у ту „јединствену душу" зато што је „назире и жуди за њом".

Тако су се растали наш писац и његов сарајевски саговорник, не схвативши до краја један другога. Са врха Логавине улице, у ситне сате, он се поново са дивљењем обраћа сарајевском пејсажу: „Подамном спава град на који се прострла бела свила јесење месечине... а надамном шуме брезе танке, беле нагнувши своје снене главице једна на другу." Песник побожно ослушкује глас Арапина, славног мујезина који је дошао за Рамазан из Мекe у Сарајево и сада „окуише сабах", молитву за мртве, за погинуле горде бедуине, јаничаре, паше, бегове угледне низаме...

Српска штампа која је покретана у Сарајеву, Мостару и Бањалуци, да би се, када су то прилике захтевале, сконцентрисала у Сарајеву, има да захвали за свој развитак и ниво које је достигла, међу сталним сарадницима и уредницима које је добивала као помоћ извана у првом реду Вељку Петровићу. Својим талентом и културом, као и својом љубави за босанско-херцеговачко тло и људе на њему, он је деловао у Сарајеву као један од значајних фактора који ће српску штампу у Сарајеву одржавати на висини савремених, у првом реду српских, националних и културних тежњи и задатака.

Њему, Вељку Петровићу, треба свакако приписати један, и не мали део заслуга за признања која је српска сарајевска штампа добивала са више страна, напосе из Србије, од неких српијанских и београдских листова и часописа. У тим оквирима треба свакако истаћи Вељково ванредно осећање и разумевање босанске проблематике која, управо у време његовог боравка и његовог литерарног и публицистичког деловања у Сарајеву, добива нове и занимљиве облике.

Било је то доба анексионе кризе и припремања и отварања Босанског сабора. У то време и на тој платформи остварена је жива сарадња између Срба и Муслимана. Поводом самог акта анексије, у Будимпешти (где налазе издашну помоћ међу војвођанским Србима) Српска и муслиманска народна организација из Босне и Херцеговине дала је заједничку изјаву против анексије, решена да за то питање заинтересује велике силе. Извршни одбор је тако послао у иностранство, у Цариград, Париз и Лондон, поред осталих и Али-бега Фирдуса и др Мурата Сарића. То су били догађаји који су претходили Вељковом доласку у Сарајево и чије је одјеке имао прилике да осјети и уочи. „Српска ријеч“ била је тада једно време једини српски опозициони лист који је заступао заједничке интересе оних кругова који се нису мирили са анексијом.

Њихови апели упућени светској јавности остали су, међутим, без одјека. Ваљало је или се помирити са готовим чином потпуно и без резерве, или наставити борбу другим путевима и другим средствима. Верска подвојеност, утицаји из суседних хрватских и српских земаља које су и саме у себи биле огрезле у протусловљима, деловање пропаганде за којом је стајала окупациона власт и милитантне верске организације, са све оштријим облицима борбе за национализовање Муслимана, довешће до све већег заоштравања односа међу национално и верски подвојеним становништвом Босне и Херцеговине. Ти и такви односи дошли су до изражаја у оновременој штампи, понекад у

врло мучним облицима. У то време и у таквој атмосфери Вељко Петровић је и као јавни радник и као новинар и, напосе, као књижевник показао ванредну проницљивост у сагледању оних прилика и односа који су били карактеристични за стање духова у Сарајеву тих година. Посматрајући ствари, у извесном смислу издалека и незаинтересовано, он је знао да види и оно што други нису, да назре и оно што другима није било доступно. И да тако, својим поетским чулима, наслути и оваплоти закутак Босне који ће остати као његов драгоцен прилог комплексу њеног познавања.

Др Илија Кецмановић

ФИЛОЗОФИЈА КАО ДЕЛАТНОСТ ДЕМИСТИФИКАЦИЈЕ

Филозофија је мисаона делатност демистификације. Сврха и задатак филозофије је у томе да демистификује човеков живот и његово мишљење. Филозофија је то увек у прошлости чинила, она то чини данас и чиниће у будућности. Демистификаторски посао филозофије је вечито актуалан, јер су и процеси мистификације неизбежни пратиоци свих људских делатности.

Филозофија је потекла из људске тежње за демистификацијом: митологија је својевремено била велика људска мистификација, па је филозофија снагом трезвеног мишљења, које јој је својствено, разбила митска предања објашњавајући свет и догађање у њему на уман начин. Парменид је разоткрио мистификаторску чаролију осетилног сазнања стварности; он је схватио да је појавна стварност привидна и људско сазнање упутио на терен разумског односно умског тумачења, на коме се оно и данас налази. Чуђење, за које су Платон и Аристотел тврдили да је извор филозофије, може да представља почетак демистификаторског посла филозофије. Ту је реч не о чуђењу које прелази у дивљење и запрепашћење према токовима догађања у свету, него о чуђењу које је подстрек за рационално односно умно тумачење света.

Уметност, религија, наука и идеологија не могу обавити посао демистификације човековог живота и његовог мишљења. Ова подручја духовног доживљавања и стварања постају људске мистификације, уколико се, уз помоћ филозофије, не заснивају и не објашњавају темељно у склопу целине човековог духовног космоса. Уметност омогућава човеку један битан однос према свету — однос екстатичког доживљавања света, али тај однос не исцрпљује човеково одношење према свету нити је тај однос према свету савршен. Због тога уметност може постати извор мистификације. Филозофија, која објашњава уметнички однос према свету и доводи га у везу с другим чове-

ковим односима према свету, отклања могуће мистификаторско деловање уметности. Религија такође представља један специфичан однос човека према свету, који не могу ни објаснити ни отклонити ни уметност, ни наука, ни идеологија; то је могуће тек филозофији, која религијску мистификацију, не укидајући је, оправдава и своди на њене праве оквире и на тај начин обавља свој демистификаторски посао. Наука испитује стварност на рационалан начин, али је њен видокруг ограничен, и, ако се прихвати апсолутна довољност научног тумачења стварности, онда се наука претвара у мистификацију. И овде је нужна демистификаторска улога филозофије, која објашњава ограниченост научног приступа стварности. Што се тиче идеологије већ је довољно познато да је она мистификација стварности с тачно одређеним циљевима одређене групе људи или друштвене класе. Филозофска демистификација идеологије је посао, који се на разним странама успешно обавља.

