

RADE KUZMANOVIĆ

DANINOĆ

ESEJI

Izdanje autora, Beograd, 1993.

SADRŽAJ

Uvodna napomena

Beketov pripovedač

Gombrovič ili samopoštovanje umetnika

Šaljiva suza Pavla Stefanovica

Usredsređenost i pokret (*Lirske parabole* Nikole Višnjica)

Vizuelno i verbalno: Prust

Svakodnevno izuzetno: Kornel Filipovič

Dokumentarnost logorske književnosti

Negativna naučna fantastika S.Lema

Skepticizam i natprirodno H.L.Borhesa

UVODNA NAPOMENA

U ovu zbirku uvrstio sam eseje o dvojici srpskih, po mom sudu važnih premda nedovoljno poznatih pisaca (pesniku Nikoli Višnjiću i prozaisti Pavlu Stefanoviću), o petorici stranih autora (Samjuelu Beketu, Vitoldu Gombroviču, Horheu Luisu Borhesu, Stanislavu Lemu i Kornelu Filipoviću), te o relaciji vizuelnog i verbalnog kod Prusta i o statusu dokumentarnog u logorskoj književnosti.

Tekstovi su u tematskom pogledu samo na izgled međusobno različiti. Kornel Filipovič je bio u nacističkim logorima za vreme drugog svetskog rata, ali o njima govori samo posredno - u roman priziva neoštru senku "fabrika smrti" preko urednog vrta gospodina Ničkea. Oglad o dokumentarnom u logorskoj književnosti nastoji da rasvetli društvene uloge koje su stvaraoci ovih dela ispunjavali i da ukaže na probleme s kojima su se oni suočavali, prvenstveno na teškoće usaglašavanja verodostojnosti svedočenja sa fikcionalnim karakterom pripovedanja. Kratka rasprava o Prustovom uverenju da se rečima mogu dočarati prizori različite vrste, da u verbalnom uskrsava vizuelno, nastala je dok sam pisao tekst o *Lirskim parabolama*.

U ovoj knjizi govorim o iskustvima šestorice prozaista, a odlučio sam se da pišem o Višnjićevim stihovima jer izražavaju retko duhovno iskustvo i jer su kod nas još neshvaćeni i nepriznati. Sličan je slučaj i s prozama Pavla Stefanovića. Beket, Borhes, Gombrovič i Lem su i u našoj sredini visoko uvaženi i srazmerno dosta prevođeni, iako je o njima malo pisano. Beketov i Gombrovičev književni radikalizam zadugo su u meni izazivali poštovanje i poželeo sam da o tome ostavim pisan trag. Esej o Borhesu potiče iz drugog izvora. Otpočetak mi se kod ovog pisca najmanje sviđalo ono po čemu je bio najpopularniji: fantastično, egzotično, uloga sna i natprirodnog, motiv predodređenosti svakog čina. Lem me je zanimao zbog specifične imaginacije, one koja složenim problemima na dalekim planetama pristupa oslonjena na logiku i naučna znanja. A kod Filipovića me je privuklo

prilježno bavljenje svakodnevnim i banalnim.

Tri eseja su već bila štampana u časopisima: onaj o poeziji Nikole Višnjića izašao je u beogradskom "Delu" (januar-februar 1985), o Stanislavu Lemu u niškoj "Gradini" (7, 8, 9 za 1991), a o Pavlu Stefanoviću u "Trećem programu Radio Beograda" (III, IV za 1991). Objavljeni eseji su ponovo pregledani i u njima su učinjene sitne izmene.

Mart 1993.

BEKETOV PRIPOVEDAČ

Dom kulture iz Čačka izdao je, u jesen 1986, roman *Nemušto* Samjuela Beketa u veoma dobrom prevodu Milojka Kneževića. Tako se održala svojevrsna tradicija da prevod novog dela ovog autora čitaocima nudi uvek nov izdavač. Najpre se pojavio roman *Moloo*, 1959, u "Kosmosu", u prevodu Kaće Samardžić i s pogovorom Radomira Konstantinovića. Deset godina kasnije zagrebačka "Zora" štampa roman *Malon umire*, u prevodu Svelada i Ivana Slamniga, potom 1976. Društvo hrvatskih književnih prevodilaca izdaje zbirku *Novele i tekstovi nizašto* u prevodu Mirjane Dobrović. Beogradski "Nolit" je 1981. objavio *Izabrane drame* u prevodu Aleksandra Saše Petrovića (tri godine kasnije ponovio je ovo izdanje, opet u četiri hiljade primeraka), a "Srpska književna zadruga" 1984. štampa dramu *Čekajući Godoa*. Po svemu sudeći, oko Beketovih proznih dela ne jagme se naši izdavači, već ih na takav poduhvat uspevaju privoleti uporni pojedinci. Kao retko ko u literaturi dvadesetog veka, ovaj pisac ne računa na prođu kod široke publike, čak bi se moglo ustvrditi kako mnogo šta preduzima da do uspeha ne dođe. S pozorišnim komadima, naročito onim ranijim, stvari stoje znatno drugačije. Iako romani i drame crpu iz zajedničkog tematskog polja, iako koriste iste ili slične motive, razlike među njima nisu male: Beket je više izašao u susret gledaocima, pa i slušaocima (kada je reč o radio dramama), nego čitaocima. Ovi poslednji suočavaju se s mnogim iskušenjima, pogotovu od pojave romana *Nemušto* i *Kako to jeste*. Izlaganje je diskontinuirano, sastavljeno od zaokreta, od odskoka u stranu. Sam pripovedač u *Neimenovljivom* (navikao sam da tako prevodim naslov *L'innommable*, kod nas, pre Kneževića, prevoden i kao *Onaj što se ne može imenovati*, *Neimenljivi*, *Bezimeni*) ne samo da ne zna ko je, nego nije ni ličnost u uobičajenom smislu te reči, naime, on ne poseduje minimum stabilnosti i celovitosti. S likovima u dramama je drugačije: od početka do kraja Vladimir je Vladimir, Estragon je Estragon, iako sličnosti među njima nisu ni male ni slučajne. U poznoj Beketovoj drami *Ne-ja*, iz 1973, i radnja i likovi su dovedeni u pitanje po uzoru primenjenom u prozi počev od romana *Neimenovljivi*.

Prvi Beketovi prozni tekstovi, priče i romani, pisani su u trećem licu, potom je, kako navodi u jednom pismu, otkrio vrednost monologa. Budući slavni dramski pisac najednom se suočio s neubedljivošću govora u trećem licu u prozi, i s njim tesno povezanog dijaloga.

U romanima *Moloo* i *Malon umire* dijaloške partije su retke, dok su u *Neimenovljivom* ostali samo tragovi dijaloga. Od ovog romana teško je govoriti i o monologu - kad se ukinu likovi, radnja i sam pripovedač, počinje se pomaljati govor koji u sebi spaja sva tri lica. (Roman *Mersije i Kamije*, završen 1946, poslednje je delo napisano u trećem licu i sa čestim, veoma čestim dijaloškim partijama.) Zašto se Beket okreće monologu? Njemu, kao i nekim drugim autorima iz tog vremena, dijalog, likovi koji ga vode, tragični događaji i dramatični preokreti morali su izgledati ne prirodno i usiljeno, poput nauma da se lirskim stihovima predočava dinamična i zapletena radnja. Roman je u devetnaestom veku bio glavni umetnički oblik ili je bar imao najistaknutiji društveni status. Neretko je obuhvatao i ono što pripada specijalističkim naukama, politici i kasnije sve raširenijoj štampi. Razvoj pozorišta, filma, radija i televizije učinio je vidljivijom tehničku neprikladnost romana za prikazivanje razgovora više lica - treba se samo setiti kako se sve Prust dovijao da obavesti čitaoca o tome ko se kome obraća za stolom oko kojeg su domaćini okupili dvadesetak gostiju. Naravno, to nije bio najvažniji razlog. Beketu je postalo nemoguće da govori s pozicije pouzdanog i sveznajućeg naratora, koji jedini može s neophodnom predanošću slediti u stopu junake, opisivati njihove sukobe i bez zaziranja predočavati šta oni kazuju, misle i sanjaju. Prustovo iskustvo kratkovečnosti *ja*, njegovo shvatanje ličnosti kao okvira u kojem jedno *ja* smenjuje drugo, tako da potonje samo iz druge ruke, iz "priče" svog prethodnika, zna za njegove žalosti i radosti, učinilo je gotovo komičnom svu dramatiku sukoba likova, svu žestinu u njihovim odnosima. Ne tvrdim da je sva ta uzbuđenost netragom nestala. Reč je o nečem drugom: posle Prusta i Džojlsa izmenila se perspektiva iz koje umetnik sagledava svet.

Istrošenost jednog tipa romanesknog govora, još više: njegovu lažnost, Beket je, sudeći po *Neimenovljivom*, osećao, ako tako mogu da kažem, s bolom i besom. Pripovedač u ovom romanu povremeno proslovi nešto o književnosti, kratko i kao preko volje, no uvek se rugajući delima sa živom radnjom i jakim osećanjima. Njemu izgleda smešan onaj ko je siguran u vlastito postojanje i ko samo u spoljašnjim okolnostima, ocrtanim sociološkim kategorijama, nalazi prepreke postizanju uzvišenih ciljeva. Pripovedač u *Neimenovljivom* nije ličnost, on je takoreći sam govor koji traži ja u kojem bi se udomio. Evo dela jedne duže rečenice, koji pokazuje kako pripovedač doživljava sebe samog: "možda je to ono što osećam, da postoji jedno izvan i jedno unutra, i ja u sredini, možda sam to ja, nešto što deli

svet na dvoje, s jedne strane spolja, s druge unutra, to može biti tanko i kao flis-papir, nisam ni s jedne ni s druge strane, u sredini sam, ja sam pregrada, imam dve strane i nemam debljine, možda baš to osećam, da treperim, pa ja sam bubnjić, na jednoj strani lobanja a na drugoj svet, a ja nisam ni s jedne ni s druge".

Pripovedač u *Neimenovljivom* nastavljač je linije koju su izvukli njegovi prethodnici u romanima *Moloo* i *Malon umire*, s tim što je otišao korak dalje. U prva dva romana očuvani su izvesna događajnost i likovi koji je tvore, a u *Neimenovljivom* je doveden u pitanje i sam narator. On, doduše, i dalje govori u prvom licu, i on je, kao i oni, muškog roda, pre stariji nego mlađi, ali on nema vlastito ime, možda ga je imao pa ga je zaboravio, a možda nije uspeo ni da ga stekne, što znači da ga zadrži dovoljno dugo da bi postalo njegovo. Narator ne boluje od gubitka pamćenja. On sebe samog ne uspeva dokučiti jer samo nakratko, na nekoliko trenutaka, svet posmatra iz iste pozicije, iz istog, nastajućeg identiteta, a pri tom mu više odmaže nego što mu pomaže njegova nesuspregnuta sposobnost lucidnog usredsređivanja na predmete i, posebno, na probleme - najčešće na one koji prokazuju veliku nesigurnost percepcije i nepouzdanost logičkog rasuđivanja. Celim ovim romanom Beket kao da objavljuje kraj literature ili bar kraj one prozne umetnosti koja se služi likovima i onim što ih pokreće: velikim strastima, ljubavlju i mržnjom, izgledima da se izbegne nesreća i zadobije sreća. Gotovo u svakoj rečenici osećamo kako se pripovedač opire dominantnom moralnom, estetskom i perceptivnom ustrojstvu. Ako bi prihvatio stabilne likove u dinamičnoj i povezanoj radnji, on bi prihvatio i njihove vrednosti, njihov jezik i njihove interpretativne modele. Ali, šta mu ostaje ako sve to odbaci? Različiti načini odbijanja, jedno *ne* u stotinu verzija? Ukoliko bismo i potvrdno odgovorili na ovako postavljeno pitanje, opet ne bismo smeli zaključiti da Beket ostaje praznih ruku. Njegove negacije nisu upućene nekom napolju, one nisu napadačke i borbene, niti ratuju s opštim mestima zdravog razuma i osećajnosti. One iskrsavaju iz njegovog začudo bodrog ispitivanja temeljne neizvesnosti postojanja - onaj što govori u prvom licu ima dosta dokaza da je živ, ali se pri pažljivijem razmatranju ispostavlja da nijedan dokaz nije dovoljno ubedljiv.

Beket svoja poricanja smešta na nekoliko ravni. Najpre ću se zadržati na području tematskog. Gde se nalazi glavno, i jedino, lice romana *Neimenovljivi* i kako ono izgleda? Ono je u "mirnoj ulici, nadomak klanice", u nekakvom ćupu kraj vrata krčme. Taj postariji

muškarac je bez ruku i nogu, s ogrlicom oko vrata koja sprečava i najmanje iskretanje glave. Sem muva, koje su namamljene gnojnim krastama, njega ne zapažaju ni prolaznici ni psi. Predočavajući na ovakav način egzistencijalne okolnosti svog junaka, Beket se tematski oštro odvaja od književnosti koja opisuje značajnu istorijsku, socijalnu i, s njima povezanu i njima uslovljenu, psihološku stvarnost. Oblast tematskog očigledno nije nešto neutralno, što bi bez teškoća mogli obdelavati pisci različitih usmerenja. Tematsko je uvek polufabrikat - ono se nikad ne javlja u čistom, neobrađenom stanju, već kao nešto u osnovi strukturisano, sa utisnutim znakom određenog razumevanja i načina oblikovanja. Ono u sebi, u manje ili više razvijenom obliku, sadrži poziciju pripovedača, jezik, i čitaoca kome se obraća. Beket za svoje junake hotimično bira ambijente niske vrednosti, poput kanti za smeće, tako da odmah biva jasno kako u društvenom pogledu njihove sudbine ne mogu biti značajne. Ali, za razliku od nekih likova Dostojevskog, njegovi paraličari nisu ni poniženi ni uvređeni jer ih ne određuje - ni pozitivno ni negativno - odnos prema vrednostima što ih oličavaju središnje institucije, političke, verske, klasne, kulturne, nacionalne. Tek povremeno iz njega provaljuje neka vrsta lične ljutnje i on nepribrano, nehotice i nakratko preuzima ulogu jetkog polemičara i parodiste. Treba se setiti opisa dobročinstava gđe Pedal iz romana *Malon umire* (prosečno jednom u dve godine priređivala je piknike bogaljima) i kako Moloa odbija šolju čaja i komad suvog hleba što mu nudi neka krupna žena obučena u "crno, ili pre u ljubičasto". U oba ova slučaja reč je o milosrđu, tačnije rečeno o lažnom saosećanju i to je, izgleda, jedini vid hipokrizije koji Beketa toliko razgnevljuje da na trenutak smetne s uma karakter svojih likova. Molou ne bi smelo ništa da pogađa previše - kad se oseti povređenim, on se ponovo nalazi u svetu iz kojeg je već izašao. Navodim deo njegovog komentara: "Ne, koliko znam, protiv milosrdnih dela nema odbrane. Čovek sagne glavu, pruži svoje sasvim uzdrhtale i isprepletene ruke i kaže hvala, hvala, gospođo, hvala moja dobra gospođo. Onome koji nema ništa zabranjeno je da ne voli govno."

U *Neimenovljivom* Beket se nije zadovoljio tematskom posebnošću. Hteo je više od toga. Iz bojazni da mu se svet koji je izbacio na vrata ne vrati kroz prozor, on je pouzdanost pripovedača gotovo dokraja ugrozio, učinio je neodredljivom samu poziciju iz koje se govori, uvek u prvom licu. Ovaj njegov potez doveo je do paradoksalnog učinka. Umesto da učvrsti tematsku posebnost, on je u znatnoj meri potkopao njenu izvesnost, pa time i njenu posebnost. Sve je postalo nesigurno, pa i, u prvom delu romana, podrobno opisane neprilike

u kojima opstaje glavni i, praktično uzev, jedini lik. Kao da je Beket, posle početnog kolebanja, otišao dalje nego što je u početku nameravao. Na prvoj stranici narator veli: "Ovih nekoliko uopštenih napomena za početak. Šta učiniti, šta da učinim, i šta bih ja to činio u mom položaju, kako da započnem? Čistom i prostom aporijom? Ili tvrdnjama i poricanjima opovrgnutim čim se izgovore, pre ili kasnije." A roman se okončava dugom rečenicom, koja se mnogo udaljila od kratkih i jasnih fraza na početku. Nestabilan narator, odnosno stalno poricanje bilo kojeg njegovog tek uspostavljenog svojstva, onemogućuje i sasvim oskudnu radnju i sprečava da se u tekst prokrijumčare makar i obrisi neke celovitosti. Pre tridesetak godina, Beket je, u svom valjda jedinom intervjuu, rekao: "Kafkin junak ima pred sobom jasan i određen cilj. On je ugrožen, ali mu duh nije uzdrman, on se ne raspada u paramparčad. Moji ljudi kao da se raspadaju.(...) Primećujete da je Kafkina forma klasična, napreduje poput parnog valjka. Gotovo da je vedra." Beketovi ljudi su ljudi poraza, doduše na jedan posredan način. Nijedan od njih nije stradao u nekom velikom poduhvatu, nije osujećen u naporu da se domogne uspeha ili sreće. Oni su poraz nasledili, ali ne kao celovitu strukturu, već kao međusobno nepovezane ostatke. I za njih je on u pravom smislu reči prirodno stanje. Stoga se o Moloj, Malonu i pripovedaču iz *Neimenovljivog* ne može govoriti jezikom koji je primeren težnji ka uspehu, pa ni jezikom poraza ako je on proistekao iz napredovanja "poput parnog valjka" prema jasno postavljenom cilju. Radnja, pogotovu linearna, i povezanost, najčešće uzročno-posledična, ne mogu predočiti Beketovo iskustvo.

Odustajanje od radnje, i likova koji je proizvode, nije bilo dovoljno. Trebalo je dovesti u pitanje ozbiljnost i dostojanstvo govora. Zato je Beket posegnuo za maskom klovna. Njegovi junaci se izražavaju na donekle priprost način, kao osobe kojima obrazovanost nije jača strana (bar ona obrazovanost koja se ispoljava u uređenom i ugladenom izlaganju) ili kao oni čije duševno zdravlje nije u najboljem redu. To je naročito vidljivo u njihovim poređenjima, u načinu na koji postavljaju probleme, možda ponajviše u neočekivanom i po pravilu živahnom prelaženju s jedne teme na drugu ("hop", kaže pripovedač u romanu *Neimenovljivi*) ili upozorenjima tipa "pazi" itd. S druge strane, ne prikriva se da je razlaganje intelektualno, bar u tom smislu što su nepovezani delovi intelektualnosti ono s čime se suočavaju Moloa, Malon i narator *Neimenovljivog*. Veseli i priprosti govor nije puka maska. Neozbiljna crnohumorna igra, hirovita i nepovezana, postala je moguća tek kada je iskustvo

poraza i nemoći razlučeno od pesimizma i tragičnosti kao dosledno i strogo uređenih celina. Junaci ovih proza prave dosetke ne stoga što su ispunjeni životnom radošću, već što im se očajanje i tragično osećanje sveta ukazuju sa svoje komične strane. Ko je očajan? Niko drugi do pripadnik uređenog, vrednostima jasno strukturisanog sveta - u slučaju kad ne postiže svoje najvažnije ciljeve, kada gubi, svejedno s kog razloga, ono za čim žudi iz sveg srca. A Mersije, Kamiye, Moloa, Malon, pripovedač *Neimenovljivog* su s one strane vere i zanosa. Njima izgleda da su predmet sprdnje nastranog božanstva, ali ih to jedva pogađa. Njihova samosvest, kad se o njoj može govoriti, upitna je i usmerena protiv stabilnosti i celovitosti kako njih samih tako i njihovog ukupnog okruženja. Oni zadržavaju jednu nepromenljivu odliku: izražavaju necelovitost i diskontinuitet ličnosti i sveta.