Постоје три главна чиниоца мистификације човековог живота и његовог мишљења.

Први од њих је општа људска тежња за једностраношћу. Бавећи се разним пословима, наукама, уметностима и практичним деловањем човек нужно има у виду пре свега оно чиме се бави, а о свему осталом редовно има недовољна знања или погрешне представе, услед чега му се преглед целине замагљује. Тако се интегрални доживљај света замењује једним парцијалним, место целине заузима само један део. Стога је схватање како појединих делова тако и целине (уколико се какав такав преглед целине још задржао) нетачно, унакажено, мистификовано. Тај процес мистификације увек је постојао и увек ће постојати, јер човек никад неће моћи све да доживи, све да сазна, све да исправно оцени. Уколико се више ангажује на једној страни, утолико ће више запостављати другу, супротну страну. Свако људско постојање је ограничавање и једностраност. Само онај који је у стању да све што је парцијално сагледа као део једне свеобухватне целине, само тај може да избегне мистификацију која долази од човековог ограничавања и једностраности.

Други чинилац мистификације човековог живота и његовог мишљења јесте оно велико богатство свих могућих посебних облика човековог живљења. Овде ћу само да их побројим и назначим, и то веома непотпуно. Мистификаторски делују пре свега завојевачки ратови и ослободилачки покрети и све оно што они собом доносе и остављају у односима између људи и у њиховим душама. То чине и они разноврсни односи господства и потчињености

у прошлости и садашњости, који изобличују начин мишљења како господара тако и слугу. Савремена бирократија и технократија производе такође многе мистификације и у начину живота и у мишљењу људи. Многобројни и разноврсни ритуали и симболи, и то наравно не само религиозни него и они који долазе као израз хирова или потреба појединаца, друштвених група и народа, даљи су извор многобројних мистификација. Усвојени обичаји, норме понашања и вредности које људима служе за процењивање понашања често су петрефакти, који унакажују човеково рационално сагледавање сопственог положаја у свету и према другим људима. Чинилац мистификације јесте и она свим људима својствена идолатрија самог себе, своје породице, свог завичаја, своје професије, свог друштвеног слоја, свог народа, свог језика, своје историје, своје културе, свог начина мишљења, својих вредности и својих избора, својих мистификација. Свим људима који себе сматрају напредним и образованим својствена је некритичка вера у апсолутност рационалног тумачења природе, вера у прогрес и тзв. вера у човека, што су такође значајни чиниоци многих мистификација. Свакодневни живот у свем свом шаренилу заклања поглед на праву природу човека; ту спадају посете, разговори, оговарања, пријатељство, ситна обмањивања и неверства, затим разни облици забаве и игре (лов, излети, пријеми, балови, представе, итд.). Тзв. средства масовног комуницирања су не само мистификаторског карактера, него су често средства правог заглупљивања. Мистификаторски делују и различити дивертисмани и многи други облици човековог живљења. Широка област снобовског понашања је извор мистификација; снобизам је иначе много распрострањенији него што се мисли и крије се у свим манифестацијама човековог живљења од најситнијих до најкрупнијих. Многи облици психичког доживљавања такође често онемогућују сагледавање суштине човековог живота; ту мислим, поред осталог, на квијетизам и фанатизам, утеху и револт, резигнацију и ангажованост, песимизам и оптимизам, поштовање и понижавање, тзв. трезвеност и лажно одушевљење, итд. Тек сагледавањем површности, привидности и лажности свих тих различитих облика човековог живљења и уочавањем праве целине света човеку постаје могуће да демистификује све те заводљиве облике мистификовања свог живота и мишљења.

Трећи чинилац мистификације човековог живота и његовог мишљења јесте сама филозофија. Ако се филозофији стави у задатак да буде уметност, религија, наука или идеологија, онда се она претвара у мистификацију. Фило-

зофски однос према свету, тј. однос демистификације човековог живота и његовог мишљења, јесте универзалан однос човека према целини света, а ако се од филозофије тражи да подржава, фортификује и посвећује један од парцијалних односа према свету — уметнички, религиозни, научни или идеолошки однос, онда се и она претвара у мистификацију. У прошлости је било много покушаја да се филозофија стави у службу уметности и религије, па о њима овде нећу даље говорити. Задржаћу се само на покушајима да се филозофија упрегне у кола науке и идеологије. Познато је да је позитивизам хтео да и за њега једино релевантног подручја науке елиминише филозофију односно метафизику као „поезију појмова". Хусерлова феноменологија је такође имала амбицију да постане „строга наука". Неки марксисти непрестано инсистирају на томе да је њихова филозофија једино научни поглед на свет. Међутим, наука је ограничена како својим начином приступања свету тако и својим видокругом. Осим тога, наука је, додуше, била и сада је једним својим делом средство ослобођења човека од ропства природним и друштвеним силама, али је другим својим делом постала и остала средство потчињавања човека одређеним друштвеним силама. Најзад, онај који филозофију проглашава науком очигледно нема поверења у своју филозофију, па мора да је подзиђује науком, тј. оним што у наше време има тако велики световни ауторитет. Због свега тога филозофија која хоће да буде наука у ствари је мистификација човековог положаја у свету. Неки марксисти су данас најпознатији заступници гледишта да је филозофија (и при томе они имају у виду пре свега сопствену филозофију) не само научно заснована него и да има једино тај смисао да човека учини делотворним у уском идеолошко-политичком смислу. Таква злоупотреба филозофије је очевидно претварање филозофије у мистификацију; то мистификовање филозофије је можда најтрагичније, будући да је живот у магли идеологије највеће понижење за човека. Филозофија ће испунити своју мисију ако се увек изнова враћа на свој изворни задатак: да свако могуће ограничавање своје мисаоне делатности на видокруг уметности, религије, науке или идеологије отклања и да човека посматра трезвено и независно од свих спољних и унутрашњих сила које га одвајају од њега самог. Демистификаторски посао филозофије састоји се у томе да човеку омогући да сагледа ограниченост уметничке екстазе, религиозног усхићења, научно-прагматичког односа према стварности и идеолошког сужавања погледа на своју групу, класу, сталеж или нацију. Филозофија игра своју улогу само онда ако у свом сопственом медијуму —

универзарлном односу човека према целини света — елаборира теорију о човековом свету. Уметност, религија, наука и идеологија се при томе нити одбацују нити занемарују, него се само ослобођавају својих ограничености и инкорпорирају у интегралну целину човековог одношења према свету.

Мистификација човековог живота и његовог мишљења, којој подлежу људи под притиском ова три тако богато диференцирана чиниоца, у већини случајева је веома фасцинантна, заводљива и пријатна човековом духу. Мистификација не пријања једино филозофском духу, који је трезвен и противан сваком духовном пијанству. Прави филозоф је смотрен, уздржан, стрпљив и постојан, наравно не због фарисејског конформизма и шпекулантског прагматизма, него зато да не би подлегао мистификацијама. Прави филозоф непрестано скида велове са привида, он стално демистификује човеков живот и његово мишљење.

Ако је посао филозофије стална демистификација, онда то значи да се не може једном за свагда обавити једна коначна демистификација. После сваке демистификације мора се наставити исти посао демистификације. Јер чиниоци мистификације стално делују, па је потребно људима увек изнова откривати демистификовани вид стварности. Осим тога, оно што је данас схваћено као права стварност иза (мистификованог) привида, сутра може и само постати привид, који треба демистификовати, тј. пронаћи му скривени прави извор. Најзад, и сам посао демистификације може постати извор мистификације. Кад, наиме, филозофски епигони и остали људи прихвате једну филозофију односно одређену демистификацију, они је одмах нужно аперципирају у складу са својим нивоом компрехензије и у складу са својим интересима, што значи да је они одмах претварају у средство за остварење својих интереса, те се и прихваћена филозофија од демистификације коју је њен аутор интендирао претвара у мистификацију епигона и присталица.

Услед свега тога посао демистификације не може нико ни за кога обавити, него сваки сам за себе. Ако неко за неког другог нешто демистификује, онда тај други наведену демистификацију нужно претвара у мистификацију. Пут посредовања од непосредног до посредног, ако говоримо Хегеловим језиком, мора сваки сам за себе прећи, јер ако неко оно посредно добије у готовом облику, онда ће му оно нужно бити и остати оно непосредно.

Али не само што се једна данашња демистификација сутра може претворити у мистификацију, него се то с њом може и данас десити. Другим речима, свако филозофско

тврђење, маколико било демистификаторско, увек остаје недоречено: иза њега стоји једна дубља стварност, која се тек наслућује и која дато тврђење може претворити у исказ о привидном постојању, тј. у мистификацију. Колико год је, дакле, филозофирање сагледавање целине, оно је ипак и једно нужно самоограничавање. И тек кад је филозоф у свом демистификаторском послу свестан тога да је и сама та демистификација условљена једном другом још непознатом демистификацијом, може он збиља у правом смислу обављати посао демистификације. Свака демистификација условљена је једним безусловним, које никада нећемо моћи исцрпсти.

Др Миодраг Цекић

АНРИ МИШО

ECUADOR

(одломци)

ПРЕДГОВОР

Човек који не уме ни да путује, ни да води дневник, сачинио је овај дневник једног путовања. Али у тренутку када га је потписивао, најједном обузет страхом, бацио се први каменом на себе. Ево.

Писац

Недеља, божић 1927. Париз. 3 часа.

Тек што сам ово написао, а већ сам убио своје путовање. А изгледало ми је тако велико. Не, оно ће се претворити у странице, и то је све. Свакодневно мокрење.

Уторак. У „Северној звезди" која иде за Амстердам, град у коме сутра треба да се укрцам на „Booskop" који плови за Guayaquil (Ecuador) via Панама.

17 1/2 часова.

Изгледао сам као играч који нема среће.

Какав радосни сјај у очима мога пријатеља! Прегледали су само мој пртљаг. Царина је као коцка. Готово да се поверује како су у све то умешане неке невидљиве силе. Оне су сигурно рекле цариницима . . . „Пустите овога, он је наш." А за мене . . . Шта он мисли да су рекле? Можда су се једноставно ућутале када је дошао ред на мене.

п + 3. дан на мору.

Невероватно колико ова проклета планета — са оно мало од свега што има — може да буде досадна. Има области које су тако темељно очишћене од сваког изненађења да се човек упита где је наше право место, и који је то други Глобус чије смо ми бедно предграђе. Чини ми се да сам већ стотину година на овом Атлантику.

*

И где је онда то путовање?

петак 13. јануар. 1-во пристајање.

Curaçao са десне стране.

Сатима пловимо дуж острва.

Онда одједном управљамо прамац ка улазу у пристаниште. Окружени смо свим и свачим, наше очи не виде ништа, а наш мозак не разуме ништа.

. . .

Петнаест дана били смо лишени свега, а онда се одједном читав један град гура ка мени, хиљаде кућа, магацина, димњака . . . не знам више чега, ни шта бих са тим.

*

Први долазак у неко пристаниште је страшан. Као да сте се искрцали у земљу инжењера. Ах! па зар је то свет? Треба ли почети изнова свој живот? Човек иде са осећањем нелагодности. А! најзад, ево су баште, књижари, куће у којима се не ради ништа, може се дисати.

4 1/2 часа, 22. јануар, после Панаме.

Море решава све проблеме. Поставља их мало. У многоме личи на нас. Нема тврдо срце земље које не куца, и — мада је увек спремно да утопи — довољно је да будемо иоле сигурније заштићени од ове случајности, па да нам оно постане пријатељ, да нас савршено и као брат разуме.

Оно нам не пружа оне невиђене призоре којима копно тако обилује — разуме се, тек ако смо прејурили неколико

стотина километара — призоре пред којима се осећамо странци, као да смо тек малопре рођени, и несрећни.

Ко познаје једно море, познаје море. Море има своја расположења, као и ми. Свој унутрашњи живот, као и ми.

Оно нема, као што то копно има, хиљаде различитих, личних и независних делова, све у једном те истом призору: дрвеће, шљунак, цвеће.

Стари нису сматрали да су ти различити делови за бацање: за њих је то била Госпоћа хрид, Госпоћа река. Поводећи се за Јеврејима и хришћанима, научници су одбацили све то.

Ко сада може да каже нешто пристојно о једном гају?

ДОЛАЗАК У QUITO

Quito, 28. јануар.