Govor u romanu *Neimenovljivi* pun je zaokreta, neprekidnog otpočinjanja nove priče i iznošenja nove zamisli - sve radi suzbijanja povezanog i na dugu stazu usmerenog izlaganja. Srodnost monologa Beketovih junaka, s jedne strane i, s druge, Džojsovog toka svesti i automatskog teksta nadrealista može se zapaziti u odbacivanju matrice iskustva koju određuju povezanost, tematska značajnost i celovito, sistemsko sagledavanje sveta. Ipak, Beketu nije bilo lako da neprekidno održava fragmentarnost, odnosno da istrajno suzbija naviranje celovitosti, koju zaziva gotovo svaka rečenica. Iako mu je mrska celovitost, to još ne znači da mu je strano njeno parodiranje. Ali, postoji opasnost da ga ono, preko negacije, vrati u zagrljaj celovitosti. Postavlja se presudno pitanje: mogu li diskontinuitet i neuređenost da spontano naviru, može li sam kaos da govori kroz čovečja usta nesapeta misaonim konstrukcijama, vrednostima i osećanjima? Ili je potrebna izvesna volja, kao instanca koja umnogome spolja nadzire i usmerava tekst? Rečenice u *Neimenovljivom* često su dugačke, ali time njihova sintaksička organizacija nije narušena. To što se posle izvesnih značenjskih celina nalazi zarez a ne tačka, malo menja na stvari. Pripovedačeve opaske su često naglašeno logičke naravi. On nešto dokazuje ili opovrgava i tako raskriva paradokse koje sadrži gotovo svaka okolnost na koju obrati pažnju. Dovođenje u pitanje uobičajene rečeničke strukture uzdrimalo bi logičku artikulaciju i sprečavalo bi nastojanje da analitički um bude sredstvo kojim se prokazuje neizvesnost i sveta i subjekta koji govori, a otvorilo bi vrata lirskom govoru. On se u tragovima može naći i u ovoliko fragmentizovanom tekstu. Odsustvo radnje i stabilnog lika unekoliko priziva lirsko. Ali, ono nema priliku da se razvije i postane snaga koja strukturiše tekst. Tek što se javi, ono i nestaje - dolazi druga tema,

druga aporija, drugi narator ili jedna od njegovih govornih maski. U nekim novelama i kraćim proznim sastavima lirsko dobija prilično istaknutu ulogu, s tim što se uvek pojavljuje s humorom i s komičnošću, tim stalnim svojstvima Beketovih tekstova. Uloga humora će se smanjiti tek u nekim poznijim proznim sastavima, pa i u pozorišnim (*Ne-ja*), mada se nikad neće sasvim izgubiti, ni onda kada autoru bude više stalo do lirskog i simboličkog. U romanu *Neimenovljivi* Beket se još bavi osujećivanjem fabule, likova i samog naratora. Zato lirsko uspeva da se promoli samo u malim jedinicama. U suprotnom slučaju, ono bi ugrožavalo nepovezanost teksta, koji se i održava kao tekst time što je u njega ugrađeno opiranje njegovoj "prirodnoj" težnji ka celovitosti.

Uporno suzbijanje izvesnosti, jasnosti, povezanosti i stabilnosti urodilo je donekle neočekivanim ishodom: narator je stabilizovan negativnim svojstvima. Osujećivanje izvesnosti postalo je poetičko pravilo, vrhovna oblikovna instanca proizvodnje teksta. Uobičajeno shvaćeno tematsko može biti dovedeno u pitanje, radnja i likovi praktično uklonjeni, a narator rastavljen na delove od kojih nijedan ne zna celinu, niti je siguran da ona postoji - ali tada neizbežno iskrsavaju nova pravila strukturisanja teksta. Za osvetljavanje prirode preokreta koji je izveo Beket možda bi korisno poslužilo dovođenje u vezu njegovog dela s delom Vitolda Gombroviča. Nisu slučajne ni sličnosti ni krupne razlike.

Obojica su samostalne pojave. Ni jedan ni drugi ne pripadaju književnim i političkim pokretima, ni jedan ni drugi ne izlaze u susret zahtevima literarnog tržišta. U šestoj i sedmoj deceniji ovog veka postali su svetski poznati autori, iako im dela nisu stekla naklonost široke publike. U svom opiranju postojećoj književnosti i duhu koji ona izražava, Gombrovič se oslanja pretežno na standardne intelektualne postupke: on analizira i pobija određena stanovišta, povremeno u formi celovitih rasprava (takva su poglavlja u *Ferdidurkama* "Predgovor za detinjastog Filodora" i "Predgovor za detinjastog Filiberta"). Pronicljivost je Gombrovičevo privilegovano oruđe. Ono mu pouzdano služi u nemilosrdnom razobličavanju laži i obmana sadržanih u dominantnim kulturnim nazorima. Stoga je njegov govor jasan i logičan, iako se ne trudi da mu analize budu potpune niti da dokazni postupak obuhvati sve momente. Za pojedine partije njegovih romana i za njegov *Dnevnik* može se reći da su nastali iz retkog i izuzetnog poduhvata duhovnog prosvetiteljstva u dvadesetom veku. Beket, pak, zazire od one intelektualnosti koja bi u

književnost uvodila celovite postavke i misaone sisteme. Njegov cilj nije analitičko razjašnjavanje važnih aspekata pojedinih egzistencijalnih situacija: on ne želi da ih drugačije protumači, već da pokaže da one kao takve zapravo ne postoje. Njegove aporije imaju logičku formu, ali niti su u funkciji rešavanja problema, niti otkrivanja istine koja bi bila predočena čitaocima. Pojedini logički postupci i logičke figure ne izvode nas iz lavirinta, već nas dublje uvlače u njega. Logiku pripovedač umnogome svodi na logičke greške, ili na igru kojoj je svrha da se svaka izvesnost dovede u pitanje. Dobar primer Beketovog preokretanja uobičajenih postupaka predstavlja njegovo uporno nastojanje da se negacija izrazi u obliku afirmacije. Na prvi pogled to liči na relativizaciju neke tvrdnje. Kada narator u *Neimenovljivom* kaže "Mora da sam bio dobar đak, do određene granice", onda se ovim "do određene granice" ukazuje na okolnost da je dobar đak gori od lošeg, jer su naratorovi kriterijumi za ocenjivanje veoma niski - ocena nedovoljan označavala bi nedostižni maksimum. Zato Beketovi junaci svoje male poraze s nepomučenom ozbiljnošću prikazuju kao pobeđe, jer ih porede jedino s velikim porazima. Oni ne dospevaju, niti im je to cilj, do one razine kada se, kao u pomenutom primeru, neko može oceniti kao loš đak jer i takav teži uspehu i time se kvalifikuje za, doduše neuspešnog, pripadnika tog sveta. A dobar đak, o kojem govori narator, nalazi se u oblasti negativnog, ali blizu nule. On se služi jezikom tog sveta, pored ostalog i zato što ga zabavlja nesklad reči i onoga što one treba da označavaju.

Ovaj pisac je, izgleda, uveren kako pregledno i logički dobro uređeno izlaganje u osnovi pripada iskustvu i literaturi koji su mu sasvim strani. I on, poput Kloda Simona, realistički roman vidi kao idealističku konstrukciju - jer je izveden iz izvesne ideje o svetu i znatno je više ilustrativan nego što se to obično misli. Svoje logičke parade Beket retko kad ulančava u duže nizove: to su pojedinačni potezi koji ne tvore nikakvu veću kombinaciju. Za razliku od Gombroviča, on izbegava da sistematski bude protiv jednog morala, iskustva, filozofije i estetike. On ne radi ni na održanju ni na promeni sveta. Njegova najdublja negacija izvire iz njegovog osećanja da je on ne samo s one strane uspeha kao sadržaja, već i kao forme. Na jednom drugom planu može se s razlogom govoriti o njegovoj srodnosti s Gombrovičem. Obojici je strano očajanje i sva druga velika, autentična osećanja. Ona su istorijski oblici sveta koji bi rado napustili i jedan i drugi. Evo kako, u romanu *Neimenovljivi*, Beket parodira preovlađujući tip osećajnosti i njegovu literarnu transpoziciju: "Oni se vole, venčavaju se, da se još bolje vole, još komotnije, on odlazi u rat, gine u ratu,

ona plače, uzbuđena, jer ga je volela, jer ga je izgubila, hop, ponovo se udaje, da bi ponovo volela, još komotnije, vole se, voliš onoliko puta koliko ti je potrebno, koliko ti je potrebno da budeš srećan, on se vraća, i posle svega nije poginuo u ratu, ona odlazi na stanicu, on umire u vozu, od uzbuđenja pri pomisli da će je sresti, ona plače, opet od uzbuđenja, što ga je opet izgubila, hop, vraća se kući, on mrtav, onaj drugi mrtav, tašta ga skida sa konopca, obesio se, od uzbuđenja, pri pomisli da će je izgubiti, ona plače, plače još bolnije, od uzbuđenja, jer ga je volela, jer ga je izgubila, eto još jedne priče, sve je bilo zato da bih ja shvatio šta je osećanje, to se zove osećanje, šta osećanje može, korisni podaci, šta može ljubav..." Očito, osećanja nisu područje slobode i spontanosti. Ona su modelovana prema dominantnoj strukturi epohe, ona su njen proizvod. Beket, a to važi i za Gombroviča, ne suočava se sa osećajnošću po sebi, u nekom njenom čistom, nepatvorenom stanju, već sa onim što postoji, s konkretnim istorijskim likovima osećajnosti, s vaspitanom sentimentalnošću, s velikim sistemima osećajnosti - ljubavlju, mržnjom, radošću, očajanjem. Kada se dovedu u pitanje kontinuitet, strogost uzročno-posledičnih veza, stabilnost i sama konstitucija likova, dakle matrica jednog sveta, onda uviđamo kako više nema ni osećajnosti koja je činila vezivno tkivo tog i takvog sveta. Da li Beket stvara novu osećajnost, primerenu diskontinuitetu, nestabilnosti, nekoherentnosti? Nije lako odgovoriti na ovo pitanje. Otkrivanjem nove matrice iskustva nastaje i nov jezik, koji ne razumemo dokraja. Stare reči još nisu postale nove ili drugačije, a nisu ni ono što su nekad bile. Kao i svi veliki prevratnici, i Beket neizbežno govori glasom sveta koji mu je mrzak, koji negira, ali ne kao nešto spoljašnje i ravnodušno tuđe, već kao nešto čime je i sam ispunjen, i glasom klovna koji s izvesnim veseljem opisuje zakučaste a nesumnjive oblike sopstvenog poraza. Njegova i Gombrovičeva žestina i dolazi otuda što se oni s mukom odvajaju i od sopstvenih iskustava, što su oni sami prostor i vreme promene, čiji je smer neretko nejasan a ishod neizvestan.

Istrajno poništavanje izvesnosti, povezanosti, celovitosti moralo se konstituisati kao čvrsta poetička volja koja je umnogome nadređena tekstu, koja usmerava sve, a posebno ono što je u romanu *Neimenovljivi* najvažnije - govor naratora. Beketu je, kao što smo videli, smetalo bodro kretanje u romanima Franca Kafke. I nedovoljno jasan, ili prikriven cilj dinamizira kretanje, a ono gotovo samo od sebe proizvodi likove koji postaju učesnici više ili manje dramatičnih sukoba. Beket nastoji da se izvuče iz matrice takvog iskustva i njoj

svojtvene oblikovnosti. On menja i uobičajeni grafički izgled štampanog teksta. Sem na prvim stranicama, u romanu *Neimenovljivi* nema novih pasusa. A nema ih baš zbog stalnih zaokreta u pripovedanju. Ako bi se svaki zaokret označio novim redom, dobile bi se relativno samostalne jedinice poput strofa u pesmama. Time bi se potrla ono do čega je autoru posebno stalo - da haotičan govor bude deo neprekidnog i, na izgled, jedinstvenog toka. Na ovom planu nalaze se dodirne tačke Beketove poetike sa Džojsovom, pa i onom nadrealista. Njega su privlačile mogućnosti koje su otkrivali roman toka svesti i automatski tekst. S tom razlikom što su, posebno u ovom romanu, poraz i nemoć kao prirodno stanje nalazili svoju jedinu formu u fragmentarnosti i iskidanosti. Celovitost se ne sme nikako prokrijumčariti u tekst. Ako je Prust uzeo *ja* kao privilegovanu pozornicu za predočavanje svog iskustva i tako se odelio od prikazivanja dramatične događajnosti, Beket se pozabavio samom *skramom* koja čini *ja*. Ličnost se kod njega pokazuje kao gomilica nedovoljno jasnih pitanja, započetih priča, nesigurnih percepcija. Ona liči na nadvoje-natroje skrpljenu odeću koja prikriva nepovezanost, slabu ili lošu povezanost delova. I to je ono što narator u *Neimenovljivom* neprekidno ističe. On sam sebe ne može imenovati jer je u svakom narednom trenutku neko drugi. Ali, kako narator *jeste* dok govori iz jedne pozicije, iz jedne vremenske jedinice, u jednom fragmentu, kao jedno, nastajuće *ja*? I tada on nema identitet. To su trenuci pitanja, traženja i, takođe, poništavanja odgovora koji se nameću. Mnogobrojni nagoveštaji identiteta završavaju konačnim neidentitetom, nemogućnošću imenovanja. Identitet zadobija jedino poetička volja koja prokazuje svet iskustva kao fragmentaran i nepovezan. Ona je instanca koja i iznutra i spolja strukturise tekst. Iskustvo koje ne prihvata povezanost i celovitost radnje, likova i samog naratora ne može da bude neposredna negacija postojećeg sveta jer bi u tom slučaju ostalo u čeljustima njegove forme. Ono ne poriče samo velike sisteme tumačenja života i njihove glavne izražajne oblike, nego i njihovu uređenu i celovitu negaciju. To je i razlog što pripovedač *Neimenovljivog* ne prihvata okolnosti svog života kao tragične, premda one, u egzistencijalnom pogledu, teško mogu biti gore. Njega, kao pripovedača, tvore bezuspešni pokušaji da ustanovi sopstveni identitet, i sopstveno postojanje. Komičko predstavljanje, za kojim on neprekidno poseže, još jedan je način utvrđivanja fragmentarnog kao žive suprotnosti moći, ozbiljnosti i važnosti uređenosti i povezanosti velikih sistema života. On zbija šale na svoj račun, ako se tako može nazvati njegovo nastojanje da svoje poraze prikaže kao skromne uspehe. Prilike u

kojima se nalaze Beketovi junaci odreda su teške i ponižavajuće, ali ih kao takve ne vide ni Moloa, ni Malon, ni pripovedač *Neimenovljivog*. Poput otporne, korovske biljke, on dane i noći provodi ispred krčme, "zaboden, kao kita cveća, u jedan duboki ćup", koji čiste jednom nedeljno. Beket ni u *Neimenovljivom* ne prigušuje ton parodije, ali pazi da se ona ne izmetne u sistem: povezan, razvijen i uređen govor neizbežno pridaje važnost svetu koji je predmet ruganja. A junak ovog romana je ne-junak jer je ne-ja. Ovoliki stepen radikalnosti ne nalazimo u prethodnim romanima. I Moloa i Moran i Malon jesu likovi znatne određenosti i stabilnosti. Pošto je tek počela da ih nagriža pošast fragmentacije, njihove zabave su srazmerno duge i složene. Tako Moloa s hotimičnom iscrpnošću razlaže dolazak do rešenja kako da svaki od šesnaest kamičaka, koje drži u četiri džepa, neko vreme na miru sisa, to jest kako da izbegne odnekud za njega neprijatnu mogućnost da sisa samo četiri kamička.

Beketovi junaci nastoje da postignu dva cilja: da izraze posebno iskustvo poraza kao prirodnog stanja i, u isti mah, da ironično osvetle ono drugo, suprotno - iskustvo moći. Više od dramskog, njegovo prozno delo svedoči o prelaznom karakteru vremena u kojem smo. Jedan govor se povlači, drugi, koji dolazi, više potiskuje prethodni nego što ga zamenjuje. Aluzivnost Beketovih tekstova postaje razumljiva ne samo zato što on oseća potrebu da nakratko, brzopotezno, dovodi u pitanje mitove sveta uspeha i samu izvesnost postojanja velikih tvorevina istorije, već i stoga što fragmentizovan svet nije dovoljan sebi samom: kao da svaki fragment poseduje neko bolno sećanje na celinu iz koje je, srećom, umakao. Međutim, iz romana u roman ova se aluzivnost smanjuje. Kao što njegovi likovi postaju sve neodređeniji, a njegove skitnice prestaju da se kreću i samo se njihova imena pojavljuju u svesti nepokretnog trupca u *Neimenovljivom*, tako se gasi ranije jaka potreba da se odbacuje stari svet. Sa potiranjem koliko-toliko razgovetne pozicije pripovedača, parodija gubi raniju oštrinu i nedvosmislenu predmetnu usmerenost. Ali, i kad su likovi znatno određeni - zar Moloa ne opisuje detaljno svoje telo i svoju odeću? - oni se opet ne ukazuju jasno pred našim unutarnjim okom. Iako su mimogred posejane naznake o dobu u kojem se zbiva radnja, opet nam se čini da se sve projektuje na fonu nekog velikog vremena, onog koje počinje s jevrejskom i grčkom mitologijom i religijom i doseže do sredine dvadesetog veka. Aluzije na biblijske motive i na mitove stare Grčke srazmerno su česte, kako u romanima i novelama tako i u dramama. Aluzivnost je utkana i u imena pojedinih likova. Njena svrha nije u tome da ukaže na postojanje istih ili sličnih motiva u različitim situacijama, već da

porekne važnost pojedinih simbola, da ukaže na lažnost odgovora na teška pitanja, dok mnogi pisci prizivaju motive iz Biblije da bi predočili kako se mi i danas nalazimo u tim okvirima, da su promene spoljašnje i da su osnovne koordinate postojanja ostale iste.

Ako s piscima kao što je Beket napuštamo u sociološkom i psihološkom pogledu visoko određene likove, dramatičnu radnju, i samu radnju kao takvu, znači li to da smo stigli blizu kraja veka onih književnih postupaka koji situacije i likove prikazuju kao nešto samosvojno, posebno i samo delimično prozirno? Iz perspektive realističkog postupka likovi su posedovali i individualnost i ubedljivost postojanja. Dinamizam radnje i intenzitet osećanja su ih zgušnjavali i oni su se oštro ocrtavali. Kao u figurativnom slikarstvu, sve je imalo prepoznatljiv lik. Čovekova sudbina nalazila se u svetu socioloških i psiholoških kategorija, u svetu takozvanog realnog vremena i prostora. Pojedinaac je mogao postići uspeh i domoći se sreće ili, zbog svojih grešaka, nepovoljnog sticaja okolnosti i slučaja, doživeti krah svih svojih nada i priželjkivanja. I u jednom i u drugom slučaju on nije sumnjao u svoje postojanje, u svoju individualnost i svoj identitet. Bilo je van sumnje da se to događa njemu, a ne nekom drugom. Psihologija je doprinela da sve postane još ubedljivije i da osnovna slika ne bude data grubo i uprošćeno, već s delikatnim senčenjima i razjašnjenjima. Nemali broj umetnika u dvadesetom veku spoznao je da realistički postupak sve manje obezbeđuje upravo realističnost i da sve više služi efektima alegoričnog i čak bajkovitog. Beketu je to, izgleda, bilo jasno od njegovih ranih spisateljskih dana. Nije slučajno što je on, krajem treće decenije ovog veka, pisao o Prustu i Džojosu, i što je prevodio pesme francuskih nadrealista.