Поздрављам те ипак, уклета земљо Еквадора.
Али ти си поприлично дивља,
Област Huygra, црна, црна, црна,
Провинција Chimborazo, висока, висока, висока,
Становници високих заравни, бројни, строги, тужни.
„Ено видите, тамо је Quito."
Зашто ми тучеш тако снажно, о срце моје?
Идемо пријатељима, чекају нас.
„Quito се налази иза ове планине."
Ма шта се то налази иза ове планине?
Quito се налази иза ове планине.
Ма шта ћу то видети иза ове планине?
И стално ти Индијанци . . .
Предграђе, железничка станица, банка,
Трг Светог Фрање.
Како само дрхтим у аутомобилу.
Стигосмо.

*

Здепасти, округлоглави, ситна корака,
Тешко натоварени иду Индијанци у овој вароши ућутканој у једном кратеру облака.
Куда то иду ови погрбљени ходочасници?
Укрштају се, поново укрштају и пењу, ништа више: то је свакодневни живот.
Quito и његове планине.

Оне падају, онда се чуде, задрже се, умире своје језике!
то је пут, ту их калдрмишу.
Сви ми овде пушимо опијум велике висине, тиха гласа,
ситна корака, кратког даха.
Ни пси да се посваћају, ни деца, нити да се ко насмеје.

LA CORDILLERA DE LOS ANDES

Први утисак је страшан и скоро безнадежан.
Прво је ишчезао хоризонт.
Сви облаци нису изнад нас.
То где смо, то су високе заравни Анда,
Бескрајно и мирно простиру се, простиру.

Не треба се много узбуђивати.
То је само висинска болест,
За дан-два све ће бити у реду.

Земља је црна и негостољубива.
Земља дошла изнутра.
Не занимају је биљке.
То је земља вулкана.
Гола! и црне куће на њој
Остављају јој сву њену наготу,
Црну наготу зла.

Ко не воли облаке
Нека не долази у Еквадор.
Они су верни пси планина,
Велики верни пси.
С висине овенчавају хоризонт.
Кажу да смо на висини од 3.000 метара.
Кажу да је опасно за срце, за дисање, за желудац,
За читаво тело странца.

КРИЗА ДИМЕНЗИЈЕ

1-ви фебруар 1928.

Већ сам негде био рекао: не. Ова земља је испрана од своје егзотике. Ако за стотину година не успемо да успоставимо односе са неком другом планетом (али успећемо), човечанство је изгубљено. (Или унутрашњост зе-

мље?) Нема више могућности да се живи, прснућемо, ратоваћемо, чинићемо сва зла, нећемо више моћи остати на овој кори. Бићемо смртно болесни; од димензије, од будућности димензије које смо били лишени када смо се до сита напутовали око земље.

(Знам да су ова размишљања довољна да будем презрен као дух четвртог реда.)

Гваделупа.
Писмо Х. Кл.

. . . . . .

Овде, као и свуда, од 1.000.000 предела 999.999 безвезних, са којима не знам шта ћу.

Не, не могу да пристанем. Треба да одем још даље. Кажу ми: мудрост, то је пристајање. Е, па добро, ја нећу да будем невинашце. Понекад читам пажљиво овог или оног великог класичног писца. Изгледа као невинашце, види се да је и за своје савременике био невинашце.

Кад мало сварим ову Гваделупу, биће потребно да одем; има у мени још девичанства које чека.

У међувремену, на измаку сам својих снага. Колико ће још моћи да издржи овај мој пилећи костур?

уторак.

Моја соба гледа на један вулкан.
Прозор моје собе гледа на један вулкан.
Најзад један вулкан.
Налазим се на два корака од једног вулкана.
Међу нашим стварима био је и један вулкан.
Вулкан, вулкан, вулкан.
То је музика за вечерас.

А данас послеподне, музика је било: *„Иди ћеш на исток, на исток . . .“*

А јуче, музика је било:
На коњу,
На коњу,
Ишао сам на коњу.
Идем у Анде на коњу.
Проводим време на коњу.
Једва по која реченица. Верни гонг једне речи.

РОЂЕН САМ БУШАН

Quito, 25. април.

Дува неки страшан ветар.
То је само једна мала рупа у мојим грудима,
Али тамо дува страшан ветар.
Мало село у Quito, ниси ти за мене.
Мени треба мржње, зависти, и то је моје здравље.
Потребан ми је велики град.
Велика потрошња зависти.

То је само једна мала рупа у мојим грудима,
Али у њој дува страшан ветар,
У тој рупи има мржње (стално), ужаса и немоћи,
Има немоћи, и тај ветар је тежак,
Снажан као вихори,
Преломио би иглу од челика,
А ипак је то само ветар, само празно,
И због те празнине нека је проклета читава земља,
читава цивилизација, сви створови на површини
свих планета!
Онај господин критичар рече како у мени нема мржње,
Ова празнина је мој одговор.
Ух, како је гадно у мојој кожи.
Осећам потребу да плачем над хлебом раскоши, вла-
сти, љубави, над хлебом славе која је негде напољу.
Осећам потребу да гледам кроз прозорско окно,
Које је празно као и ја, и не храни се ничим.
Рекао сам плакање: не, то је бушење насуво, то буши,
буши неуморно,
Као две стотине генерација црва које на некој буковој
греди завештавају једна другој: „буши . . . буши."
Налази се на левој страни, али не кажем да је срце.
Кажем рупа, ништа више, то је бес и шта могу.
Имам седам или осам чула. Једно од њих: чуло манька.
Додирујем га и опипавам као што се опипава дрво
Али пре ће бити да је то једна велика шума, од оних
које се већ одавно не могу наћи у Европи.
И то је мој живот, живим празнином.
А када би нестало те празнине, онда се тражим, лудим,
и то је још горе.
Саградио сам себе на стубу који је недостајао.
Шта би рекао Христ да је био овако начињен?
Има таквих болести: излече ли се, човеку више ништа
не остане.
Убрзо умре, било је сувише касно.

Може ли једна жена да се задовољи мржњом?
Волите ме онде, волите ме много, и реците ми то,
И нека ми пише по која од вас.
Али шта је то мало створење?
Дуго га нисам примећивао.
Ни две бутине, ни једно велико срце не могу да испуне
моју велику празнину.
Ни очи пуне Енглеске и снова, како се то обично каже.
Ни певајући глас који би рекао пуноћа и топлота.

Језе имају у мени увек спремну хладноћу.
Моја празнина је велики прождрљивац, велики дробилац, велики ништилац.
Моја празнина је вата и тишина.
Тишина која заустављa све.
Тишина звезда.
Маколико да је дубока, ова рупа нема облика.
Речи је не налазе.
Трабуњају око ње.
Увек сам се дивио људима који верују да су људи револуције и осећају се као браћа.
Узбуде се кад говоре једни о другима: теку као чорба.
То није мржња, пријатељи, то је туткало.
Мржња је увек тврда,
Дели ударце око себе.
А и непрестано струже свога човека изнутра.
То је наличје мржње.
И нема лека. Нема лека.

ГАЂЕЊЕ, ИЛИ ТО СМРТ ДОЛАЗИ?

27. април.

Предај се, срце моје.
Доста смо се борили.
Нека се мој живот заустави.
Нисмо били млаконье,
Урадили смо што смо могли.

О душо моја,
Одлазиш ли, или остајеш,
Треба да одлучиш.
Не тумарај ми тако по органима,
Час плашљиво, час безглаво,
Одлазиш ли, или остајеш,
Треба да одлучиш.

Ја не могу више.

Господари Смрти,
Нисам вас ни псовао, ни клицао вам,
Имајте милости према мени, путнику који је толико путовао без пртљага,
Без господара, без новаца, без славе која је била негде на другој страни,
Ви сте, нема сумње, моћни, и смешни изнад свега,
Имајте милости према овом избезумљеном човеку који вам довикује своје име још пре него што је прешао границу,
Узмите га са собом,
Нека се прилагоди, ако може, вашим ћудима и обичајима,
И помозите му ако хоћете, молим вас.

Ка северу. Quito. Cayumbe. Ontavalo. Ibarra.
San Juan, велике индијанске свечаности у Ontavalo које трају петнаест дана и за време којих се нико не трезни.

ЈЕЗЕРО SAN PABLO

5. јули.
4 часа по подне.

Зрачне требало би да су твоје воде.
А ти си тако тамно.
Језера су обично радосна.
Носе чамце и смех, окружују се кућицама.
А ти, како си ти тамно!
На висини од 1.200 метара,
Тамо где замишљамо да би успела језера требало да буду тако ружичаста.
Али ти си тамно, па чак и ниско.
Притисла те та *Imbabura.*
Надвисује те, понижава те.
Полази тик са твојих обала, да оде високо, много више,
Јер она је велика планина
(А и да не говоримо о томе како је и велики вулкан)
Каже ти: „Баро!“ каже ти: „Пикавче!“
Чак је и обојена при врху

Док теби оставља само меру своје сенке.
О тужно, о тамно!
О! језеро јегуљског цвета!

ТАМО ПОЧИЊЕ ТРОПСКА ШУМА КОЈА СЕ ПРУЖА СВЕ ДО ТИХОГ ОКЕАНА

Недеља 5. август.
на поласку из Saloya.

Овде дрвеће не води рачуна о земљи
Треба изаћи из ње и то брзо
Ваља да се подигне високо иначе ће се угушити
И оно одлази.
Нема ни грана, ни цветова, ни изданака, само право стабло.
Појави ли се нека грана она се одмах прильуби уз стабло.
Устреми се са њим.
Диже се дакле,
Puma maki се диже,
Arrayan се диже, *Cascarilla* се диже са својим кинином
Incienso са својим тамјаном, и *Drago Sangre* са својом крвљу
Guarimo који стиже до горе сав бео, дижу се
А када не могу више,
Када су се истегли колико су могли,
Када се најзад опусте и распу у лишће
Сви, сви су скоро исте висине
И чини се као да је шума начињена изједна.

Тако и у трци на сто метара сви тркачи полазе одједном, јуре са фикс-идејом да стигну пре других, и ево их где стижу на циљ, ево га велики шампион, велики љубимац публике, светски рекордер који трчи тако чудесно. И онда разрогачите очи, запањени сте. Како? Како? Па они су сви стигли на циљ заједно, у размаку од 1/4 секунде.

Петак 10, народни празник Еквадора.

Сутрадан писац, иако је срчани болесник, науми да се попне на Atacatzho, 4.536 метара, не једе више, болестан је, па ипак, сам је хтео.

15 часова.

Предложио сам да идемо, одлука је пала, касно је, срце моје, за причу;
То неће трајати дуго, нећемо се много уморити, бићу на коњу;
И то је сутра. Данас још нема опасности.
Зашто онда већ сада почињеш да ме кротиш, да ме бледиш?
Да ти се умиљавам, да те обесхрабрим, да се ослабим
Не играм се ни с тобом, ни са самим собом, знам вас обоје.
Али одлучио сам да видим кратер Atacatzho.

У КРАТЕРУ ATACATZHO, 4.536 МЕТАРА

Субота 11. август.

Ах! Ах!
Кратер? ах!
Спремали смо се за нешто озбиљније . . . . .
Ах! . . . . . .

Врло радо бисмо видели и нешто озбиљније . . . . .
Кратер? Заиста? Ах! . . . . . .
Навикли смо да тражимо нешто озбиљније.
Каква је то сада насмејана долина?
Шта тражи овде тај смешљивко?
Ова јапанска башта са патуљастим дрвећем,
Ово поткресано бусење (знам, клима је таква, али то нема везе)
Ове леје? ова маховина?
И ова благост собе, овај заклон
Место за пландовање, ово пролеће?
Нисмо дошли овамо због пролећа,
Дошли смо због вулкана.

Међутим, напољу дува страшан хладан ветар који говори о великој висини, који бесно улази кроз прозор на кружном гребену, са свим врховима облака које је успут покупио и које сада доноси у вулкан не кидајући их.

У PUEMBO

Среда, 29. август, 5 часова после подне.

Данас се у Quito одлучује враћам ли се у Европу Амазоном или не.

Пирогом низ *Napo*, све до *Iquitos*, перуанске луке на Амазону. Одатле лађом кроз Бразил, све до *Para*, луке на Атлантику.