Sada treba postaviti pitanje: šta tvori Beketove likove? Rekao bih: fragmentizovana forma, koja je nedelujuća. Tačnije rečeno, ona nije stavljena u službu ispunjenja nekog važnog zadatka. Moloa, Moran, Malon, naročito pripovedač *Neimenovljivog*, u parodijskim, ironičnim, aluzivnim i komičkim tačkama, samo reaguju na neki spoljašnji podsticaj, s tim što on može doći i "iznutra". Ovaj pripovedač nije siguran da su delovi uspomena zaista njegovi, ali i kada u tom pogledu ne bi bilo neizvesnosti - opet bi mu uspomene dolazile kao od nekog drugog jer je on krhko, nestabilno *ja* u maloj vremenskoj jedinici, takoreći između dva otkućaja srca. Ono što, ipak, povezuje ta različita *ja*, te različite i namerno međusobno neusklađene pripovedne pozicije jeste njihova spremnost da sebe same doživljavaju kao čestice nereda, haosa, da to čine s vedrinom i spokojstvom, koje je autoparodijsko. U neredu ili odsustvu povezanosti, bez koje nema ni izvesnosti egzistencije, ne vidi se ništa negativno.

Pripovedač, odnosno svako od njegovih lica, vedro prihvata okolnost da je deo kretanja bez svrhe i smisla.

Zašto Beket s tolikom upornošću opisuje različite vidove poraza i neuspeha, zašto tako često pominje pacove, i mršave i debele, one koji žive u klozetima, i mrtve koje nosi voda? On ređe sa žestinom napada sve ono što oličava uspeh i moć, nego što pokazuje da strukture uspeha i moći više nemaju šta da kažu, da su se izmetnule u sumanute i dosadne gospodare koji, doduše, još vladaju životom, pa i onim marginalaca iz njegovih romana. Oni mogu biti opasni poput pobesnelih životinja, ali se u njih više ne polaže nikakva nada. Pacovi, muve, bolesti, kljakavost i nepokretnost nisu ono čemu se hrli u susret - to su dobrodošli saveznici koji pomažu da izmaknemo silama moći i uspeha. Ako su zdravlje, čistoća, vitalnost, dugovečnost, ugled i bogatstvo nezaobilazne vrednosti sveta uspeha, ne znači da Beket uznosi i posvećuje svojstva sa suprotnim predznakom. Različite vidove fizičkih i psihičkih nesposobnosti Beketov pripovedač prihvata kao zanimljive i nepredvidljive saputnike, koji ga zasmeyavaju i razgaljuju u njegovim uzaludnim nastojanjima da se razabere i utvrdi ko je subjekt te nezaustavljive govorne sposobnosti. Takav status, u romanu *Neimenovljivi*, dobila je i smrt. Nju glavni junak ne čeka sa strepnjom, niti sa radošću, kao izbaviteljicu iz zemaljskih muka. Njega, koji nije siguran u svoje postojanje, gotovo očarava mogućnost da bi sopstvenom smrću stekao potvrdu da je pre nje bio živ i da bi se, u stvari, rodio tek pošto bi umro budući da bi mu smrt pribavila izvesnost da je postojao.

Neki Beketovi junaci kao da imaju izvesne ciljeve. Moloa, Moran još više, nekuda teže, guraju u nekom pravcu. Moglo bi se govoriti o tome da su oni dalji rođaci Kafkinog zemljomera K. iz *Zamka*. S pripovedačem *Neimenovljivog* to nije slučaj. On je sam proces rastakanja, sadržaji njegove svesti u neredu lebde u slabom magnetnom polju koje čini njegovo *ja*. Odvojivši se od izvesnosti, celovitosti i jasnosti, koje nam daruju veliki sistemi, ovaj pripovedač se prepušta stanjima niske određenosti, što ga odmara i osvežava. Urušavajući se u sebe samog, on ne dopire do neke svoje posebnosti, ili i od sebe skrivane subjektivnosti. U tom rasulu, u tom gubljenju tačke oko koje se sve okuplja, pripovedač, zapravo serija pripovedača, susreće se ili se sudara s krhotinama sveta i njihovom istorijom. Ti kratki i najčešće bezbolni sudari ne vraćaju ga u lik, u celovitu ličnost koja je, kao takva, neizbežno posvećena nekom zadatku, već samo pokreću njegovo humorno, parodijsko,

komičko raspoloženje. Ništa ga ne zove u stanje koje moramo shvatiti kao prethodno, stanje visoke određenosti, jasnosti, posebnosti. Beketov pripovedač u ovom romanu neprekidno govori u prvom licu jednine, ali ne kao određena, uvek ista osoba: on se razložio na neodređen broj jedinica, samostalnih bar u tom smislu što se više ne mogu stopiti u celinu. Tako se ta mnogobrojna *ja*, sa očuvanom govornom i logičkom sposobnošću, nakratko suočavaju sa iskustvom sveta života koji se, eto, nalazi sa obe strane, i spoljnje i unutarnje. Njihova nemoć kao njihovo prirodno stanje donosi im zaborav sveta masivnosti, celovitosti, uređenosti i uzvišenosti i čini da se lagodno osećaju u rasulu i raspadanju, koji se i ne doživljavaju kao takvi jer su oni u njima, u njihovom kretanju.

Predočavanje nekoherentnog *ja*, koje je prisiljeno da traga za svojim identitetom dokle god poseduje govornu sposobnost (ona je nasleđena od nekad celovite ličnosti), ponudilo je Beketu još jednu mogućnost, koju je on bez oklevanja iskoristio - da pripovedač progovori o likovima iz prethodnih romana kao o svojim mogućim ranijim inkarnacijama. On to ne čini da bi ukazao na povezanost ukupnog romansijerskog poduhvata, već da iz svoje sadašnje pozicije dovede u pitanje samostalnost, celovitost likova Moloe, Malona, Mersija i Kamija, i knjiga čiji su oni protagonisti. Ako su prethodni romani etape na putu do nekog cilja, onda je on - neuređenost, fragmentarnost, prirodno stanje poraza, što znači život posle poraza, u kojem je, doduše, ostalo (ili zaostalo) dovoljno delova nekadašnje velike forme da bi pripovedač mogao oblikovati svoj tekst.

Kao retko koji pisac dvadesetog veka, Beket je svoje delo, iz romana u roman, iz drame u dramu, štitio od onoga što mu je ličilo na vlastitu izdaju, na izneveravanje. Ne tvrdim da ga je zatvarao iza sedam brava, ali je, možda i sa izvesnom preteranošću, ostajao u uverenju da govor neuspeha ne može (a i ne treba) da se nađe na stazi velikog autorskog uspeha. Uprkos svetskom uvažavanju (o čemu svedoči i Nobelova nagrada), on nije postao i, po svoj prilici, nikad neće postati popularan pisac. Ovaj naš svet može samo donekle da razume taj deo sebe samog, to iskustvo, i to posredstvom izuzetnih čitalaca. Stoga se Beketovi romani i novele izdaju u malim tiražima na prostranim tržištima velikih jezika - engleskog, francuskog, nemačkog. Mnogi umetnici govore protiv uspeha i moći, ali, možda nehotice, svoje tvorevine prilagođavaju diktatorskim zahtevima epohe, one svesti u njoj koja nastoji da vlada bez ikakvih obzira. Beket je odoleo tom iskušenju, nimalo lakom, jer ti zahtevi, i ono što se obriče kao nagrada ukoliko im se udovolji, ne dolaze samo spolja, od

drugih, poznatih i nepoznatih, već i iz nas samih, objavljuju se našim glasom, zvuče kao poziv koji sami sebi upućujemo. Priče o vremenu posle poraza ne mogu biti lako dostupne. Autorova pobeda, shvaćena kao svedočenje nepotkupljivog i šaljivog pripovedača - kako je, izgleda, smatrao ovaj u Parizu nastanjeni Irac - mora da izbegne kontaminiranje uspehom, koji najčešće znači masovno, površno i pogrešno razumevanje.

Možda su njegovi ubogi vozači bicikla, paralitičari, i onaj što nepokretan prebiva u ćupu, odviše izuzetni, te su stoga i oni i njihov govor previše natopljeni aluzivnošću, možda su zaokreti u govoru pripovedača *Neimenovljivog* suviše uslovljeni obavezom fragmentizovanja forme, ali kako bih bez njegove proze znao da je svet nemoći i neuspeha, neizvesnosti i necelovitosti zavičaj i tragikomike i da je jedan vid nepovezanog izlaganja njen pravi izraz?

GOMBROVIČ ILI SAMOPOŠTOVANJE UMETNIKA

Pred drugi svetski rat Vitold Gombrovič je u Varšavi štampao svoj prvi roman, *Ferdidurke*. Ne znam koliko je on tada poznao dadaizam i nadrealizam, ali ja *Ferdidurke*, i dela koja će doći znatno kasnije, primam kao plodove iskustva koje je umnogome srodno duhovnim orijentacijama ova dva avangardna umetnička pravca. Samostalni pojedinci i grupe doživljavali su etabliranu umetnost kao sastavni deo društvene represije. Njihovo nepristajanje nije ostajalo samo u duhovnoj sferi. Nastajanje ovih pokreta svedoči o potrebi umetnika za pobunom koja ne izbegava moralne i političke motive. I u osamnaestom i devetnaestom veku je poneki umetnik uzimao učešće na javnoj sceni i u političkoj borbi, a nije se libio ni toga da u svojim tvorevinama razmatra aktuelna društvena pitanja. Ali u dvadesetom veku rađa se duboka sumnja u čiste ruke samog umetnika. Nisu li mnoge pesme, priče, slike, pozorišne predstave i muzičke kompozicije, hotimice i nehotice, specifična sredstva porobljavanja, i potiranja slobode i individualnosti? Bez razmatranja ovih pitanja teško bi se razumelo ono što je za Gombroviča bilo od najveće važnosti - samopoštovanje umetnika.

Pripadao je vrsti nesumnjivo jakih ličnosti. Bio je lišen želje, možda i sposobnosti, da bude na čelu neke umetničke grupe: odviše impulsivan, a nesklon kompromisima i taktiziranju, osobinama koje su potrebne za uspešno predvođenje. Iako su glupost, hipokrizija i laž kod njega izazivale žestoke reakcije, on se nije zadovoljavao samo negacijom - hteo je da samim svojim životom iskušava istinitost i vrednost sopstvenih opredeljenja. Dakle, izdvojena pozicija, usamljenička, tokom dužeg razdoblja neizbežno marginalna - to je bila njegova sudbina. Za razliku od drugog velikog usamljenika, Samjuela Beketa, koji se u poznim godinama panično skrivao od javnosti, Gombrovič se nje nije strašio. Njegovo delo se i rađalo iz sporenja s vladajućim stanovištima, s licemerjem i predrasudama kulturnih i političkih elita. Iako kao umetnik gotovo uvek na ratnoj stazi, dakle ne stvarajući svoje tekstove mimo vladajućih moralnih i estetičkih nazora već s obzirom na njih i protiv njih, on nije mogao postati vođa koji učvršćuje i omasovljuje svoj pokret. Kako bi se bilo koja organizacija utemeljila na principu neizvesnosti, i programske i taktičke? Bio je neobična pojava: čovek bez predubeđenja i bez vere, ali nošen jakim

životnim elanom. U vremenu velikih kolektivnih poduhvata, snažnih ideoloških uverenja, ratova i revolucija, Gombrovič se beskompromisno borio za duhovnu samostalnost, za dostojanstvo slobodne, ni od koga podjarmljene ličnosti. To nije bio njegov filozofski ili moralni stav, već, rekao bih, egzistencijalni - on se gadio drugačijeg života.

Ne želim da se u moje razumevanje ovog nesvakidašnjeg pisca i mislioca uplete previše biografskog. S tim ključem za tumačenje ništa ne bih postigao. Srećom, o njegovom životu ne znam mnogo. Nisam načisto ni s tim koliko mi pomažu objavljene uspomene njegovih poznanika i njegove supruge Rite. Ipak, ne mogu prevideti važnost činjenice da je Gombrovičev život glavni predmet njegovog kapitalnog dela - *Dnevnika (1953 - 1966)*. Životopisi nikad nisu slučajno oblikovani na određen način, i mnoge okolnosti se gotovo same nude kao sredstva za raskrivanje značenja kulturnih tvorevina, uprkos tome što nepouzdanost uzročno-posledičnih veza života i duhovnih poduhvata postaje nesumnjiva kad od dela krenemo ka biografiji. Jasno je da do živog čoveka nećemo stići. Iz piščevog života se ne može naslutiti karakter dela, niti se iz dela može rekonstruisati autorov životopis. Ako od ovog stanovišta polazim kao od rukovodnog principa, to ne znači da sa određenim zanimanjem ne smem razmotriti izvesne veze između života i dela i pretpostaviti da one nisu slučajne. Sam Gombrovič je, u trećoj knjizi *Dnevnika*, o francuskom književniku Le Kleziju napisao sledeće: "Le Klezio me posetio sa ženom ubrzo posle mog dolaska u Vans, i izazvao najlepší utisak, ozbiljan, inteligentan, iskren. ...Veoma lep, a još više fotogeničan, te 'Ekspres' i druge revije objavljuju njegove fotografije na celoj strani. (...) Njegovi romani odišu neprobojnim mrakom krajnjeg očajanja, dok on sam, mladi bog u kupaćim gaćicama, roni po slanim azurima Sredozemnog mora. (...) ...njegova žena, na primer, takođe je lepuškasta i imaju mala sportska kola dosta dobre marke, ništa manje lepa. A takođe smatram značajnim i ništa manje karakterističnim što stanuju u Nici, na trgu koji se zove Ille de Beaute (Ostrvo lepote). Neću da tvrdim, naravno, kako su taj trg smišljeno izabrali, ali u životu se dešavaju takve nediskretne podudarnosti, koje razobličuju prikrivenu tendenciju... Taj slučaj, po mom mišljenju, nije isključivo slučaj." (Navedeno prema prevodu Petra Vujičića, u izdanju beogradske "Prosvete" iz 1985. godine.) Gotovo sam siguran da je tačna opaska koju sam naveo. Uprkos tome, moram se upitati: ne zasniva li se njena uverljivost na stereotipu o poklapanju - bar u osnovnom - života i dela? Gombrovič ne kaže kako bi Le Klezio trebalo da živi jer zna da to ne može znati. On samo ističe krupan

nesklad između blistave karijere mladog i lepog pisca, previše dobro uklopljenog u visoko društvo, s jedne strane, i njegovih knjiga punih usamljenosti i smrti, s druge. Nas knjige zanimaju zbog iskustva o ljudskoj a ne pojedinačnoj sudbini. Postoji još jedan razlog što u njima ne treba olako otkrivati njihovog autora, i on je metodičke naravi. U rešavanju ove jednačine po pravilu nema nepoznate: pred ispitivačima i tumačima su i autorov život i njegovi spisi, tako da je teško pogrešiti. Druga je stvar što su objašnjenja tih veza često trivijalna, i zapravo ne zavređuju ozbiljnu pažnju. Umetnička dela su samostalna realnost, ustrojena po sopstvenim načelima, ali nas ona i neprekidno upućuju na svet izvan njih samih. To je tako ne samo kad se suočavamo s tvorevinama sličnim Gombrovičevom *Dnevniku*, već i sa onima koje izgledaju veoma udaljene od svake istorijske događajnosti. Ma koliko uvažavali roman kao roman, ma koliko se protivili uvek nasilnom podvrgavanju njegovih formalnih zakonitosti ideološkim, moralnim i psihološkim interpretativnim perspektivama, nama baš uvažavanje forme omogućava da sagledamo ono što je izvan nje. Kao da kroz tekst naziremo neku određenu, postojeću osobu, s njenom osećajnošću, s njenim nazorima i navikama. Ona je u mnogo čemu slična autoru, ali to nije dovoljno da bi se on identifikovao. Pojedinačna sudbina je, više nego što to i pomišljamo, u znaku slučaja i proizvoljnosti. A ako se ne pitamo o nečemu što nam izgleda kao spoljašnje i nebitno, već o onom što ne zavisi od akcidentalija i nerazmrsivog i nepredvidljivog spleta društvenih okolnosti, ostaje pitanje u čemu se te suštine ispoljavaju. Ako ih nalazimo samo u duhovnim ostvarenjima, onda smo se ponovo (i konačno) odvojili od biografskog.

Sopstveni život Gombrovič je shvatao kao otvoreno ogledno polje, kao predmet književnih, filozofskih, pa i moralnih istraživanja. Nije lako dokonati koliku je ulogu u formiranju ovakvog nazora imao slučaj, a koliku ono što bismo mogli označiti kao unutarnju nužnost. Sticaj okolnosti doprineo je da se on pred drugi svetski rat nađe u Argentini, tamo ostane četvrt veka i tek pod starost ponovo se vrati u Evropu. Ali sva nepredvidljivost i težina života u egzilu nisu uzdrnali njegovo uporno nastojanje da pred sobom i drugima odlučno brani svoju duhovnu i moralnu samostalnost. On ne krije svoje pokušaje da se domogne književne slave i novca, da tako obezbedi egzistencijalnu sigurnost i stvori povoljne uslove da njegovo iskustvo izađe na videlo i postane nezaobilazna kulturna činjenica. Tom cilju on ne podređuje ni svoje principe ni svoje navike, ne pristaje da se, makar delimično i privremeno, promeni kako bi izašao iz novčane oskudice i društvene

marginalizovanosti i postao prihvaćena i institucionalizovana veličina. On je sposoban da razradi plan za pridobijanje javnosti, ali, reklo bi se, ne za sebe, već za nekog drugog, nekog ko bi se zadesio u položaju sličnom njegovom. Gombrovič nije čistunac i ne zauzima moralizatorsku pozu. On naprosto živi svoju nemogućnost podređivanja aktuelnim silama sveta. Po svemu sudeći, nije se promenio ni u svojim poslednjih pet godina koje je proveo u Berlinu i na jugu Francuske, u Vansu, uvažavan u kulturnoj javnosti i unekoliko materijalno obezbeđen - kupio je automobil pa su on i njegova mlada supruga Rita mogli da uživaju u izletima do visova obližnjih planina, sa kojih puca pogled na pučinu.

Nepristajanje na ustupke vladajućim ideološkim, političkim, moralnim i kulturnim zahtevima, bilo ko da ih zastupa, držalo ga je u egzilu, još i više: marginalizovalo je njegovu sudbinu i njegovo delo. Nije se najugodnije osećao s malo novca u kafanama Buenos Ajresa, ali je teško reći da li mu je bilo bolje u salonima predratne Poljske, u koje je zalazio i stoga što je imao pravo na titulu grofa. Teći karijeru gotovo je isto što i neprekidno prilagođavanje aktuelnom ukusu. Neprihvatanje te ponižavajuće uloge poneko je tumačio kao oholost propalog aristokrate. A, u stvari, Gombrovič je s podjednakom nepopustljivošću odbacivao savremene i bivše laži i predrasude. S nekom strasnom upornošću trudio se da opstaje u skladu sa samim sobom ili, tačnije rečeno, da se stavi na raspolaganje svojim najjačim pobudama i željama, s tim što ni tada ne bi zatvarao oči, već bi sve pratio sa skeptičnom budnošću. Njegov prezriv odnos prema Borhesu ne može se objasniti samo zavišću, ma koliko ona izgledala verovatna krajem šeste i početkom sedme decenije ovog veka - kada on nema novca za brodsku kartu do Evrope. Sem Nobelove nagrade, koja, kako je Gombrovič pisao, Borhesu nikako ne može izmaći, a koju ovaj nije dobio iako je godinama važio za najizglednijeg kandidata, gotovo sva druga priznanja zasula su ovog argentinskog književnika. Plima uvažavanja nije prestajala sve do njegove smrti, u srazmerno dubokoj starosti, u Švajcarskoj: državne, kulturne i obrazovne institucije gotovo iz svih krajeva sveta dodeljivale su mu povelje, nagrade, počasna zvanja. Borhes je do svog konca ispovedao umereni pesimizam i skepticizam iz pozicije velike i neosporavane književne slave. Gombrovič, ponavljam to, nije prezirao novac i literarni uspeh. O tome i sam govori, mada ni svaku njegovu izjavu, ma koliko bila iskrena, ne treba uzeti zdravo za gotovo. U svakom slučaju, siromaštvo mu nije bilo ideal, i sigurno ga nije lako podnosio u vreme kad mu je zdravlje stalo popuštati. Možda bolje od bilo kog drugog on je znao koliko

novac i slava nisu nešto apstraktno, nešto što bi u vrednosnom pogledu bilo neutralno. Oni su intimno povezani s društvenom moći, prikrivenom ili brutalno otvorenom, i kao da stoje nasuprot onima koji žive u posvemašnjoj bedi ili onima što leže u zatvorima. Dakako, novac i slava, i onda kada je pisac njima obasut u nedemokratskim državama, ne mogu se ni u celini ni najvećim delom povezati s nasiljem. Ali jaka čežnja za njima sadrži u sebi živu klicu poslušništva i spremnosti da se odano (ili bar prividno) služi datim likovima kulturne i političke moći. Ponekad ta služba može biti vešto kamuflirana i čak navući ogrtač društvene pobune - ako ne zapazimo koliko se ona svodi na ugađanje preko tržišta ispostavljenim zahtevima široke publike, a ti zahtevi nisu, niti mogu da budu, samo estetski. Dela široko prihvaćena u času svog pojavljivanja retko su, u ovom veku, u duhovnom pogledu bila značajna: vladajuće kulturne prilike nikad ne idu u susret novom umetničkom govoru. Iako je ovaj stav lako iskustveno dokumentovati, ne treba verovati da se cela stvarnost smešta na jednu ili drugu stranu: konkretni slučajevi su uvek negde između. Ističem ovo jer ni Gombroviča ne želim da prikazem kao čoveka u svemu doslednog i nepotkupljivog. Teško je umetnika zamisliti sasvim čistih ruku, poput onih koje, prema naivnom verovanju, imaju askete i sveci. Njegovo *prirodno* nečisto stanje pokazuje se kao njegova prednost kad god ne prikriva sopstvena protivrečja. Ni pred sobom ni pred drugima Gombrovič ne gradi svoj lik kao nešto homogeno, jedinstveno, bez naprslina. On iskušava svoju estetičku i moralnu poziciju ne da bi utvrdio njenu valjanost, da bi otklonio svoje sumnje u njenu plodotvornost, već da bi je izložio onome što joj je najpotrebnije - riziku neizvesne plovidbe. I u tome treba pre tražiti uzrok sporog širenja kruga njegovih čitalaca nego u činjenici da nije pisao na jednom od velikih jezika, francuskom, nemačkom ili engleskom. (Uostalom, Borhesu pisanje na španskom, čiji je položaj u svetskoj porodici jezika sličan poljskom, nije zatvorilo put ka evropskoj publici.) Nije prihvatao režim u posleratnoj Poljskoj, a kao strano telo tretirali su ga vodeći krugovi političke emigracije. Kada se 1961. godine uspeo domoći Evrope, krenulo mu je nabolje, ali ne toliko da bi se od nemaštine sasvim udaljio. Višegodišnja recepcija njegovog prvog romana, *Ferdidurke*, zatim drama, te delova *Dnevnika*, koje je slao iz Argentine, učvrstili su njegovu reputaciju u užim književnim sredinama. A porastu zanimanja za njega i njegovo delo možda je pripomoglo i ono što mu je najviše odmagalo, naime njegovo dugotrajno izbivanje, to jest njegova odista nesvakidašnja biografija.

Pošto roman *Ferdidurke* biva šire prihvaćen tek tridesetak godina posle svog nastanka, moralo bi se govoriti o naknadnoj recepciji. Možda je do nje došlo i zbog sticaja različitih okolnosti: izbijanja drugog svetskog rata, promene vlasti u Poljskoj, te Gombrovičevog dugog izbjivanja u Argentini, u jezičkom okruženju kojem se nije prilagodio. Bilo kako bilo, njegova dela se i danas, poput Beketovih, štampaju u nevelikom broju primeraka. Doduše, u Poljskoj su pre nekoliko godina objavljena njegova celokupna dela u srazmerno velikom tiražu. Razlog tome treba, verujem, tražiti u privremenoj ljubavi javnosti prema nekome ko je posmrtno vraćen u svoje jato. Kad ganuće prođe, izdanja će se prorediti a tiraži smanjiti. Biće istinski uvažavan u uskom krugu onih kojima su bliski njegovi poetički stavovi i, s njima povezana, njegova usamljenička moralna borbenost. Iako svaka jaka ličnost privlači poklonike sklone ustanovljavanju novog kulta, Gombrovičev život, njegov racionalizam i njegova dela najmanje pogoduju stvaranju vojske privrženika, čak i veće grupe posvećenih učenika. *Dnevnik*, a i druge njegove knjige, svedočanstvo su retkog duhovnog i moralnog nekonformizma. Za života on nije bio u modi jer nije bio čovek jedne formule. Uvažavaju se, i emocionalno i racionalno, konstante - njima se možemo podvrgavati ili ih, pak, prisvajati. A on je bio pokretna kritička akcija, nepredvidljiva i nepripitomljiva, koja sve ispituje i dovodi u sumnju. Živa suprotnost utopističkom i propagandističkom karakteru ideologija, patetici poljskog nacionalizma i svakom autoritarnom duhovnom usmerenju, on svojom sudbinom ocrta redak životni i umetnički slučaj u dvadesetom veku. I u prošlom i u ovom stoleću bilo je dosta književnika i likovnih stvaralaca koji su prihvaćeni tek posmrtno, ali oni su s javnošću komunicirali prvenstveno preko svojih tada neuvažavanih tvorevina, dok je Gombrovič bio žestok kritičar kulturnih obmana i moralnog licemerja. On nije bio izgnanik koji u tišini plete svoje delo, već usamljen, siromašan i čvrst ratnik, koga niko ne može ni upotrebiti ni zloupotrebiti. Napadao ga je ne samo komunistički režim u posleratnoj Poljskoj, već i deo poljske političke emigracije. Iz pozicije onog ko je neprihvatljiv i za jedne i za druge i koji, sa svoje strane, ne prihvata ni jedne ni druge, on, na početnim stranicama prve knjige *Dnevnika*, zamera Česlavu Milošu što sve svodi na antinomiju Istok - Zapad jer je u takvoj šemi nemoguće razlikovati stremljenja ka istini od psihološke mobilizacije u toj borbi. Gombrovič, dakle, nije dopuštao da bude upregnut ni u propagandnu mašineriju "prave" ili "bolje" strane, niti se pojavljivao u ulozi spoljašnjeg, pomažućeg člana koji, makar privremeno, od slučaja do

slučaja, nalazi tačke saglasnosti s određenim političkim stanovištem i stoga pristaje na "konstruktivnu" društvenu akciju. U ovom pogledu on je drugačiji i od Sartra, koga je uvažavao kao mislioca i, još više, kao pisca *Situacija*, lucidnog kritičara umetnosti i društvenih prilika. Naime, Sartr je za njega bio previše pozitivan jer je često nalazio razloge za angažovanje u političkoj borbi. Možda su njih dvojica bili najbliži na počecima svojih karijera, onda kada su objavili svoje prve romane, Gombrovič *Ferdidurke*, a Sartr *Mučninu*, gotovo u isto vreme, prvi 1937. a drugi 1938, obojica u svojoj trideset i trećoj godini.

Spletovi slaboumnosti, licemerja i tuposti kod takozvane kulturne elite - pisaca, kritičara, urednika listova, časopisa i onih u izdavačkim kućama, članova odbora za nagrade - najviše su razgnevljivali Gombroviča. Neko nešto važno izjavljuje, a u biti tu nema nikakve posebne izjave, te ni subjekta koji izjavljuje. Poput Roberta Muzila u *Čoveku bez svojstava*, on je neprekidno i bolno svestan paradoksalne činjenice da individua nije individualizovana, da je ona samo slučaj ispoljavanja forme. Taj važan pojam on ne razrađuje potanko, ali je u osnovi jasno da ga shvata kao čvrsto strukturisanu društvenu silu, u njenim moralnim, psihološkim, kulturnim i estetskim dimenzijama. Iako pojedinci nastupaju strastveno, na izgled snažno podstaknuti svojim željama i namerama, neretko se vidi kao na dlanu da su samo izvršiooci društvenih zapovesti, istaknuti borci u službi aktuelnih gospodara. Borhes ljude doživljava kao puka oruđa, ali ne ovozemaljskih već onostranih sila, koje su iznad njih i njihove istorije. To je osnovni razlog što kod njega ne postoji zanimanje za ispravnost i vrednost postupaka i odluka pojedinaca: slobodnom voljom eventualno raspolažu samo božanstva višeg reda, i piščev se posao svodi na umetničku evidenciju različitih oblika ljudske neslobode. Nasuprot njemu, Gombrovič formu shvata istorijski, kao silu nastalu u određenom vremenu i prostoru, i koja nikad ne uspeva da sebi podredi sve. Najbolji primer za to je on sam - dok ubedljivo raskriva njenu egzistencijalnu i kulturnu neverodostojnost. Stoga njegov govor neizbežno zahvata i moralne vidove problema o kojima raspravlja. On se pri tom ne zalaže za neki pozitivan program, već samo afirmiše autentičnost ljudskih činova. Nju najčešće vezuje za mladost, kojoj pridaje pozitivna svojstva ili je bar lišava negativnih, koja udeljuje zrelosti i starosti. (To je viđenje iz romana *Ferdidurke* i ono je, kako su godine odmicala, neznatno korigovano.) Gombrovič društvo sagledava kao poprište neprekidnog napora starih da, pomoću stečene moći i vlasti u svim sferama života, sebi podrede haotični svet mladosti.

Izvesna suzdržana naklonost prema socijalističkim i revolucionarnim ciljevima po svojoj prilici ima koren u njegovom uverenju da je neophodno prokazivati i rušiti institucije starosti, a one su za njega bile oličene u građanskom društvu Poljske pred drugi svetski rat. Ova naklonost ne proizlazi iz njegovih filozofskih i ideoloških uverenja, već iz njegovog dubokog i bolnog doživljaja surovog zauzdavanja mladosti i nezrelosti, kao jedine ljudskosti otvorene za iskušavanje autentičnih mogućnosti egzistencije pojedinca i društvene zajednice. Kroćenje mladosti i njeno prevođenje u svet zrelosti izaziva kod Gombroviča dubok revolt. On se sa strašću i žestinom, koje ni za trenutak ne pomračuju njegovu izuzetnu pronicljivost, obara na predrasude, mitove, lažne kulturne veličine - jer ih doživljava kao mrsku silu koja ugrožava kako slobodu mladosti tako i sam elementarni čovekov razum. U svom *Dnevniku* on razotkriva svoj tegobni položaj - izvan klišea koji prikrivaju pravu dramatiku umetnikove potkupljivosti i moralne krhkosti. Pri tom on moralnu snagu ne nalazi u askezi, lišavanju, samokažnjavanju, već u neizvesnostima slobode, i u stidu što se očita laž prihvata sa smernošću i zahvalnošću.

Iako izuzetna i nesvakidašnja, Gombrovičeva sudbina nam pomaže da jasnije sagledamo teškoće s kojima se suočavao stvaralac pred drugi svetski rat i posle njega. Kad to kažem, nemam u vidu spoljašnju, biografsku stranu njegovog izbivanja, nego njegovu osnovnu egzistencijalnu i estetsku situaciju dok je bio neprihvaćen, a i kasnije, kad su mu drame izvođene u evropskim prestonicama a književna štiva prevođena i prešampavana. Koja volja i strast su potrebni da bi se na dužu stazu izdržalo u nekoj vrsti apsolutne nepotkupljivosti, s tim da se čovek u njoj ne izgubi i ne završi u nemosti, u nemogućnosti govora? On se, tako mi izgleda, uvek plašio da ne odustane prerano, uvek se pitao ne nagoveštavaju li njegova klouća početak potčinjavanja nekoj aktuelnoj instanci kulturne i društvene moći. Dobro je znao da se priroda te moći ne iscrpljuje samo na jednoj ravni. Pored njenog ogoljenog, brutalnog lika, postoje i prikriveni oblici zavisnosti, koje mnogi, u svojim tumačenjima, tako uspešno preokreću da su u stanju da ih sebi i drugima prikazuju kao oblike svoje duhovne samostalnosti. *Dnevnik* odslikava njegovu istrajnost i njegova posustajanja: on je pronađen način evidentiranja sudbine onog ko se ne pokorava. Za trideset i dve godine od pojave dela *Ferdidurke*, on je napisao tri kratka romana - *Pornografiju*, *Kosmos* i *Transatlantik*. Kad se imaju u vidu opusi mnogih njegovih savremenika, Gombrovič je iza sebe ostavio srazmerno malo stranica. Na to je verovatno

uticao težak život u Argentini, u sredini čiji je jezik slabo znao. Mogućnost objavljivanja je bez sumnje tesno povezana s elanom pisanja. Dnevnik je počeo da vodi onda kada je njegove delove mogao da štampa u Evropi. Ipak, pravi razlog što njegov romansijerski opus nije veći nalazi se na drugoj strani. Dok sam čitao *Pornografiju* i *Kosmos*, povremeno sam imao utisak da se autor muči, da mu se sam žanr čini unekoliko tuđim.

Pošto je razvio i usavršio pronicljivost i kao načelo i kao praksu, gotovo bih rekao kao neophodnu higijensku naviku, Vitold Gombrovič nije mogao lako da se prepusti neizvesnosti govora koji zahteva umetnička književna proza. Kad razobličuje glupake i licemere, on je na sigurnom, a kad piše romane, makar kratke i uveliko izvan postojećih prosedeja, on se hteo ne hteo navozi na nesiguran teren. Da li je strahovao od toga da će u prozi izneveriti svoje nazore, samu svoju ličnost ili bar onaj njen borbeni, nepotkupljivi deo? Poput čoveka koji ne želi i neće da se zavarava, on je postigao stanje izuzetne budnosti. Stoga mu je - takva je moja pretpostavka - stvaranje umetničke proze unekoliko izgledalo kao prepuštanje stanjima s one strane usredsređenosti kritičkog uma, možda i kao popuštanje pred onim što inače zaslužuje samo resko odbacivanje. Njegova moralna nepotkupljivost i s njom povezano rasuđivanje možda su stajali na putu njegovoj većoj romansijerskoj plodnosti. Sama priroda proizvodnje književnog teksta potiskuje u stranu moralne, filozofske i ideološke stavove. Ma koliko se u pisanje upuštao s unapred utvrđenim zamislama, autor ne zna posigurno na čemu je dok niže rečenicu za rečenicom. Zato se dnevnička proza ukazala Gombroviču kao razrešenje zahteva literature i kritičkog prosuđivanja. Vrednost tekstova u *Dnevniku* svedoči da je ovaj žanr bio pravo rešenje za njega, da je on u njemu našao srećnu ravnotežu između oštre budnosti kritičke svesti i nepredvidljivog kretanja pripovedne imaginacije.

Teško je govoriti o ovom autoru ako se moralni problemi stave u zagradu. Već sam istakao da za njega moral nije skup normi i gotovih odgovora na sva životna pitanja, koji štite određeni poredak vrednosti, već nešto kao istraživački eros, predanost mladosti, nespontanosti i izazovima autentičnog, nepatvorenog života. On ne šteti druge, ali ni sebe samog: vlastite muke i nevolje, iz dana u dan, postale su privilegovano područje ispitivanja. Evo kako je opisao groznicu koja ga je bila zahvatila (krajem aprila 1966. godine) kad je ušao u najuži krug kandidata za dobijanje ugledne međunarodne nagrade izdavača i deset hiljada dolara: "Ali trećeg ili četvrtog dana većanja (žirija - op. R.K.) jedna talijanska

novinarka koja je doputovala iz Valeskira da načini sa mnom intervju, veli da se sve više govori o meni, da *Pornografija* počinje da se probija u nekoliko desetina dela o kojima se raspravlja. To je bilo dovoljno. Pohlepa me uhvatila. Dolari! A onda je stalno neko telefonirao, dolari, dolari, u finalu već samo obračun između Sola Beloua i mene, dolari. Na dan kada je imala da padne presuda, moje dostojanstvo bilo je krpa, moja suverenost glupost, dolari, dolari, dolari..." Nagradu nije dobio, a ostavio je zapis o pometnji u koju je bio zapao. Ne znam nijednog drugog pisca koji je sa ovakvom otvorenošću zborio o svojoj izgubljenosti pred mogućnošću da bude pohvaljen i obdaren znatnom (za to vreme) sumom novca. Gombrovičeva izbjavljenja iz stalno nailazećih stanja potkupljivosti, njegova ponekad spetljana reagovanja, čine od *Dnevnika* veliki roman egzistencijalnih i moralnih iskušenja, hrabrosti da se u njima istraje i o njima svedoči.

Pornografija i *Kosmos* nastajali su kad i *Dnevnik* i od njega se najoštrije razlikuju po tome što uvažavaju fikcionalni karakter umetničke književnosti. Problemi koje u njima Gombrovič ispituje stoga se nužno sagledavaju iz nove perspektive. Pri kraju njegovog prvog romana, *Ferdidurke*, glavni junak, koji govori u prvom licu, odlazi iz grada u selo, iz civilizacije u prirodu. Tako je i u *Pornografiji* i u *Kosmosu*. Otkud isto rešenje u tri romana napisana tokom tri decenije? U peripetijama prvog, glavni junak sam prisustvuje neobičnim, grotesknim zbivanjima u školi, u kojoj se obreo jer je najednom podetinjio, te ga svi tretiraju kao dečaka iako je sačuvao izgled tridesetogodišnjaka, ali se na selo, kod rođaka, upućuje sa svojim drugom. Da li se pripovedač hotimično udvaja ne bi li tako sebi obezbedio pogodniju, više posmatračku a manje delatnu ulogu? Ono što je najbliže skandaloznom ponašanju u romanu *Pornografija* preuzima saputnik Frederik, kompanjon je preduzimljiviji i u *Kosmosu*, premda mačku davi i potom veša sam pripovedač. Verovatno nije bez značaja to što u sva tri slučaja nalazimo muški par. Međutim, bilo bi pogrešno u tome videti neke homoseksualne relacije. Gombrovič na ovaj način samo odstranjuje one relacije koje, kao svoj obavezan prtljag, nosi par sastavljen od muškarca i žene - ljubav, sentimentalnost, izgled na bračni život. Umnogome otklanja i očekivanje da će se nešto izroditi iz susreta sa osobom suprotnog pola, te prikrija stvarnu usamljenost glavnog lika. Dvojica muškaraca, kao u Beketovom romanu *Mersije i Kamije*, stalno razrešavaju izvesnu međusobnu napetost, te tako skreću našu pažnju od spoljašnjeg i navode nas da uvidimo kako su oni sami ono spoljašnje. Po svoj prilici su pomenuti razlozi uslovili pojavu muških parova u

Gombrovičevim romanima. Dakako, ne treba zanemariti ni dramaturške motive - potrebu za dinamiziranjem radnje, bar na onim stranicama koje ne opisuju burna zbivanja. A kad su ona dramatična, kao u *Pornografiji*, nazočnost pratioca ih donekle ublažuje.