У том случају, требало би да пођем кроз три недеље, јер пут је дуг, и прилично опасан. Тада би ова белешка била бесмислена, у ствари она уопште није спонтана, али ако се не будем враћао тим путем, бар ће ми она остати.

*

Ускоро ћу поћи.

7 часова увече, на коњу.

Еквадор, Еквадор, рђаво сам мислио о теби.

Па ипак, када човек треба да пође... и враћа се на коњу у хацијенду, по месечини — као ја сада (овде су ноћи увек светле, свеже, добре за путовање), са још ружичастом *Cotopaxi* за леђима, у пола седам и само мрачна грудва у овај час. Али већ месецима је не гледам.

Еквадор, ти си ипак врашка земља, а шта ће са мном бити?

Враћам се у Париз, а када се човек враћа у Париз без пребијене паре у џепу, онда је боље ићи кроз Бразил и тропску шуму, већ осећам грчеве беде, живцирам се против своје воље због собе пуне стеница коју треба наћи у том великом Паризу који познајем, ах, који познајем.

Ово је истина коју треба бар једном рећи.

Четвртак јутро.

Сада сам сигуран. Ово путовање је промашено. Путовање нас не обогаћује, оно од нас само прави светске људе, оне који су „у току", ловце на занимљивости са глупим изгледом члана жирија за избор лепотице.

И промућуран изглед, исто тако. Као да он вреди нешто више. Исто се тако може пронаћи своја истина гледајући 48 сати у неки ћилим на зиду.

*

УСПОМЕНЕ

У то време, губио сам се до бесвести у том хоризонту који су држале две руке.

(Уочи одласка, путник баца поглед уназад, као да губи храброст.)

Налик на природу, налик на природу, налик на природу,
На природу, на природу, на природу,
Налик на папирје,
Налик на мисао,
А некако налик и на земљину Лопту;
Налик на погрешку, на благост, на свирепост,
На оно што није истина, на оно што се не зауставља, на главу закуцаног ексера,
На сан који вас све више хвата што више радите нешто друго,
На песму на страном језику,
На зуб који боли и бди,
На Араукарију што шири своје гране у трему,
Која има своју бесплатну складност, и није уметнички критичар,
На прашину лети, на болесника који дрхти,
На око које пушта једну сузу и тако се умива,
На наслагане облаке који сужавају видик, али наводе на мисао о небу,
На сенку једне станице у ноћи, када се долази и када се не зна хоће ли бити још возова,
На Хинду реч за онога који никада неће отићи тамо где се она може срести на улици,
На оно што се прича о смрти,
На једро усред Тихог океана,
На кокошку под палмовим листом у кишно поподне,
На нежност великог умора, на одлагање,
На мрдање у мравињаку,

На крило кондора коме је друго крило већ на супротној литици,
На мешавине,
На срж, а у исто време и на лаж,
На млади бамбус, а у исто време и на тигра који ломи млади бамбус,
Налик на себе, најзад,
А још више налик на оно што нисам ја.
Ву, ти која си била моја *Ву* . . .

Превео *Јован Христић*

ГРАД И ТРАДИЦИЈА

Хусеин Тахмишчић: *Поезија Сарајева*, Свјетлост, Сарајево, 1968.

Књига која је пред нама изразито је песничка творевина; као таква она и привлачи нашу пажњу. Тешко би, и јалово било покушати разврстати Тахмишчићеву креацију у неки од шаблонски дефинисаних родова; хибридна и жива, складна у свој ћудљивој разнородности прилога од којих је састављена, „Поезија Сарајева" је пре свега књига једне дубоке љубави песника према своме граду — љубави која стоји у савезу са једнако дубоким одушевљењем за све што људском напору даје димензију трајности. „Градове чине људи, а градови, једнако као и људи, најпостојанији су у коначним облицима поезије" — то је реченица којом Тахмишчић започиње есеј који је стао на чело књиге; реченица која и сажима оправдање његовог напора. (При том Тахмишчић реч поезија употребљава у изворном значењу појма (p o i e s i s), наглашавајући да је схвата као „изворно сачињање".) Књигу је замислио и извео као својеврсну повељу душе једнога града; а душе градова обликују се на невидљивим и видљивим траговима векова, настају у континуитетима људског напора, понављаног и варираног, из генерације у генерацију, на једном истом месту. Душе градова су деца венчања људске судбине са одређеним, свесно изабраним и заљубљеном верношћу вољеним простором. У њима је остварен савез мртвих и живих, сједињених у историродном напору настављања; губитак свести о таквом савезу смрт је душе града. Град који изгуби везу са својом прошлошћу, или, тачније, са оним што је кроз векове прошлости обликовало његову препознатљиву суштину и градило тако његову будућност, губи и душу; постаје пука агломерација грађевина и људи, сједињених ефемерношћу својих постојања. Хусеин Тахмишчић је овога дубоко свестан, и та свест је, чини нам се, основни потицај за настанак његове књиге о Сарајеву.

Компонујући између једних корица фрагменте путописа, записана предања и легенде, епиграфе, записе, сведочанства, есеје, стихове народне поезије и многобројних мртвих и живих песника, он је кренуо у песничку потрагу за правим духовним поднебљем Сарајева, за богатим преплетом његових детерминанти у простору и времену.

Говорећи о Сарајеву Тахмишчић више пута употребљава придев „древно". Та реч, међутим, не пристаје овом граду и неће да нам се наметне ни после лектире целе ове материје, организоване око вишесмисленог, слојевитог одјека његовог имена у слуху читаоца. Јер древни градови носе своје име кроз миленијуме; мењају се и трају док око њих настају и нестају градови краћих судбина и краћег памћења. Древна је Атина, чији Акропољ даје свој акцент не само граду, него и историји цивилизације у којој живимо. Древан је Рим, који је вековима већ био Рим у време када се Париз јавља као Лутеција. Сарајево је младић међу градовима овог старог континента и његовог за историју толико значајног полуострва. Само неколико кратких векова дели нас од оних недефинисаних тренутака у којима се на грлу кланца Миљацке, под падином Требевића, једно насеље почело да обликује у будући град. Дешавало се то у немирној клими ратова и мешања цивилизација, у времену чији ће трагови остати уграђени у нашу данашњицу. Само два столећа, XVI и XVII, створила су од Сарајева ону трајну лепоту која је и извор његове поезије и залог њене трајности. (Има тако градова — и Пиза је један од таквих — који цветају кратко, напором неколико маловеких генерација, и тим се цветањем касније могу да инспиришу многобројнија поколења.) Географски довољно удаљено од ратишта на којима је експанзивна османлијска империја односила победе, Сарајево је цветало на сунцу тих победа. Куполе, вртови и минарети „Дамаска севера" никли су у та два века; а осека после плиме царства наплавила је и Сарајево на спрудове историје, изложила га историјским непогодама и стагнацији. (Повратак у живо кретање историје није нужно и видљиви наставак онога што се збивало у периоду главног цветања; у том смислу је занимљиво пратити како се визура посматрача мења. „Дамаск севера" и „кошара вртова, купола и црвенкастих кровова" за Лоренса Дарела је „село... уобличено око одјека једног револверског пуцња".) То је град који се нагло развио и интензивно цветао, у повишеној температури свог одређеног простора и времена. Његов почетак сувише нам је близ, а да би у трајању његовог имена ослушкивали древност. Али је древност била