Jaka težnja za prokazivanjem gluposti, bes prema starosti, koja, posedujući moć, kroti mladost, kao da je starost konjanik a mladost divlji ždrebac, reklo bi se da iznuđuju oštre sudare, prepune dramatičnosti. Ali, koliko dramatičnost odgovara prozi koja otkriva vrednost nevažnih pojedinosti? Nisu li tri nasilne smrti odviše za kratki roman *Pornografija*? Mora li se pripovedanje deliti na prikazivanje dramskih scena i srazmerno opširne didaskalije, koje čitaoca pripremaju za nadolazeće događaje ili mu ih naknadno tumače? Neočekivani preokreti unekoliko dovode u pitanje zauzetu pripovednu poziciju. Povremeno se čak sa nepotrebnom izričitošću ističe da je nešto "... jasno a neshvatljivo" (kao u romanu *Pornografija*). Prečesta posezanja za neočekivanim i neobičnim, ma koliko to bilo relativizovano parodijskim tonom, ne mogu da ne vidim kao slabost njegovog romanesknog postupka. Kao da nije siguran da je ispod kore svakodnevnog raskrio traumatično jezgro, on ga i neposredno imenuje. A sam Gombrovič je, negativno ocenjujući izvesne tendencije u poratnoj poljskoj književnosti, rekao da literatura nema šta da traži s gomilom leševa jer smrt treba tražiti i naći u mirnom popodnevnu u bašti. Očigledno, nije uvek lako primeniti i sopstveni nauk. Ma koliko mu bili i odvratni i dosadni događajni sklopovi koji predstavljaju velike istorijske, ideološke, socijalne i psihološke strukture društva, on ne uspeva da se prepusti nedramatičnosti svakodnevnog. Da bi disao, neophodne su mu - eksplozije. Čovek koji raščišćava put i ne može da bude drugačiji. On se postarao da za ovakav svoj postupak nađe književna opravdanja. Neherojski likovi, čija je unutarnja koherencija sasvim slaba, neizbežno parodiraju dramatično događanje. Stvarno ubistvo više izgleda kao hipotetično ili simbolično: kad su okolnosti lišene jake značenjske određenosti, smaknuće nekog pojedinca prihvatamo gotovo bez emocija, kao retoričku figuru. A, uz to, shvatamo kako je malo potrebno da se ljudske strasti razulare ili da, možda tačnije rečeno, krenu putem krvave zabave. I u prozi je ostao onaj koji, poput ratnika, bez straha, čak s veseljem gledajući protivnika pravo u oči - raskriva skrivenu laž.

Gombroviču su bili tuđi moralni nazori građanskog društva, još više oni što su negovani u zemljama tzv. realnog socijalizma. On im se suprotstavljao na dva plana: neposredno, analitički i polemički, i književnim predočavanjem strukture ličnosti. Bio je

sumnjičav prema onome što bi se moglo nazvati čisto književnim. Ako bi bio samo umetnik, on bi, ponavljam to, samom sebi ličio na onog ko se uspavao tamo gde bi morao ostati budan. Biti samo umetnik izgledalo mu je suviše pitomo, zečje, poslušno, i prilagodljivo zahtevima starih, to jest onih koji drže moć. Nepotkupljivost je veliki krst Vitolda Gombroviča, koji nije bilo nimalo lako nositi. U područje umetničkog zalazio je oprezno, kao na previše mek teren, na kojem dobro uspeva izdaja. U takvom sklopu se rodio *Dnevnik*. Iako ispovedna, intimna, monološka prozna forma, on je postao i pogodan okvir za ispoljavanje oštine borca protiv licemerja i raširenih i ukorenjenih predrasuda. Gombrovič je znao da mora podmiriti račun koji ispostavljaju angažovani tekstovi. Prihvatao je ograničenja koja nameću predmeti i povodi njegovog pisanja - pojedinačni slučajevi taštine, podlosti, gluposti. Prihvatao je njihovu efemernost ne toliko iz želje da raskrinka njihove zastupnike koliko iz duboke potrebe da se odupre konkretnim figurama duhovne bede, koje preprečuju put njegovom i svačijem slobodnom poduhvatu.

Bez natčovečanskih pregnuća ovakvih ličnosti - koje se nisu zavetovale ni Bogu ni Đavolu - umetnost i kultura gubile bi sposobnost za promenu, za verodostojnost koja je uvek nova u svojoj tek otkrivenoj negativnosti, za prkosno samopoštovanje. Ne bi imale snage da se osmotre u nepopustljivom ogledalu koje ih s razlogom ismejava. Ne znam treba li postaviti pitanje: da li je Gombrovič više pisac književnih i dramskih tekstova ili eseja i polemika? Držim da bi se trebalo čuvati one naivnosti iz koje se umetnost shvata previše usko i iz koje se ne mogu razumeti njene mene. Možda književnost, pogotovu u razdobljima koja doživljavamo kao prelazna, manje treba misliti kao izdvojenu disciplinu, a više je sagledavati u tesnoj povezanosti sa celinom duhovnih preobražaja i iskustva. Gombrovič je značajan umetnik po nepotkupljivom istraživanju sebe, svojih prijatelja, sugrađana, svoje nacije, kulturnih i moralnih obrazaca vremena. On nije Juda koji je izdao za novac, niti je Hrist koji je na sebe preuzeo krivicu sveta. On je prihvatao da živi samo ako nema milosti koju udeljuje neki veliki otac, najčešće preko svojih mnogobrojnih opunomoćenika. Njegova nemilosrdnost se, eto, ukazuje kao dirljiva solidarnost ratnika sa egzistencijom koja ne može bez samopoštovanja.

ŠALJIVA SUZA PAVLA STEFANOVIĆA

Trinaest proza Pavla Stefanovića štampao je "Nolit" 1974. Zbirka mi je došla do ruku tek sedam ili osam godina kasnije. U knjižari na Terazijama nasumice sam je otvorio i, zatim, pročitao nekoliko pasusa. Utisak o osobnosti i vrednosti *Gavrila Kuželja*, stvoren za nekoliko minuta u toj tesnoj i zakrčenoj prostoriji, docnije je bio samo produbljen i učvršćen. Od prilike do prilike, skretao sam pažnju svojim poznanicima na ove proze. Za njih su znali, i o njima govorili s punim uvažavanjem, jedino Oskar Davičo i Radimir Konstantinović, bliski i dugogodišnji Stefanovićeви prijatelji. Konstantinović je višestruko povezan s ovom zbirkom: bio je njen recenzent, napisao je duži članak pod naslovom "Vreme intermeca" u listu "NIN" početkom 1955. o priči "Pedagoška tema", objavljenoj u novembarskoj svesci "Književnosti" za 1954. godinu, govorio na Trećem programu Radio Beograda marta 1973. o prozi "Čovek ne bira lice, bira masku", štampanoj u časopisu "Savremenik", a dva fragmenta iz njegovog romana *Daj nam danas* Stefanović je stavio kao moto možda najambicioznije pisanoj prozi u celoj knjizi -"Opasnosna utenzilija Gavrila Kuželja". Premda literarni postupci ove dvojice autora nisu mnogo slični, izvesne srodnosti mogu se naći u njihovoj sklonosti da filozofiraju, u njihovom opiranju konzervativnoj tradiciji i palanačkom duhu i u otvorenosti za moderan senzibilitet i umetnička istraživanja. Uzimajući nekoliko rečenica iz Konstantinovićeвог romana, Stefanović je, verujem, želeo da naznači svoju pripadnost duhovnoj orijentaciji kojoj je, i kao pisac i kao ličnost, Konstantinović bio zaštitni znak.

Nisam se previše iznenadio što je ovako izrazit i u nas redak glas ostao nezapažen. Zbirka se pojavila u vreme uspona tzv. stvarnosne proze, koja je u znatnoj meri povratila ugled realističkim i naturalističkim postupcima. Opstajali su tada i pisci drugačijih usmerenja, ali sa smanjenim uticajem, pogotovu ako u svoja dela nisu uključivali aktuelne socijalne i političke teme. Uza sve to, *Gavrilo Kuželj* je prva i poslednja knjiga umetničke proze Pavla Stefanovića. (Godinu dana posle pojavljivanja zbirke proza objavio je u časopisu "Letopis Matice srpske" prozu "Veliki trkač" a u knjizi *Sa piscima i o piscima međuratnim (razgovarao Dragoljub S. Ignjatović)* uspomene na svog oca i neku vrstu svoje biografije, što bi se moglo uvrstiti u njegova umetnička štiva.) Za autore koji pišu mimo

vladajućih književnih shvatanja, pa neretko i protiv njih, plodnost je jedan od nužnih uslova opstanka u kulturnoj javnosti.

Ove proze počele su se pojavljivati od 1954. godine, s mene pa na uštap, u časopisima i novinama. Iz današnje perspektive čini se da su se morale oštro razlikovati od realističkih štiva, ali se ne može kazati ni da su bile bliske onim drugim, nazivanim modernističkim. Po važnim odlikama svojih proza, Pavle Stefanović mi se ukazuje kao rani i prvi srpski postmodernista.

Uvaženi muzički kritičar i estetičar, širokog obrazovanja i izuzetne obaveštenosti o istraživanjima u različitim umetničkim vrstama, očito se nije ustezao da zadovolji svoju potrebu za pripovedanjem. I više od toga: od samog početka svog književnog rada shvatao je da mora progovoriti u novom žanrovskom obrascu. Po tome je ovaj putnik namernik u književnosti u stvari bio već uveliko u njoj odomaćen. Oni koji samo svrate u književnost, njome se služe kao sredstvom za postizanje neke vanumetničke svrhe. Političari, vojskovođe, naučnici, pa i umetnici, u svojim memoarima posežu za književnim tehnikama da bi svoju glasovitu karijeru povezali sa individualnim i privatnim. Poznavajući književnost kao više ili manje pasionirani čitaoci, oni su neizbežno upućeni na tradicijom ukorenjene pripovedne postupke. Njihovo oponašanje pojedinih literarnih prosedea može biti zanimljivo kao svojevrsan dokument o povezanosti književnosti sa drugim profesijama. S Pavlom Stefanovićem to nije bio slučaj, iako je njegovo književno javljanje možda dobilo izvestan spoljašnji podsticaj. Društvene prilike nastale posle sukoba sa Staljinom 1948. dovele su do popuštanja ideoloških stega kod nas, do porasta zanimanja za predratne avangardne pokrete i izuzetne ličnosti, te do izvesnog otvaranja prema kretanjima u svetu. U takvim okolnostima Stefanović počinje da obelodanjuje svoje posebno umetničko iskustvo, tek u ponečemu blisko obnovljenoj struji modernizma. On teži kratkoj formi i logičkoj artikulaciji, spoju proznog i esejističkog. Pojedine odlike realističkog prosedea tretira kao građu, a na tematskom i motivskom planu odvaja se od velikih tema - velikih iz nacionalne, ideološke ili socijalne perspektive. Njegov parodijski duh iznosi na videlo banalno i bizarno, a kloni se svega značajnog i dramatičnog. Metafizičke aspekte čovekovog postojanja on otkriva u svakodnevnom.

Težnja za posebnim književnim postupkom nije proizašla iz težnje za poseбноšću po svaku cenu. Stefanovićev prevashodni cilj bio je da u jezičkoj umetnosti realizuje svoje

iskustvo. Bez sumnje mu je otpočetak bilo jasno da taj poduhvat neće mnogi pozdraviti, ali je on s pouzdanjem u sebe i s nekom veselom tvrdoglavošću nastojao da obezbedi primeren izraz svom doživljaju sveta. Iako se ponekad upuštao u olako poigravanje sa žanrom, ili nekim njegovim svojstvima, u gotovo svakoj njegovoj prozi postoji opravdanje za odabrani pripovedni postupak.

Najčešće govoreći u prvom licu, pripovedač često pribegava razuđenom i složenom načinu izlaganja, ali lako čitljivom i logičnom. Opisi predmeta, postupaka i radnji dati su lako i, rekao bih, bez ikakve spisateljske muke. Retko ko je u srpskoj književnosti uspevao da rečima tako ubedljivo prikaže kretanje tela u prostoru, od vijugavog hoda mačke do različitih figura vežbača na razboju. Poput filmske kamere, on je rečima sledio promene položaja tela po krivim linijama, ne zbunjujući se ni za trenutak. Ova sposobnost verovatno svedoči o razvijenosti Stefanovićevog posmatračkog dara. A on se po pravilu javlja kod autora koji malo pažnje poklanjaju događajima i uobičajeno shvaćenim junacima. Svikli smo na to da fabula i oštro ocrtani likovi strukturiraju pripovedanje i obezbeđuju mu zanimljivost. Odričući se tih sredstava, jer mu ona više smetaju nego što mu koriste, Stefanović se usredsređuje na jedan bitan uvid, prizor, odnos, na jednu važnu tačku. Ona mu ne služi kao podsticaj da se zaputi u nekom pravcu: on naprosto kruži oko nje ili dopušta da ona sama prizove sebi sve ono što je neophodno kako bi se njena važnost i njen intenzitet pripovedno dokumentovali. Ovakav postupak se kao poetički stav izričito pominje u prozi "Čovek ne bira lice, bira masku". Osećajući istrošenost realističke pripovedne matrice, posebno kad je reč o tumačenju ljudskih sudbina preko uzročno-posledičnih relacija, te tom sklopu pripadnih celovitih, individualizovanih likova i radnji koje oni tvore u međusobnim odnosima, Stefanovićev pripovedač oko neke nevažne pojedinosti, takoreći oko jedne reči okuplja krhotine događaja, emocije i humorom obojena razmatranja. Tako jedan gotovo magnoven gorkohumoran uvid, izazvan nekim sitnim povodom, postaje neka vrsta specifičnog književnog lika, sa svojstvima žive, izrazite subjektivnosti, i sebi ga čitalac može predočiti kao neku ličnost. Stvaranje celovitog književnog lika Stefanoviću izgleda nesvršishodno, otprilike onako kao kada bi umesto normalnog, prirodnog govora, počeo rabiti alegorijski. Njemu je strana težnja ka sveobuhvatnosti jer mu je stran svet koji, preko likova i radnji, tvore socijalno, psihološko i moralno. Prikazivanje preko celovitih figura uzdrmao je već Marsel Prust. Premda je on ostavio više poznatih likova, otkrio je i

nemogućnost njihove celovitosti - treba se samo setiti njegovog zaključka da je ličnost sukcesija "ja". Takvo shvatanje junaka isključuje dramatične peripetije. Ako se njima posvećuje ista veća pažnja, one se najčešće prikazuju iz perspektive meditaciji sklonog posmatrača, čijoj je volji sve dopušteno: da jednovremeno pokreće više likova, da ih iznenada zaustavlja, vraća u prethodni položaj ili da nakratko oživljava samo jednog protagonistu. Sve se "događa" na fonu pripovedanja. Pozadina tako postaje važnija i istaknutija od figura koje su ispred nje. Ili bi bilo tačnije reći da su sad one pozadina, da se na njima i preko njih nešto drugo predočava? Prust je gajio prisnu i tesnu vezu s pojavama postojanja koje je video kao razučene i složene i za čijom je celovitošću tragao, a Stefanovićeve proze nastaju iz iskustva sveta kao nečeg fragmentarnog, iz iskustva koje, stoga, individue i njihove sudbine ne shvata kao deo zbiljskog života, već kao oblike njegovog lažnog tumačenja.

Bitna intuicija nije nešto što treba da bude u službi neke druge svrhe. Ona nije početni podsticaj pripovedanju koji kasnije biva zaboravljen ili naprosto potrošen - ona je živo jezgro kojem je sve podređeno. Pripovedač kruži oko nje, kad se od nje udaljava to čini da bi joj se vratio iz nekog drugog pravca, uzbuđuje se i smiruje u humorom prožetoj meditaciji. On je nastoji prikazati umnogome mimo proticanja vremena, to jest mimo događajnosti koja je njim bitno određena. Doduše, ono se ne pokušava potpuno odstraniti. Ni ove proze nisu analogon slika na verbalnom planu. I fragmenti događaja su neizbežno vremenski strukturisani, a i samo izlaganje je, u svom gramatičkom i logičkom vidu, u velikoj meri definisano vremenskim relacijama. Bitno je da događajnost ne strukturiše pripovedanje odlučujuće. U poeziji je vremenska dimenzija gotovo ukinuta, a Stefanović se, izgleda, zanosio željom da nešto slično postigne u prozi: da intuiciju predstavi kao kratak i jak blesak koji ništa ne obasjava ravnomerno i mehanički. Ona ni izdaleka ne sličí reflektoru postavljenom na visokom tornju koji iz jedne tačke pretražuje određeno područje. Možda bi je, ako se već upuštamo u ova poređenja, trebalo videti kao lutajuću svetlost, čija se putanja ne može predvideti. U tome se i nalazi njena vrednost: što otkriva dotle neuočene srodnosti i suprotnosti, što je emotivna poput živog bića, premda tom emotivnošću nije opterećena, niti je u nju zatvorena. Preobraziti je u događaj predstavljalo bi njeno izneveravanje jer bi bila izražena u sebi neprimerenoj strukturi. Stefanović je to osećao i zato je nastojao da izgradi sopstveni pripovedni postupak. Teško je kazati da li je u tome sasvim uspeo. Izvesno

žanrovsko kolebanje može se zapaziti u gotovo svakoj od njegovih trinaest proza. Na to ukazuje i nedovoljno učvršćena pozicija pripovedača: ponekad govori u prvom, ponekad u trećem licu, a obuhvata dosta raznorodna tematska područja. Tematsko nikad nije samo tematsko. To što ga uvek dobijamo preko nekog pripovednog postupka ukazuje na njihovu neraskidivu unutarnju povezanost, na to da pripadaju jedno drugom kao nerazdruživ par. Ovaj neobični pripovedač, jedinstvenog parodijskog duha, nedovoljno je usredsređen na učvršćivanje jednog postupka, kao pronađene forme sopstvenog iskustva. Premda se neka važna svojstva postupka ne menjaju od proze do proze, stalno žanrovsko eksperimentisanje manje odaje stvaralačku snagu, a više razotkriva sumnju u vrednost jednom upotrebljenog pripovednog modela. Izvesna artificijelnost ostavila je nepovoljne posledice na proze "Čelični jorgan", "Velika dizalica" i "Tragajući za unukom". U sva ova tri slučaja uključeni su elementi fanstastičnog, ili krajnje neobičnog. To se autoru nije posrećilo jer njegove proze najvećma odlikuje suprotstavljenost alegorijskom tipu govora, a fantastično se po pravilu nalazi u opasnoj blizini alegorijskog. Kao da je ovaj pripovedač povremeno bio manje podstaknut da iznosi sopstveno iskustvo nego da opovrgava kakvo tuđe.

Ispoljavanje jasne svesti o žanru nije slučajno: to je jedan od načina distanciranja od postupaka koji radnju i likove tretiraju kao nešto što je razumljivo samo po sebi i koji teže da stvore iluziju stvarnog događanja. Valjda zato pripovedač, u prozi "Čovek ne bira lice, bira masku", kaže: "Mala devijacija, prekomerna augmentacija nuzgrednog odeljka glavne teme, čak i kompoziciona, stilistička, pa dobro, šta je s tim, jesmo li u klasicizmu, da sve mora biti skladno i uravnoteženo, bar na kraju, u fazi razrešenja, da mora dominirati famozni 'zlatni presek', da sedam Vlašića..." U istoj prozi nalazimo i sledeću rečenicu: "Zbog ove poslednje reči iz prethodnog pasusa čitava njegova struktura je i načinjena." Doduše, ovako izričito diskurzivno formulisane poetičke stavove ne srećemo u drugim prozama zbirke *Gavrilo Kuželj*. Nagao prelaz s jednog na drugi tip govora gubi svoju opravdanost kad god se izvede bez dovoljno snage, bez stvarnog pokrića za negaciju izvesnog, recimo klasicistički shvaćenog književnog postupka. Olaka promena pozicije iz koje se pripoveda raskriva se kao nastojanje da se trikom savlada iskrsla teškoća. Sva se pravila mogu kršiti ako se to čini s takvom energijom odbacivanja koja, takoreći sama od sebe, postaje nova forma. A poništavanje koje ne obavezuje dovoljno okreće se protiv onog ko se njim služi.

Verovatno nema smisla postavljati pitanje šta bi bilo da se Stefanović potpuno posvetio književnosti. Trinaest proza za dvadeset godina svakako nije mnogo, ali vredi li u prvi plan izvlačiti obim nečijeg opusa? Problem je u nečemu drugom. Povremeno pisanje nosi u sebi opasnost da se svede na pokušaje koji nisu međusobno povezani, što bi praktično značilo da autor svaki put kreće od početka. Na izgled, to bi mogla da bude prednost, pogotovu ako se pođe od uverenja da pisac pred novim delom mora da bude slobodan od iskustva iz rada na prethodnom. Ali, i kada u principu priznajemo zasnovanost navedenog stava, nikad ga ne smemo doslovno shvatiti. Predubok zaborav rada na poslednjoj prozi ne označava samo obnovljenu otvorenost za novo i drugačije, već i gubitak neophodne kondicije koju iziskuje takav posao. Književne tvorevine, bez obzira na njihov obim, nisu samo plod intuicije, već i upornosti i istrajnosti u savladavanju prepreka njihovom nastanku. A ove osobine dolaze iz uverenosti u vrednost i osobitost svog iskustva i njegovog jezičkog posredovanja. Ako te uverenosti nema, neće biti lako dovoljno dugo podnositi iskušenja i težinu pisanja. Napraviću jedno poređenje. Kao kod ronjenja, nije svejedno može li se pod vodom izdržati trideset sekundi ili tri minuta. Pavle Stefanović je, tako pretpostavljam, kad god bi se latio pera, sa sumnjom ispitivao da li je on zaista književnik. Odgovor je uvek u osnovi bio pozitivan, ali se ovaj autor ponašao kao da se svi njegovi pokušaji završavaju porazom. Svaka od trinaest proza svedoči o karakteru ovog pripovedača, ali i o njegovim kolebanjima. Ne pitam se, dakle, šta bi Pavle Stefanović postigao da se potpuno posvetio književnom radu, jer se to ne može znati. Ipak, ovo pitanje pomaže da se jasnije sagledaju granice povremenog rada, gostovanja s mene pa na uštap, što naliči na neprekidno odgađanje velikog poduhvata. Ne znam nikog drugog u srpskoj književnosti ko se tako neobavezno i nehajno, a tako uspešno i plodno igrao s pripovedanjem.

Njegovo traganje za novim žanrovskim obrascem nije bilo modni hir, već potreba da se izraze senzibilitet i razumevanje koji ne pripadaju preovlađujućem duhu vremena. Umesto celovite slike sveta koju donosi realistički model - sa socijalnom i psihološkom motivisanošću postupaka likova, te uzročno-posledničnim odnosom kao glavnim principom objašnjavanja - Stefanović predočava fragmente sa periferije društvenog života i velikih istorijskih zbivanja. On nije osećao potrebu da, poput Daviča i Ćosića, progovori o velikim temama rata, o moralu revolucionara, o ideološkim deobama. Uostalom, njegov parodijski

ton i nije za tako nešto bio prikladan ni tada, ni deceniju-dve kasnije, kada je tzv. društvena stvarnost postala predmet kritičkog prikazivanja. Humor ovih proza nikad nije puko sredstvo u razobličavanju negativnih svojstava socijalnih prilika. Da je pisao pre rata, on ne bi ličio na sarkastičnog Krležu iz romana *Na rubu pameti*. Stefanoviću su strani kako rušenje postojećeg tako i izgradnja novog sveta. Zato se, kao pripovedač, ne oseća pozvanim da patetično zbori o krupnim moralnim pitanjima: zanimaju ga vidovi egzistencije izvan sklopova velikih nacionalnih, političkih i ideoloških tema. Njegov humor je neagresivan, kao kod onih autora koji ne drže do jasne razlike između parodije i autoparodije. U ovom pogledu on je izuzetak u srpskoj prozi šeste decenije ovog veka. Možda se mogu uočiti izvesne dodirne tačke s poezijom Dušana Matića, za koju Radomir Konstantinović, u eseju "Dušan Matić ili *indifference respectueuse*" iz 1971. godine, kaže da označava raskid sa *mitologijom krvave istine* i da predstavlja manifestaciju ravnodušnosti prema akciji koja menja svet. Treba, usput, ukazati na još jednu srodnost ove dvojice autora. Kao i Matić, Stefanović je ponekad prenežan, pokazuje saosećanje koje odudara od njegovog parodijskog pristupa stvarnosti, i od njegove otvorenosti za morbidno i bizarno.

U prozi "Pedagoška poema" pripovedač i patetično i humorno opisuje čistu materiju u pokretu, koja je s one strane i života i smrti, oslobođena vezanosti i za rast i za raspad organskog. Tek umrli deda se pomaknuo, s mukom se izvukao ispod kreveta, i tako je otpočelo kretanje kao takvo "... bez nastavljanja i prirodnog produžavanja onog procesa umiranja koji je otpočeo sa samim rođenjem". Predočavanje dede kao nekog ko je "tu, usred sobe, uspravljen i sav u nekom necelishodnom klaćenju i teturanju, suh je i čist, emancipovan od mašćenja i znojenja, kloparav i šuštav, sterilan i aseptičan, konzerviran i organski neutraliziran", zatim kao "jedne mase kostiju i mišića, puzdri i ohlađenih piktija", oličava ne samo napor duha da parodijski progovori o uzvišenom i svetom karakteru života i smrti, već i da patetizuje parodijski prikaz kretanja materije u obliku doskora još živog tela. Ovakvo uspravljanje leša jedinstven je motiv u srpskoj književnosti: njegovo ustajanje i kretanje je mimo svega zagrobnog, vampirskog i tajanstvenog. Tu nema povratka u svet živih, niti ikakve upućenosti na život. Iz organskog, kao horizonta događanja života i smrti, prešlo se u čistu dinamiku materije. Dušan Matić je pevao o buđenju materije, a Stefanovićev pripovedač opisuje suprotan proces, s tom važnom preinakom što živo ne prelazi u nepokretnost, već u puku dinamiku materije. Ovo parodijsko obesvećivanje

uzvišenosti ljudskog i organskog obeležava duhovnost koja je napustila okvir sreće i nesreće, pobeđe i poraza, uspeha i neuspeha. Uspravljanje leša i njegovo kretanje isijava i nešto preteće, prvenstveno zbog nadljudske snage koja se tu očituje. Da je micanje tek upokojenog dede drhtavo, klimavo i nesigurno, poput zakasnelog proplamsaja neutrošene energetske rezerve, ono bi pobuđivalo tihu žalost što se tako, na samom početku, prekida večni počinak. A ovakvo, puno pritajene siline, ono ne treba da izaziva strah, osećanje koje se u krajnjoj liniji javlja zbog opasnosti od gubljenja života, već da uspostavi komično-dirljivu vezu između postojanja i ništa, između života i smrti, s jedne, i dinamike čiste materije, s druge strane. Da bi se ta veza uspostavila, ona mora da bude potencijalno intenzivna, gotovo kao susret materije i antimaterije. Dramatičnost situacije ne navodi pripovedača na opisivanje sleda događaja: on samo pokušava da je emotivno i sazajno predoči kao takvu, kao zaleđenu u trenutku njenog visokog intenziteta - užareno jezgro koje preči eksplozijom, ali do koje ne dolazi jer ona pripada drugoj slici sveta i drugom pripovednom postupku. Pripovedač je pokrenut osećajno i misaono, on iskušava i sebe izlaže iskušenju, uzbuđuje se i razjašnjava, ali se ne zapliće u kućine radnje. Iz ovakvog osnovnog poetičkog stava prirodno nastaju esejizam i lirski ton. Ta dva svojstva ne moraju jedno drugo isključivati, ali ih ni u kom slučaju nije lako uskladiti. Stefanović se poslužio humorom kao mostom između neizbežno neposrednog i uznesenog lirskog tona i razločnosti i posredovanosti analitičkog diskursa. Humor otklanja višak emotivnosti, pogotovu onda kada ona pređe u bolećivost, a diskurzivno izlaganje vezuje za nešto živo, uzbuđljivo, najčešće bolno. Ponekad se esejistički diskursi osamostaljuju od osnovne situacije, od tačke koja pokreće čitav govor. Tada ni humor ne uspeva da poveže raznorodna svojstva ove proze: prestaje da bude snaga koja sve prožima i svodi se na duhovitost u okviru osamostaljenih fragmenata.

U ovim prozama humor je po pravilu dugog daha, kao što je to i način pripovedanja. Za razliku od Andrićeve rečenice, jednostavne, logične, kao ispisane po ravnoj liniji, Stefanovićeva je, premda uvek u skladu s logikom, razučena i zatalasana. U njoj su reči znatno umanjile svoju ionako relativnu samostalnost: one su kao splepljene jedne uz druge. Tu nema težnji ka nečemu odsečnom jer Stefanovićev pripovedač ne cilja u tačno utvrđenu metu. Njegovo izlaganje nije široko i slapovito poput Krležinog jer duhu autoparodije ne odgovara patetika velikih zamaha. Krleža je sa strašću velikim potezima slikao pojave,

ljude, predmete, njihova svojstva. Ali on nije napuštao fabulu, niti likove. Njegova bujna rečitost usporavala je tok radnje, ali ga nije prekidala, niti se od njega potpuno odvajala. Stefanović se, ma koliko mu u sluhu zvonio Krležin govor što spaja muzičko i likovno s lirskim i parodijskim, uvek usredsređuje na usko izdvojeno područje, na fragment. Obuhvatnost je doživljavao kao glomaznost i rasplinitost. Rečenica mu je, doduše, duga, razvedena, i zahteva dosta vazduha u plućima da bi se bez predaha stiglo do njenog kraja, ali je takva i zbog prirode humora, neagresivnog i nelinearnog. Humor nije oruđe kojim se neka pojava razobličuje i detronizuje, on je način na koji subjekt vidi sebe samog. Autoparodija i ne može biti prejaka, njeni su naglasci po pravilu laki i meki. I kad je reč o crnom humoru ili kada je bizarno snažno istaknuto, različita značenja se tako ulančavaju jedna u druga da svaki jači akcenat biva prigušen i oslabljen. Navešću jedan primer. Deo jedne dugačke rečenice (iz proze "Opasnosna utenzilija Gavrila Kuželja") glasi: "... posle u svesti duboko urezanog doživljaja nehotičnog, usplahirenog i brzopleto nepažljivog gaženja po plavim uvojcima kose sa lako otkinute i daleko odbačene glave svastike šefa garaže u suterenu kuće u kojoj je stanovao i čije ga je podrumsko sklonište u prvim časovima prisnijeg upoznavanja sa ratnim opasnostima bilo zaštitnički i spasonosno prigrlilo..." Očito je da se jačina i bizarnost prizora humorno umekšavaju i umnogome preokreću uključivanjem u raznorodne i vrednosno slabe značenjske jedinice: svastika, garaža, podrumsko sklonište. U stvari, humorni ton ovog dela rečenice protegnute preko cele stranice i dolazi otuda što se jedno shvatanje i izražavanje nesreće, sentimentalističko, izveštačeno, ne prihvata, štaviše, ono se denuncira time što se sve prikazuje na istoj ravni, što se sve trpa u isti koš. Olako govorenje o nečemu što se najčešće patetično predstavlja ukazuje na Stefanovićevu nepodvrgnutost učvršćenim uverenjima i predrasudama što čitavu stvarnost oštro vrednosno polarizuju. Parodijsko osvetljavanje smrti donosi dva učinka: izuzima je iz lažnouzvišene besede u kojoj se, zapravo, život malo ceni, iz besede koja je i sama proizvodnja smrti i, na drugoj strani, donekle paradoksalno, nesreću izručuje onome što joj je najbliže - humoru. To je važno iskustvo koje donose ove proze: parodija omogućava da se ceo život obuhvati, da se nadiđe njegova ratničkim duhom stvorena raspolućenost. Tako se parodija ukazuje kao sredstvo za objedinjavanje razdrobljenog sveta. Bezazlenost i posprdnost parodijskog duha izbavljale su ga od predrasuda čija se prava snaga nalazi u tome što smo ih posisali s majčinim mlekom, što su neosvešćeni deo tradicije, nazora i navika. S gotovo dečjom

veselošću on je zbijao šale i unosio vedrinu u patetične odaje smrti, u krute obrasce ustrojavanja celokupnog života. Ko bi u našoj književnosti, sem njega, poredio slaganje u poprečne i uzdužne vrste leševa izginulih nemačkih vojnika i oficira sa ređanjem palačinki u dobrostojećim građanskim kućama? Uprkos tome, autor ovih proza nije bio dovoljno negativan ili dovoljno istrajan u svom parodijskom usmerenju. Povremeno je od njega uzmicao i sklanjao se u sentimentalnost, posebno u prozi "Bračni mehanizam Gavriila Kuželja".

Otkuda zaziranje pred izazovom negativnog? Odgovor treba tražiti u dva smera, međusobno prilično oprečna. Kada je društvena svest uveliko homogenizovana, ili kada u njoj pojedini interesi postignu punu prevlast, pritisak na sve stvaraoce je izuzetno veliki. Književnik tada bira između podložnosti vladajućim vrednosnim usmerenjima i zauzimanja nezavisne pozicije, koja obično ima dva bitna vida: kritički, polemički, kao što su satira i roman s tezom, i onaj koji je negativan na dubljoj ravni, kao u slučaju Beketovog dela. Ova druga mogućnost pretpostavlja izgradnju sveta koji svojom celinom poništava vladajuće predstave, ali s njima nije u neposrednom polemičkom odnosu jer bi ga neposredna kritičnost previše vezivala za ono što odbija. Ovakvo izuzimanje od predrasuda, ovakva sloboda govora mimo onog što se očekuje ili traži, bilo preko tržišta ili političkih i kulturnih ustanova, jeste jedno od svojstava pojedinih umetnika i njihovog rada, onih koji su svojim bićem prisiljeni na samostalan i u toj samostalnosti izazivački govor, čije se nesvesno kao ludo smeje ponad strogo uređenih i obavezujućih pravila percepcije i razumevanja života. Takav slobodan smeh je teško ostvariv kad je pritisak prevelik.

Od tradicionalno shvaćenog pripovedača Stefanović se ne razlikuje samo izbegavanjem fabule, pa umnogome i književnih likova, već i korišćenjem diskurzivnog govora. A njim se autor ne može lako prikriti, ostati u senci, kao kad opisuje događaje. Dakako, najčešće ni ovo drugo nije dovoljno. Posle rata Krleža se u romanima i dramama prestaje baviti savremenim temama, a i Andrić se vraća svojoj ranijoj naklonosti prema zbivanjima iz prošlosti. Stefanović nije bio pripadnik novog poretka onoliko koliko su to bili Davičo i Ćosić, ali su mu bile bliske ideje emancipatorskog karaktera. Po svoj prilici je gajio nadu u mogućnost novog društva, pogotovu posle 1948. godine, kada je otpočeo raskid sa staljinskom politikom. A kao čovek koji se s vremena na vreme odaje književnom radu, on u sebi, tako mi izgleda, nije izgradio čvrstinu onog ko se celim bićem predaje jednom

projektu, ko sve stavlja na jednu kartu. Zazirući od previše negativnog, on je poput cirkuskog artiste održavao osetljivu ravnotežu na žici zategnutoj između, na jednoj strani, bizarnog, crnog, ciničnog i, na drugoj, nežnog i samilosnog. U istom tekstu plodno je grešio kao književnik i iskupljivao se kao čovek. Povremeno pribegavanje pozitivnosti označavalo je njegovo odustajanje od potpune predanosti pisanju i neizvesnosti što je ona nosi. Humanistička nastojanja, ako je shvatimo kao svesno nastojanje na proizvođenju i uvažavanju dobrote, inhibira pisca i pretvara ga u osobu bez snage i smelosti za nesputan rad. Ona je na umetničkom planu jalova, možda i više nego što je to agresivnost. I u jednom i u drugom slučaju ima, da tako kažemo, više emotivnosti nego što to književnost može da podnese. U takvim slučajevima emotivno prestaje da bude pretežni element građe i postaje princip ustrojstva. Sličnost između besa i samilosti vidim u njihovoj čvrstoj usmerenosti na objekat, u težnji da se on razori ili spase, što postavlja teške zapreke nesvesnoj proizvodnji teksta. Osupnut mračnim likom ljudske prirode, autor se načas sklanjao u toplu samilost prema uniženim i prezrenim ovog sveta, sklanjao se u suzu kao u majčin skut. Politički i ideološki pritisak suzbijao je negativno i posredno otvarao širok put nežnosti, ali nije bio uzrok njenog nastanka. I da se društveni poredak nije, posle rata i revolucije, sasvim promenio, Stefanović bi, uveren sam u to, zadržao svu svoju osećajnost, čak i bolećivost. Njegova otvorenost prema bizarnom i patološkom bila je i izraz njegovog gnušanja nad lažnom osećajnošću i razmetljivom patetikom, a, opet, osećanje samilosti bilo je i znak nemogućnosti da se podnese količina surovosti u životu pojedinca, porodice i društva. Stoga mi Stefanovićev pripovedač izgleda raspolučen. A humor se pokazao kao rešenje kojim se dva udaljena i unekoliko suprotstavljena kompleksa približavaju, pa i ujedinjuju.