око њега; на прастарим бреговима и у долинама што памте смене читавих народа, у сећању разнородних цивилизација које су се стекле у простор и време града... Тај нови град ткао је своју душу од старијих нити и складно наставио да уткива даље материју својих лепих људских векова. У Тахмишчићевој књизи ми то осећамо истински и интензивно. У фабулама које нам преноси народна предаја (а које су везане за сећање овога града) живе слике и ситуације фиксиране у другим неким древностима; локална боја их, међутим, трајно везује за дух града. Слично се може рећи и за поезију натписа остављених на надгробним споменицима и зидовима грађевина, као и за стихове старијих сарајевских песника, писане језиком и духом велике традиције оријенталне поезије. На овакву потку се неосетно и сигурно наноси поезија Сарајева, у ужем смислу; у разноврсним текстовима израстају пред очима читаоца људски ликови, пејзажи, ведуте и ситуације недељиве од историје града. А та историја тече, прелама се кроз друкчије призме новијих векова, ураста у данашњицу... Тахмишчићева књига на више начина каптира тај ток, инсистира на његовим специфичностима, извлачи на површину најсветлуцавије фрагменте времена. Гласови путописаца, ешалонирани у размаку од шеснаестог века до наших дана, прелудирају целину; на њих се настављају гласови анонимних градитеља народне предаје (Тахмишчић на крај овог одељка ставља и неколико анекдота о књижевницима овог столећа, указујући на повезаност модерне анекдоте са традицијом народног предања). Натписи са споменика и грађевина уносе у књигу неколико нових, ведро достојанствених акцената, на којима се радо задржавамо и враћамо им се. За њима следи стотинак најхетерогенијих, али врло живо ускомешаних страна, на којима је Тахмишчић суочио „записе, сведочанства и запамћења"; гласови историчара, књижевника, хроничара и градитеља мешају се са реченицама историјских докумената везаних за судбину Сарајева. Посебну реч даје састављач песницима и њиховим стиховима инспирисаним Сарајевом (одељак „Песничка суочавања"); неколико чланака и есеја о песништу закључује први део његове књиге. Други део је делимично антологија, делимично зборник песама које се по теми, настанку или већ на неки други начин могу да нађу између корица књиге са оваквим насловом. Поред примера народне поезије и романси сарајевских Сефарда уноси Тахмишчић једно обиље уметничких песама од XVI века до данас; овај део његове књиге доживео је хипертрофију коју би могли да правдамо само са много некри-

тичне добре воље. Тахмишчић је, наиме, у своју панораму уврштавао и песнике чији су животни путеви само фрагментарно (а текстови често никако) повезани са Сарајевом; тако ће читалац у „Поезији Сарајева“ наћи, на пример, фрагменте Андрићевог „Ex Ponto“, Куленовићеву „Стојанку мајку Кнежопољку“, леп избор стихова Тина Ујевића и „Љубомору“ Бранка В. Радичевића... Али мислимо да ова хипертрофија завршног дела књиге, тај дуги, сувише дуги завршни одзвук што губи везу са основним тоналитетом целине, не угрожава битно смисао Тахмишчићеве креације; оно што претходи односи превагу, живље се намеће нашој меморији, интензивније нас подстиче да поново прелиставамо књигу. И код тог поновног прелиставања још се једном уверавамо у лепоту и озбиљност састављачевог подухвата.

Хусеин Тахмишчић је сачинио књигу која на примеру његовог града развија и илуструје песниково схватање традиције. То је књига дубоке оданости традицији, схваћеној на једино могући, једино исправан начин који овај појам не обезвређује и не релативизује у погрешном смислу. Традиција није музеј фосилизованих искустава, није статични збир извесних резултата људског напора; традиција је онај део прошлости, који нам помаже да тачније дефинишемо нашу садашњост и смисленије трасирамо будућност. Тахмишчић покушава да на примеру једнога града демонстрира тај витални ток, који често врло различита настојања појединих генерација доводи у тананији духовни склад. (Говорећи о разнородним компонентама које су се стекле на самом настанку Сарајева, он каже: „У овом простору вековима су се... два света дотицала и мешала, а оно што је унутар сваког од њих било сродничко, и што примамо као израз човекових стваралачких моћи, нуди нам се, данас већ, као знамење града, као смисао његовог трајања, као сјај његовог духовног битка...“) А разматрајући смисао трагања за токовима традиције који одређују дух једнога града, његовог града (који је, како каже, у вековима свога успона био „... град за човека. Остваривање овог или оног позива било је свагда остваривање човека...“), он тачно уочава да „без наслеђених облика поезије древног Сарајева... узалуд бисмо тежили за оним што су нам прошлост и хисторија надредили, за духовним поднебљем града који чинимо...“ Најзад, кључни напор је у усклађивању те свести о плодним импулсима минулог са осећањем будућности; односно, у одређивању будуће људске судбине уз помоћ тачно примљених и схваћених порука из прошлости: „Помисао на оно што је било

помаже нам да будемо при себи, при свом позиву, и да радимо у дослуху са властитим осећањем хисторичности.“ Тај дослух не сме да се лиши поезије прошлога, наслеђа које постаје арсенал „ . . . пред апстрактним прогресом који доводи у питање све оно што није он сам и што не пристаје да му служи.“ Тако се Тахмишчићева потрага за компонентама духа града претвара у песничку одбрану, у битку да град не остане без духа. Демонстрација једне конкретне и вишезначне традиције постаје одбрана схватања традиције као активног односа према људском времену.