U svakoj od ovih trinaest proza postignuto je više izuzetnih humornih povezivanja emotivno i značenjski raznorodnih pojava. Parodijski duh depatetizuje lažnost i ispraznost velikih tema i moralnih dilema i, u isto vreme, patetizuje nevažno, banalno, svakodnevno, prikazuje ga kao istinsko, živo meso ljudske sudbine. A unutarnje ograničenje ove osobene parodijske moći nalazim u tome što je Stefanović pristajao da ostane u području umetničkog, kao u igri koja ne obavezuje previše. I ne pomišljam da pripovedača izjednačim s političarem, ili s čovekom koji se društveno angažuje na liniji svojih etičkih uverenja. Imam u vidu nešto drugo. Nepristajanje na izvesne ustaljene pripovedne postupke ne dolazi samo iz novog umetničkog iskustva. Stefanović nije odricao važnost radnje i

likova iz isključivo književne perspektive. Trošenje, habanje pojedinih pripovednih postupaka u stvari znači da se napredovalo u njihovom pripitomljavanju. Umesto da ostaju sredstvo nesuzdržanog obelodanjivanja ljudskog iskustva, oni postaju nešto sasvim različito od toga: sredstvo posvećivanja i učvršćivanja vladajućeg vrednosnog poretka. Zato nov književni govor u prvom trenutku nužno izgleda kao nešto što dolazi izvan umetnosti, kao provala neuređenosti, kao čista negativnost. Najveću prepreku novom glasu predstavlja upravo sklop posvećenih odnosa u kojima prihvaćena i uvažena umetnička proizvodnja zauzima istaknuto mesto. Ako ne najjači, ono svakako najžilaviji protivnik istinski samostalnom novom autoru jeste postojeća umetnost, tačnije rečeno ono što u njoj publika najviše prihvata i kritika odobrava, ono što se, postavši oruđe pozitivnosti, najviše udaljilo od rada nesvesnog. Kultura kao celina nikad nije privilegovano područje slobode - velikim svojim delom ona je stub poretka. Represivnu prirodu kulture, koja je uvek i neizbežno poredak usaglašen s vladajućim interesima, vrednostima i predrasudama, najneposrednije osećaju oni koji, ponekad i uprkos sopstvenim željama, otkrivaju novo, nepoznato, strano, mnogima neprihvatljivo biće sveta, na izgled celo sastavljeno od negativnosti i nehumanosti. Pavle Stefanović je prozborio na književan način - on koji je bio uman, obrazovan i senzibilan kritičar i teoretičar muzike - da bi dao oduška potisnutom iskustvu, da bi se preko autoparodije na trenutak osetio kao ljudsko biće koje sebe uzima i izražava bez sputanosti, straha, mimo utreniranih načina ispoljavanja kako moralnih stavova tako i samih emocija. On je hteo i često uspevao da dopre do smeha koji u pokretu povezuje pronicljivost i emotivnost, koji kao u igri traži i nalazi njihove dodirne tačke. Smeh na svoj račun - a Stefanovićev je najčešće takav - jeste gibak, talasav, kružan. On ne raskrinkava i ne unižava, već rasvetljuje i na svoj način uzdiže. Smeh se ukazuje kao zalog govora o celini, koja, prirodno, ne izgleda osobito slavno. Ovaj razgaljujući vedrotužni parodijski ton pomaže nam da podnesemo uvid u to koliko smo i mi sami konstrukcije manje ili više samostalnih elemenata i mehanizama. Možda kao niko u srpskoj prozi pre njega, on je i predmete doživljavao kao konstrukcije: prozirao je njihovu necelovitost, njihovu sumnjivu homogenu materijalnost, to da nisu nešto jedinstveno i nedeljivo, već da su, naprotiv, nešto sklepano, nadvoje-natroje prgotovljeno, čemu izvesnu verodostojnost posebnosti daruju naše navike i interpretativne šeme. To lako proziranje strukture, proizašle iz slepljivanja različitih delova u novu celinu, predstavlja retku sposobnost ovog autora, sposobnost kojom se ponekad

previše koristio. U najambicioznijoj prozi ove zbirke, u "Opasnoj utenziliji Gavrila Kuželja", u kojoj je rušenje bombama pogođene kuće iskorišćeno da se pokaže matrica ljudske percepcije, i u gotovo svim drugim, suočavamo se s krhkošću do tada čvrstih predstava o nama i svetu oko nas. Čovek ne bira lice, bira masku - tako je naslovljena najesejističkija proza ove zbirke. Ali šta zapravo znači ova sentenca? Ne to da treba ukloniti maske da bi se pojavilo lice istine, već da treba razumeti maske: one su čovekova proizvodnja lica, one su ono što mu je dato kao polje njegove slobode. Otkrivanje parodije koja u sebi spaja lucidno ruganje i samilosno saosećanje obnovilo je neke tonove predratnog srpskog nadrealizma. U vreme kad su nadrealisti već bili izgubili svoj revolt, Stefanović je, kloneći se žestine i plahovitosti kao kalupa osećajne jednostranosti i duhovne pomračenosti, pronašao humor kao sredstvo relativizacije velikih tema i neprikosnovenih istina i, u istih mah, kao sredstvo kojim se vraća dostojanstvo svakodnevnom i banalnom.

Književni rad Pavlu Stefanoviću nije bio na prvom mestu. Povremeno predavanje pisanju ima, kao što sam rekao, svoju cenu. Ali, treba se upitati: nije li bilo i koristi od njegovog neredovnog gostovanja u književnosti? Izvesna dragocena neozbiljnost ovog autora kao da je delom dolazila otuda što mu je pisanje bilo sporedna stvar, takoreći hobi. Neobavezno i kao u šali se odnoseći prema svom pripovedačkom radu, on je pronalazio put do istinske egzistencijalne ozbiljnosti. Njegovi izleti u književnost, njegovo povremeno stavljanje na lice maske autora, pokazivali su se kao živa suprotnost ukočenoj i krutoj posvećenosti poslu, ritualu u koji lako zapada svako delanje, pa i tako neritualno kao što je spisateljsko. Nekako pomišljam da je on vodio igru sa samim sobom. Zavarao je onog moralnog, humanog, društveno odgovornog i u muzičkom životu nesumnjivo uglednog delatnika i, kao nekoj slabosti, nekoj tajnoj, rapsodskoj i sumnjivoj raboti, povremeno se prepuštao svojim humornim burgijama. Iz tog početnog zaborava pozitivnog poretka sveta i, takođe, svoje uklopljenosti u njega, autor ovih proza je u srećnim trenucima nalazio unutarnju srodnost intelektualne pronicljivosti i lirske evokacije svakodnevnog. Humor u autoparodijskom obličju otkriven je kao medijum i za govor emocija, kao način da se pokaže privrženost vrednostima i silama života. Proze Pavla Stefanovića su izvanredno svedočanstvo o tome da je tragikomično jedna od bitnih formi modernog vremena, da se iskustvo egzistencije ubedljivo izražava i u govoru koji združuje patnju i smeh.

USREDSREĐENOST I POKRET (*LIRSKE PARABOLE* NIKOLE VIŠNJIĆA)

Prva i dosad jedina knjiga Nikole Višnjića, *Lirske parabole*, štampana je u biblioteci "Vidici" u jesen 1965. godine. U kulturnoj rubrici "Studenta", koju sam uređivao u to vreme, objavljeno je desetak Višnjićevih pesama, a kada se zbirka pojavila u izlozima beogradskih knjižara, pisao sam o njoj određujući joj visoko mesto u srpskom posleratnom pesništvu. Ako bih se sada, pošto su minule tolike godine, ponovo upustio u odmeravanje te vrste, učinio bih isto. Nimalo me ne bi pokolebalo to što se ove pesme nisu našle u antologijama posleratne poezije, iako ne mogu reći da su sasvim zaboravljene. Izvesno uvažavanje Višnjićevog pesničkog glasa održalo se tokom svih ovih proteklih godina u krugu pesnika i pripovedača, nekada okupljenih oko redakcija "Studenta" i "Vidika". Kažem, učinio bih isto, ali više u meni nema volje za određivanje ranga pesničkim i drugim duhovnim tvorevinama. Valjda zato i ne mogu ustvrditi, sem možda u šali, da su antologičari, urednici književnih časopisa i kritičari samim zaboravom naneli nepravdu ovoj zbirci. Jer, oni koji jedan glas ne čuju, ništa za njega i ne mogu učiniti. Ne znam ni da li mu mogu nauditi svojim nerazumevanjima i predrasudama. Stoga najveća odgovornost, pod uslovom da je opravdano govoriti o njoj, pada na one, obično neuticajne, čije uši nisu zapašene. Tačno je da moj govor pretpostavlja, kao nešto samo po sebi razumljivo, pozitivan vrednosni sud o Višnjićevim stihovima. Ali, ma koliko moje razlaganje bilo opsežno, ono svoju svrhu ne nalazi u uspostavljanju nove hijerarhije. Ja se jednostavno odazivam govoru ove zbirke, štampane pre devetnaest godina u hiljadu primeraka i bez ijedne slovne greške, i tako oživljujem sebe u njoj i nju u sebi. Pri tom, ne borim se prvenstveno protiv zaborava, koji je umnogome prekrrio ove pesme, ne straši me čak ni mogućnost da se svi primerci izgube i da to delo nestane zauvek. Iako verujem da knjige koje su svedočanstvo moći govora poseduju, poput korovskih biljki, žilavost i otpornost i da ne propadaju lako, opet znam da dugovečnost nije obavezno uslovljena vrednošću i osobenošću. Bilo kako bilo, dok govorim o ovim pesmama ja se ne zanosim mišlju da ih izvodim iz uvek prisutne gluve sobe, iz umrtvljujuće tišine koja se obrazuje oko nepatvorenog ljudskog glasa. Samo beležim kako ih doživljujem i razumevam, ovih dana i nedelja kad svaki čas posežem za tankom bleđučkastom knjižicom s Damnjanovim crtežom na koricama.

1.

Kad čitam stihove Nikole Višnjića ne padaju mi na pamet pesnici na koje bi on ličio i čiji bi se trag mogao pronaći u njegovim pesmama. Ipak, on mi ne izgleda kao previše izdvojena pojava: Višnjić očito ima u vidu iskustva naše i evropske poezije. Možda treba osvetliti izvesne dodirne tačke sa pesništvom Vaska Pope. Kratka pesma "Krava", kad je objavljena u "Studentu", bila je posvećena Vasku Popi, a u zbirci je izašla bez te naznake. Stavljanje pa povlačenje posvete verovatno ukazuje na dvojnost Višnjićevog odnosa prema iskustvu pesnika *Nepočin-polja*. S jedne strane, on uvažava jednostavno i usredsređeno Popino obraćanje drugom, nerimovano, neopijeno melodijskim efektima, obraćanje koje nastoji da drugog otkrije u igri, šaljivoj i na smrt ozbiljnoj u isti mah. Višnjićev poetski glas je drugačiji od Popinog (retki su stihovi u kojima bismo lako mogli da prepoznamo odjek Popinih karakterističnih jezičkih obrta, sem u pomenutoj pesmi "Krava," koja se, u jednom ključu, može čitati kao odavanje počasti ovom pesniku), ali on dolazi posle prvih Popinih zbirki i, premda znatno drugačiji, pomenutom pesmom kao da je hteo posvedočiti značaj preokreta koji su one napravile. S druge strane, Višnjiću je umnogome strano osamostaljivanje i naglašavanje humorne i ironične dimenzije i, s njima povezano, prigušivanje patosa i unutrašnje dramatike. Višnjićevo iskustvo svedoči da je bez patosa pesništvo nemoguće: patos je izraz neposredovanog govora samog postojanja. Zato su humor i ironija do nerazlikovanja sliveni s drugim svojstvima njegove poezije: oni su samo treptaji unutar jakih, dubokih i na neki način uzvišenih osećanja.

Glas ove unutarnje dramatike nije napregnut i grčevit. Naprotiv, on je prirodno gibak i, čak, lirski blag. Višnjić teži jednostavnosti i lakoći govora i izbegava sintaksičku složenost i neobične obrte. On se posvećuje velikom zadatku - govori o dodiru i prožimanju života i smrti - i zato se kloni svega suvišnog, jeftinog, proizvoljnog. Gotovo sve njegove pesme izražavaju svežinu postojanja, njegovu gorljivost, zračnost, lakoću disanja, njegov mar - i duboku senku smrti, nepokretne, večne, neizbežne, ali koju sam život oživljuje. Da bismo se na pravi način suočili s dvostrukošću ovog glasa, glasa koji se raspolućuje i opet sastavlja, treba da se otvorimo prema njemu, da ga primimo u sebe kao gosta u kuću, pored ostalog i zato da izvesna njegova spoljašnja obeležja ne postanu prepreka razumevanju. Pokušaću da

predočim svoj "susret" s kratkom pesmom "Onda mi glavu". Evo tih stihova:

Onda mi glavu posu blago lišće -

Zlatna rosa koja kaplje s grana -

U grlu mi javiše se zraci

Pesme pozne:

U dnu vrta divna smirenosti

Kućo zračna od svih mojih dana

Plode teški

Kad god čitam ove stihove, u početku osetim otpor. Da li se tačno izražavam kad kažem "u početku"? Otpor se, verujem, javlja istovremeno s najdubljim doživljajem ove pesme. On samo ostaje na površini mog doživljaja i zato ga, iz navike da doživljaj predočavam kao zbivanje u vremenu, smeštam na nekakav početak. U svakom slučaju, postajem podozriv čim naiđem, ne samo u poetskom govoru već i u svakodnevnom opštenju, na reči i iskaze čiji je vrednosni vid snažno istaknut. Verujem li da se i do izuzetnog, dramatičnog i uzvišenog ne stiže preko takvih reči i jezičkih obrta? Umesto neposrednog odgovora na ovo pitanje, evo opisa mog iščitavanja ovih sedam stihova.

Pored prideva *divan*, u ovoj kratkoj pesmi postoji još jedan s kojim se susrećem s određenom nelagodnošću, uostalom kao i s imenicom uz koju stoji. Pridev *zlatan* pridaje naročitu vrednost rosi. Tako se zlato, da bi se susrelo sa svežinom i nevinošću, svelo na sunčev sjaj, ili njegove odbleske. Ali ja sam nepoverljiv prema rosi, pogotovu zlatnoj. Poeziji ne stoje na raspolaganju u svakom trenutku sve reči. Ne zato što neke od njih pripadaju drugim vrstama govora, već stoga što su joj, u određenim periodima, isuviše pripadale - imenice kao *rosa*, *pesma*, *virt*, *tajna*, pridevi kao *divan*, *zlatan*, *pozan*, *blag*. Naravno, nijedna reč nije zatvorena u jedno značenje i u jednu upotrebu, ali, ma koliko u ovom slučaju pridev *zlatan* dodavao rosi samo svoj sjaj, mogu li sasvim da odstranim bar nagoveštaj uvažavanja zlata ili nekakvog pozlaćivanja? Tako je i sa imenicom *rosa*. Odavno ne govorim da je "pala rosa", niti je pogledom tražim na automobilima, ujutro, dok izlazim iz zgrade u kojoj stanujem i krećem na posao. Opažam da suv vazduh smenjuje onaj pun

vlage, a rosa mi je, pretpostavljam, pohranjena u sećanju na jednu baštu, jesenju, sa sitnim plodovima paradajza. U četvrtom stihu pojavljuje se i reč *pesma*. Izgleda da ovu reč mogu bez otpora da prihvatim samo kao tehnički termin. A ona to ovde nije - jer je pozna, a njeni *zraci* izražavaju biće na njegovom kraju. Uprkos svemu tome, poslednja tri stiha, pa preko njih i cela pesma, uzbuđuju me kad god ih istinski primim u sebe, kad se otvorim za njihov mir i njihovu dramatičnost. Uviđam da moj otpor prema upotrebi pojedinih reči, otpor koji nije slučajan i kojeg ne mogu tek tako da se odreknem, ostaje opravdan samo pri površinskom čitanju pesme "Onda mi glavu". Tada se i ne suočavam s onim što bih, donekle se igrajući rečima, nazvao dramatičnim mirom ili mirom dramatičnog. S retkom jednostavnošću i duhovnom snagom, ovi stihovi otvaraju nam pristup trenutku u kojem se dodiruju i gotovo prožimaju napetost i smirenost, postojanje i ništa. Iako stihovi prve strofe na to upućuju, u bitnome ovde nije reč o dolasku smrti, o času kad ona okončava pojedinačnu egzistenciju, onog koji govori u prvom licu. Pesma tako počinje jer ona uvek kreće iz vremenitosti subjekta, i nikad je ne može potpuno napustiti, ali ona ne bi bila ono što jeste da ne izlazi iz vremenskog toka. Subjekt se neočekivano suočava sa oživljenom smrti i u tom jedinstvenom času život prestaje da bude samo deo jednosmernog kretanja u vremenu. On najednom progledava kroz smrt, kao da je smrt oko živog. Gotovo religijska pomirenost subjekta pesme sa krajem, sa sopstvenim krajem u tom oticanju i gubljenju, preokreće se u pokret nove snage, u trenutni svetlosni udar. Taj čas sve u sebi sažima (*kućo zračna od svih mojih dana*) i pesnik mu se s razlogom obraća sa - *plode teški*. Njegovu potpunost on vidi u težini dovršene zrelosti, u raskrivanju zagrljaja bivanja i smrti. Sve do poslednjeg stiha, do preokreta koji on donosi, donekle je moguće spoljašnje razumevanje ove pesme - kao oproštajne besede pred okončanjem postojanja u pronađenom skladu vedrine i žalosti. Pesnik se prepušta tonu oprostaja, ali ga on, posve neočekivano, postavlja na mesto s kojeg je u prilici da sagleda svoju sudbinu, kao da je za trenutak postao sam usredsređen pogled na vreme a neuzdrman vremenskim tokom. Najdublji odjek stiha *Plode teški* ne nastaje iz osećanja da se život neumitno okončava, da subjekt, sabrano ali glasom koji u strepnji podrhtava, objavljuje svoj kraj, već iz osećanja da život, gaseći se, gubi i samu smrt. Čudovišna opojnost isijava iz zrelog ploda baš zbog njegove združenosti sa smrću. Sam njegov dovršeni oblik, punoća i težina koje u njemu obitavaju, iznosi na videlo neprozirnost i neobuhvatljivost nepostojanja. Tako ova tri stiha Nikole Višnjića, iz pesme

"Onda mi glavu", iskršavaju, između dva treptaja oka kao između dva otkucaja srca, kao neočekivana svetlosna kap u kojoj se spajaju i gotovo ujedinjuju spontani pokret duha i nepokretnost i konačnost oblika. U posljednjem stihu reč *plod*, čijoj pojavi prethodi pominjanje lišća, grana i vrta, kao da emituje odbleske žute i zelene boje i ispušta tanak i očaravajući miris. Ona nas ne primiče nijednom konkretnom plodu, nismo u voćnjaku ili jagodnjaku - samo su blago prizvana neka svojstva ploda iz zemaljskog vrta. Ako bi ova reč u meni izazvala makar i obrise nekog stvarnog ploda, jabuke, kruške ili višnje, pokret imaginacije bi se zaustavio i ustupio mesto poređenjima, čiji je mehanički karakter neotklonjiv, kao što je neotklonjiv i raščlanjavajući rad razuma, njegova upućenost na izdvojene činjenice. U tom slučaju ne bi me stih *Plode teški* suočavao i s nečim drugim, s čovečjim plodom u koji je upisana smrt, s postojanjem koje u sebi nosi ništa. Poesma nije san i ne upućuje na konkretne vizuelne senzacije. Ali i one, posredno, učestvuju, kao da su *zraci pesme pozne* žuto i zeleno što, uz rosu koja kaplje s grana, tvore živi govorni venac oko teškog, smrću prožetog a opojnog ploda.

2.