Иван В. Лалић

САДРЖАЈ

Сретен Марић — — Трагична луда — — — 565
Александар Ристовић — Четири песника — — — 589
Владимир Стојшин — Време у паузама — — 592
Мидхат Бегић — — — Књижевно посредство — 602
Др Илија Кецмановић — Вељко Петровић у Сарајеву 637
Др Миодраг Цекић — Филозофија као делатност демистификације — — 654

ПРЕВОД ПОЕЗИЈЕ

Анри Мишо — — — Ecuador (одломци) — — 660

ПИСЦИ И КЊИГЕ

Иван В. Лалић — — Град и традиција — — 673

С А Д Р Ж А Ј

ЛЕТОПИСА МАТИЦЕ СРПСКЕ
Година 144. — Књига 401.

ЧЛАНЦИ И ЕСЕЈИ

Др Душан Недељковић — Филозоф Јурај Крижанић 43
Владета Јанковић — — Замеци романа у неким раним приповеткама Т. Мана и Андрића — — — 82
Василије Калезић — — Кругови *Хајке* — — — 155
Мирко Жежељ — — Матош у Београду — — 195
Светозар Радојчић — Мило Милуновић — — 229
Мирослав Егерић — — Трагична визија — — — 290
Саша Вереш — — — Милић од Мачве — — — 303
Др Богдан Кризман — Женевска конференција о уједињењу 1918. године 309
Милан Кашанин — — Судбине и људи — — — 351
Петар Милосављевић — Борислав Радовић — — 396
Јован Ћулум — — — Белешка о старости — — 411
Стеван Раичковић — — Између тајне и отаџбине 453
Бошко Петровић — — Књижевно дело Томаса Мана — — — — — 466
Милорад Живанчевић — Прерадовић јуче и данас 510
Др Богдан Кризман — Послије Женеве и Париза (1918) — — — — 523
Сретен Марић — — — Трагична људа — — — 565
Мидхат Бегић — — — Књижевно посредство — 602
Др Илија Кецмановић — Велько Петровић у Сарајеву 637
Др Миодраг Цекић — Филозофија као делатност демистификације — — 654

Драгослав Михаиловић	Кад су цветале тикве —	1, 117
Иван В. Лалић — —	Слово ратника на бедему — Песма кипа у земљи — De administrando imperio — Плач летописца — Јесен — — — — —	38
Жељко Сабол — — —	Дан посљедњи — Обиљежен од рођења — Ни дан ни ноћ — Морат ћу —	59
Милош Црњански — —	Балуџија и Свети Андреја	61
Павел Виликовски —	Сусрети — — — — —	68
Дејан Медаковић — —	Помирење — Очи — Уклети град — — — —	151
Драгољуб Јекнић — —	Док ћутим — Небо — Будеш мртав — — —	153
Бора Милић — — —	Озвучења — — — —	170
Богданка Малешев —	О, свете, чаробни — —	172
Богдан Чиплић — —	Чурушке баладе — — —	235
Александар Тишма —	Свачија земља — — —	246
Тито Билопавловић —	Четири песме — — —	279
Видосав Стевановић —	Птице небеске — — —	281
Мирослав Антић — —	Châtelet — Grand Hôtel du Parc — Place de l'Étoile — Métro Belleville — Tombeau de Napoléon — École Militaire — Métro Edgar Quinet — Nôtre-Dame — Rue Valette — Père-Lachaise — — —	373
Анђелко Вуletић — —	Трећи дан послије пламена	377
Стеван Иванић — —	Животи — — — — —	380
Петко Војнић Пурчар —	Долазиш опет, Адаме —	407
Павле Поповић — —	Тиранија дворишта — Продавац новина — Страх	481
Александар Ристовић —	Мала породична хроника	487
Бошко Ивков — — —	Немоћно лето — — —	497
Гојко Јањушевић — —	Далека земља — — —	505
Александар Ристовић —	Четири песника — — —	589
Владимир Стојшин —	Време у паузама — —	592

ПРЕВОД ПОЕЗИЈЕ

Иштван Домонкош — Јожеф Атила — Monica Vitti — — — — — 79

Амадис Жамен — — О дусима мртвих — Станце о немогућем — О несрећи Француске — Венери, за мир — Молитва за мир — Епитаф — — 403

Фридрих Хелдерлин — Некад и сад — Животни ток — Добар савет — Јаросни песник — Немцима — Цимеру — Диотима — Buonaparte — Залазак сунца — Хиперионова судбинска песма — Advocatus diaboli — Суђајама — У време кад сам био дечак — Хлеб и вино — — — — — 517

Анри Мишо — — — Ecuador (одломци) — — 660

ДОКУМЕНТ

Павле Васић — — — Дијалог у Сомбору — — 429

ПИСЦИ И КЊИГЕ

Иван В. Лалић — — Песникова мена — — — 96

Јован Христић — — Је ли Расел филозоф века 101

Миљан Мојашевић — Вишеструко вредна књига 106

Бошко Ивков — — — *Мреже* Ериха Коша — — 109

А. Т. — — — — — Тодор Вујасиновић: *Незнани* — — — — — 112

Иван В. Лалић — — Објава песника — — — 216

Михаило Харпањ — — Ернст Фишер: *О потреби уметности* — — — — 221

Иван В. Лалић — — Трагом једне романсијерске дилеме — — — 338

Михаило Харпањ — — Јасна Мелвингер: *Тако умиру старице* — — — 343

Иван В. Лалић — — О пародијама — — — 442

Богдан Косановић — — Исак Бабељ у три књиге — 448

Иван В. Лалић — — Путевима фантастике — 546

Др Миодраг Цекић — Супстрат на дијалектичкој ватри — — — — — 552
Михаило Харпањ — — Андерј Хинг: *Тимонова кћи* 557
Перо Зубац — — — Милован Данојлић: *Лирске расправе* — — — 560
Иван В. Лалић — — Град и традиција — — 673

ЗАБЕЛЕЖЕНО

(Улога књижевности) — — — — — — — — 225
(Толстој — Достојевски; Брехт) — — — — — 346