U Višnjićevim stihovima pojedine reči (imenice, priloz, pa i pridevi) srazmerno često se javljaju. Ovo pesništvo kruži oko nekoliko bitnih motiva i hotimično se kloni leksičkog bogatstva i složenog i razuđenog govora, kloni se svega onoga što bi pojedinosti učinilo odviše živopisnim i tako ih izvuklo iz polja neposrednog uticaja središta. To što ove pesme nemaju mnogo stihova ne dolazi prvenstveno zbog težnje da se postigne preciznost izraza koja bi nalikovala onoj iz logičkih i matematičkih pravila. Sintaksički sklopovi ne odaju kolebanja koja su im mogla prethoditi. Sve upućuje na to da su stvoreni bez muke, lako i odjednom. Ovaj poneseni i patetični pesnički govor ne nabraja i ne opisuje, nije monoton i rasplint. On se usredsređuje na bitno, koje doživljava kao bolno i ozarujuće. Njegova patetika je dramatična u neposrednosti svog ispovedanja ili obraćanja drugom: od trideset i pet pesama zbirke samo se u šest ne upotrebljava prvo ili drugo lice jednine. Ovakvo obraćanje, na možda paradoksalan način, priziva i mitske likove - Orfeja, Odiseja i Tantara. Kao i neke druge imenice, i ove, vlastite, primam sa izvesnom nelagodnošću. Zar Orfej još oličava poetski govor? Izgleda mi neobično, gotovo nastrano, da još postoji

sećanje na tog pevača, da je tako žilavo otporan, kao da smo i dalje u jednom istom pesništvu, u jednoj istoj kući. Ipak, neposrednost obraćanja preobraća apstrakcije u žive likove. Možda je to posebno vidljivo u prvom stihu (*Kraj ti se bliži čoveče*) pesme "Poslednja uteha". Razumevanje prirode ovog obraćanja, tog *čoveče*, približava nas shvatanju važne odlike Višnjićeve poezije. Subjekt pesme obraća se predstavniku roda. Ali patetika neposrednog obraćanja uspeva da tog opšteg čoveka prizove u život, u određen i poseban lik: jednim pozivom on je iz svog pojmovnog nacrt, iz svog pukog rečničkog statusa, uveden u vreme koje nastaje odnosom prvog i drugog lica i tako je, u isti mah, postao ogledalo živog. Patetika ispovednog govora, u kojoj se drugi ne imenuje već podrazumeva, i neposredno obraćanje drugom, u kome se prvo lice bliže ne određuje, iskušavaju i osvetljavaju velika pitanja ljudske sudbine. U ovakvoj vrsti poetskog govora prirodno iskrsavaju mitski likovi ili, kao u pesmi "Poslednja uteha", sam čovek, suočen s neposrednim dolaskom smrti. U najdužoj pesmi zbirke, u "Odisejevoj poslednjoj plovidbi", pesnik upotrebljava prvo lice množine (prvi stih glasi: *I eto nas*). Čini to mirno, bez zaziranja, kao da to imperativno iziskuje sama priroda iskustva poslednje plovidbe. Prvo lice množine svedočenje čini neposrednim, govor postaje govor samog poslednjeg poduhvata, kao govor jednog šireg lika kome bi bilo tesno u prvom licu jednine. Ovde jeste reč o Odisejevoj poslednjoj plovidbi, ali je ona samo okvir iskušavanja tog *mi*. Prvo lice jednine - uprkos mitskoj širini ovog lika - u sabrano patetično kazivanje unosilo bi prejaku individualnu crtu i onu vrstu emotivnosti koja nastaje iz različitih vrsta identifikacije sa sudbinom pojedinca. Ne pominjem slučajno sabranost: patetika je delotvorna samo u sabranom govoru. Jako osećanje koje je nosi ne razliva se na sve strane, ono je poput vetra koji bez predaha i kolebanja brod gura u istom smeru. Kao i u pesmi "Onda mi glavu", i u ovoj se govori o poslednjem, o kraju. Izgleda da je to neophodna dramatičnost početne situacije. Peti deo ove pesme (delovi su obeleženi rimskim brojevima od jedan do deset) ima gotovo programski karakter i, uz još neke stihove, možda najbolje objašnjava značenje naslova zbirke:

Ne tražimo istinu

Niti nove predele

(Dosta smo saznali i dosta videli)

Mi hoćemo da postojimo

I eto nas

U pustošnoj plovidbi

Kraja i početka

Bez određene obale i kopna na koje bi se mornari iskrcali, dakle bez takvog konkretnog cilja, lađa kao da plovi u mestu. Pustolovina jedva da se zbiva u linearnom vremenu. Zgušnjavanje koje, u čekanju smrti, dovodi gotovo do stapanja ljudi i broda postaje toliko da se plovi još samo prema poslednjem valu. Ovde nije reč o jedinstvu smrti i života, pa, možda, ni o "plovidbi kraja i početka", već o budnom iščekivanju susreta smrti i života, posle istina, predela i prostranstava. Plovidba je pustošna jer ne obećava pronalaženje sklada smrti i života, kao partnera u velikom zemaljskom poduhvatu. Oni ne mogu jedno bez drugog, ali ne opstaju ni zajedno. Kao da njihove senke pružaju ruke jedna drugoj. Iskustvo tog dodira svedoči o međusobnoj upućenosti i o neizbežnoj razdvojenosti, o postojanju koje bi da iskuša susret života i smrti kao konačno, prosvetljujuće stapanje. Ovozemaljsko je postalo gotovo privid pred težnjom da se neposredno obujmi ništa, da se u sebe primi smrt.

Iskustvo nerazdvojenosti bića i ništa kao da pesnika vodi u patetiku uma. Ona je bliska ovom pesništvu i samo čeka da se oglasi. Usredsređeni govor uma Višnjic povezuje s pokretom emocije: on uistinu progovara tek kad je *pokrenut marno*, kad je *uzruj tamni*. Do potpunog stapanja ove dve linije ne dolazi jer se poezija, koja ne pristaje na lake ishode, upravo i održava u tom dodiru u kojem nijedna strana ne gubi svoj identitet dokraja. Usredsređenost na bitno može se osetiti i kao zahtev koji se spolja nadređuje poetskom govoru, bar onda kada se pojedine relacije žele izraziti s tačnošću logičkih formula. Međutim, sam problem nije tako jednostavan da bi se mogao svesti na odnos unutrašnje - spoljašnje. Zar ponekad ne pomišljamo da su izvesni estetski impulsi na početku nejezički, da tek kasnije dobijaju svoj posebni jezički oblik, književni, muzički, likovni? Verovatno se s valjanim razlozima može dokazivati kako je poetsko mišljenje od početka jezičko, iako se na tim počecima samo sluti dovršen oblik. Ovde treba pomenuti da i naše čitanje gotove, štampane pesme umnogome napušta taj dovršen jezički izraz. Završena pesma jeste tačka do koje je dovodi pesnik i od koje polazi čitalac. Ono što izgleda sigurno jeste da se pesma ne rađa u potrazi za pravom kombinacijom reči. Izvesna emotivna i saznajna napetost koja,

najčešće, ima svoj pravac i svoj početni, polujezički ili potencijalno jezički oblik, primiče se rečima kušajući njihova strujanja, njihova međusobna privlačenja i trenja. To ne treba izjednačavati s prepuštenošću melodijskoj strani jezika. Okrenut duhovno bitnom, Višnjić se mogao odviše približiti alegorijskom tipu govora tako da mu stihovi postanu nalik na filozofske sentence. I sama usredsređenost na bitno zahteva čvrst misaon okvir i jasnoću relacija kao svoje uporište. Ovu opasnost po svoj poetski govor Višnjić nije otklanjao samo tako što se klonio celomudrenosti, već i time što se, dragovoljno, mada i s izvesnim oprezom, prepuštao slobodnim i neočekivanim gibanjima emocija. Stalno obnavljana usredsređenost i, u isti mah, otvorenost prema emociji, bez koje nema jezičkog kretanja, neizvesnog i nepredvidivog, određuju prirodu njegovog iskustva. U pojedinim pesmama može se - ako se ne varam u toj proceni - zapaziti kolebanje početnog impulsa pred putem koji se račva prema nečemu što liči na nesputan, divlji hod jezika i prema razgovetnosti relacija. Do razdvojenosti i suprotstavljenosti ovih momenata ne dolazi. Duhovna usredsređenost koja gospodari jezikom, koja se njime služi kao pukim izražajnim sredstvom, od samog početka nošena je lažnom upitnošću. Govor se tada svodi na artikulaciju opštih mesta, utvrđuje se u poznatom i samorazumljivom, a zatvara prema neodređenom i nepredvidivom. Uronjenost u jezik, u njegove struje jeste plodna jer se tako otvaramo onome što je živo, pokretno, promenljivo, nastajuće. Često se nasuprot korišćenju jezika kao pukog izražajnog sredstva postavlja prepuštanje jeziku, njegovim melodijskim i ritmičkim svojstvima. Neretko se, međutim, ispostavlja da to nisu suprotnosti, s razlogom bi se moglo reći da je to jedna te ista stvar. Mnoga prepuštanja jeziku predstavljaju prepuštanje onome što je mrtvo u jeziku, njegovom mehaničkom radu. Tako duh gospodarenja samo glumi svoj samozaborav jer njegova stegnutost ne prestaje niti popušta. U krajnjoj liniji, ishod ove prepuštenosti jeziku sličan je onom gospodarenja jezikom - suočavamo se sa sumornošću opštih mesta, sa zvonom zdravog razuma. U oba slučaja nailazimo na ono što je mrtvo u jeziku, razlika je samo u brzinama kretanja mrtvog jezika. Višnjić traži sklad između duha koji se usredsređuje i slobodnog jezičkog kretanja. Potpuna usklađenost je nemoguća. Izraz je uvek nepotpun i smrtan, kao i čovek sam. Pesnik mora da pristane na nemogućnost potpunog sklada ako već u potragu za jezičkim oblikom kreće celim svojim bićem. Pre nego što se reči ulanče u stihove, pesmotvorac kao da lebdi između duhovnog i jezičkog. Iako je u jezičkom već prisutno duhovno, a u duhovnom jezičko, pre nastajanja

dovršenog oblika, završene pesme, između njih postoji napetost koju treba premostiti rečima. Pri tom pesnik manje iskušava pojedine reči i njihove sklopove, a više ono što im prethodi, snagu koja se, tražeći svoj oblik, susreće s jezičkom materijom. U Višnjićevim stihovima češće dominira duh usredsređenosti nego slobodan jezički pokret. Ali, kao u svakom autentičnom govoru, nijedan elemenat nije sasvim potisnut zarad drugog. I smrt i živo se ne mogu odeliti jedno od drugog i postojati sami za sebe, svako sa svojim glasom. Sve je u iskušavanju prirode njihovog dodira.

Višnjićev glas je emotivan, patetičan, dramatičan. To su načini neposrednog obraćanja koje se ukazuje kao povezujuća sila dva lika ovog pesništva. Kad u "Poslednjoj utehi" kaže *čoveče*, to odiše intimnošću kao da upotrebljava zamenicu *ti*, a govoriti *ti* bez drugih određenja naliči na obraćanje sebi samom. Ova neposrednost obraćanja teže se postiže kod onih reči, prizvanih pesnikovom usredsređenošću na bitno i sudbinsko, koje se češće upotrebljavaju u simboličkoj i vrednosnoj nego opisnoj funkciji. Umnogome je takav slučaj sa rečju *tajna* u pesmama "Razgonim" i "Još jedno putovanje". Iako je u pesmi "Razgonim" reč *tajna* zadobila antropomorfna svojstva (*Razgonim smeh tvoj / Zlatonosni / I daljine štedre / Tvojih ruku / Ukleta tajno / Da me ne pohodiš*) i iako završni stihovi isijavaju stvarnu dramatičnost (*I sažižem mesto / Tvog dolaska / Ako prispeš tajno / Da me nema*), stihovi koji kao da u sebi čuvaju odjek magijskog obreda, opet se imenica *tajna*, centralna reč ove pesme, teško podaje poetskom govoru. To što je u književnoj tradiciji previše korišćena kao simbol a u svakodnevnom govoru nema opisnu ulogu kakvu, na primer, ima reč *čovek*, čini je zatvorenom i jednosmernom, njeno značenje je utvrđeno kao posebno i izuzetno i teško se spaja sa emotivnim i smisaonim strujanjima drugih reči. Kao da je izgubila neposrednost i uzbudljivu prirodnost natprirodnog. Umesto duha tajanstva, koji uspostavlja gotovo prislan dodir sa smrću, imenica *tajna* postaje jednodimenzionalna u svojoj simboličkoj i alegorijskoj prirodi, u neprihvatanju da se ispolji kroz posredovanje koje je i njen životni oblik. Poetska uzbudljivost pesme "Razgonim" dolazi od potiskivanja mistifikujućeg značenja reči *tajna*, tako što joj se pridaju osobine živog bića: njen smeh je zlatonosan i tamnopot. Ovaj postupak umnogome opravdava upotrebu reči *tajna*, *pesma*, *rosa*, *vrt*, *pustinja*, reči koje oživljuju pozajmljujući svojstva onih koje nemaju poseban status i koje su stoga uvek pri ruci.

3.

Višnjićev poetski govor ne sadrži samo taman ton. Kroz ove stihove prolazi i struja vedrine. Ona se obelodanjuje u uživanju u pokretu postojanja, pa i u nepomičnosti smrti. Vedrinu treba razlikovati od onog osećanja radosti koje odlikuju silovitost, vrešina, agresivnost. Vedrini ovog pesnika ne pripadaju svojstva koja lako prijanjaju uz oblapornost, uz halapljivo hranjenje, mladalačko i poneseno gutanje sveta razdrobljenog u niz odvojenih predmeta i pojava. On zazire od radosti svedene na zadovoljstvo. Ona je sumnjiva ako je ne odlikuje i budnost. Nije reč o budnosti koja obuzdava i nadzire, prekida dinamiku osećanja radosti i prevodi je u bolan grč, već o onoj što priziva celinu bića. Nadilaženjem radosti kao osvajanja, prisvajanja, gospodarenja, nadilaženjem njene ratničke, muške prirode dolazi se do vedrine koja otvara pristup drugome, ne kao objektu već kao subjektu. Ova vedrina je stanje posebne usredsređenosti, kojom se pesnik navozi na talas postojanja. Ona je ređe pitomi proplanak spokoja, utaženja, utehe, a češće je znak spontane i nenasilne ujedinjenosti bića koje iskušava tačke dodira pokreta i mirovanja. Nije samrtno ozbiljna. Doduše, u ovim stihovima humor se retko kad neposredno pomalja. Ne dominira ni tamo gde je njegovo prisustvo nesumnjivo: on samo unekoliko menja osnovni ton i čini ga složenijim. Dramatičnost Višnjićevog govora i vedrina kojoj teži ne podnose snažan i gromak smeh koji, i kad ne drobi i unižava, deli i razdvaja sve čega se dotakne. Ali im je potrebna slaba verzija humornosti, shvaćena kao lakoća rukovanja objektima, njihovim značenjima i smislom. Reklo bi se da pesnik sopstvenu usredsređenost na bitno povremeno doživljava kao spoljašnju prisilu i zato smanjuje svoju budnost, prepušta se, sabran ali opušten, čarima igre, bezbrižnim kretnjama na opasnom terenu - bar onda kad ispituje stanje izvesne odlepljenosti od sveta, još tačnije, i bolnije: od svog tela. A grozu smrti najjače osećamo kad smo se toliko privili uza sopstveno telo da nam se čini da smo jedno. Pesnikov nezlobivi smeh nastaje iz njegove vedre depatetizacije telesnog kao privilegovanog prostora postojanja i pobuđenosti na život. To je možda najuočljivije u pesmi "Zamene", naročito u prvim stihovima druge strofe:

Zamenjujem zatim

Ono što zove se srce

I što mi je

Svojim neshvatljivim trepetom

Dojadilo

Ne samo u Višnjićevoj nego i u celokupnoj srpskoj poeziji retko je ovakvo poigravanje sa srcem, sa njegovim trepetom koji je sam izvor života. U prvoj strofi ove pesme zamenjuje se glava za kap rose, u drugoj srce za sunčani zrak i u trećoj rasplodna snaga za planinski venac. Ovo *zamenjujem*, koje se u svakoj strofi javlja dva puta, oglašava trampu na velikoj pozornici postojanja i, u isti mah, obznanjuje čin zamene, izvršenu zamenu. Dvoznačnost ovog *zamenjujem* omogućuje pesniku da gotovo s lagodnošću ustupa sopstveno telo, tri njegova najvažnija dela, odnosno moći. Ono što se traži, i dobija, u zamenu (kap rose, sunčani zrak i planinski venac) isijava celovitost i uzvišenost. Kao da je to dobro raspoloženje s kojim se pesnik ratosilja sopstvene glave, srca i rasplodne snage okupilo i zgusnulo emociju i smisao oko onog što se traži u zamenu, baš kao da sad tamo kuca srce. U ovoj se pesmi tri puta, u svakoj strofi po jedanput, odigrava nesvakidašnji susret između razgrađujuće snage smeha kome ništa nije sveto i treperavog zgušnjavanja nežnosti. Patetično uzvisivanje kapi rose, sunčanog zraka i planinskog venca postignuto je njihovim posebnim statusom - oni nisu bića određena neizvesnošću, osetljivošću i odgovornošću, ali kao da nisu s one strane svih vrednosti mada su izvan dosega smrti. Sunčani zrak je neosetljiv, ali "osetljivost budi". Planinski venac prvi i poslednji miluje svetlost, ali je neodgovoran, dok je kap rose neosporna "bar za trenutak". Onaj koji govori jeste sama bolna svest o susretu života i smrti u postojanju, svest o neshvatljivom treperenju srca. Zato se ova šaljiva i opaka trampa ukazuje kao prilika da se iskorači iz pozicije nesigurnosti i odgovornosti subjekta, ali ne u smrt, već negde između, tamo gde planinski venac neodgovorno miluje svetlost. Ovo posredovanje između živog i neživog izneseno je vedrohumornom patetikom, govorom koji kao da prevazilazi pojedinačno, smrtno i vremenito biće, govorom koji dolazi iz spremnosti na igru celine postojanja.

I kroz pesmu "Nema više" kao da se prostire odjek utišanog smeha, nastalog iz prožimanja emotivno-patetičnog i neutralnog tona. Prva tri stiha glase:

Nema više vrhova bodrih

Nema više

Redovnih godišnjih doba

U govoru o izgubljenom, o onome čega više nema, javlja se i jedan drugi ton, koji kao da dolazi iz neočekivane opuštenosti ili delimične odvojenosti od osnovnog smisla onog usmerenja ove pesme. Tačno je da su i stihovi *Nema više / Redovnih godišnjih doba* natopljeni gorčinom - gasi se zamah volje, nema više živosti želje, snaga je pokidana, subjekt nije više za život priređena celina, ali ova dva stiha emituju i ton mimo osnovne boje pesme kojom su i sami obeleženi. Time ne samo da sebe unekoliko izdvajaju, već tu svoju stečenu drugost prostiru i izvan sebe, na stih koji im prethodi, i izlažu njegovu uzvišenu žalost vedrini koja dolazi od humora. Da nema prideva *redovnih*, žalopojka bi bila potpuna. Ali kad je pesnik zažalio za izostankom redovnosti u sledu godišnjih doba, kad je, time, možda, objavio da je prestala promena i raznovrsnost koju ona sobom nosi, on je zažalio i za nečim što vrednosno ne stoji naročito visoko - za mehaničkim karakterom promene. Uzvišeni govor žalosti preinačuje sve čega se dotakne. On smanjuje u rečima opisno a uzdiže vrednosno, ništi njihovu relativnu samostalnost, mada nikada dokraja. Ne samo stoga što se, da tako kažem, same reči opiru potpunom podređivanju jednom značenjskom pravcu. I sam govor žalosti kao da traži izvesnu nepodatnost reči, izvesnu temeljnu nepodatnost sveta svakoj posebnoj, isključivoj upotrebi, pa i njegovoj. Da bi se izrazila, emocija žalosti mora se poslužiti nečim što nije ona sama, nečim drugim, stranim, nečim što se samo delom može izjednačiti s njom. Da bi dovela do reči svoju samorazarajuću snagu, koja bi da poništi ili bar zaboravi sve što je od nje različito, ona je primorana, doslovno u svakom trenutku, da izneverava sebe samu tako što će se raskrivati pred ravnodušnim prisustvom pojava drugačijeg karaktera, postojanja koje se ne suprotstavlja ali i ne podaje govoru jedne emocije. Zato i smireni i patetični govor žalosti mora prihvatiti, ako želi da bude govor, neizbrisivu raznolikost i samodovoljnost sveta. To ne vodi potpunoj promeni govora, već ga, naprotiv, spasava od utapanja u sebi samom, koje bi, umesto žive žalosti, iznosilo na videlo samo govor o žalosti, ukočen govor nepokretnog subjekta. Emocija žalosti dolazi do reči tako što u sebe prima ono što joj se opire ili se bar ne podaje sasvim njenom isključivom

zahtevu. To je i uslov da ne dođe do suprotstavljanja ili razlaza emocije i imaginacije. Tako se pokazuje da je govor žalosti moguć samo preko ove svoje otvorenosti za ono što mu je strano i tuđe. Govor nije posledica već čin, nije tačka već tok. Navedena dva stiha na izrazit način demonstriraju kako se emocija žalosti otiskuje u govor - bez krutosti i kočenja ona prihvata ono što je delimično poništava. Verujem da bi za ovu pesmu bilo bolje da i u drugoj strofi ima jedan stih s nekom reči (poput prideva *redovan* u prvoj strofi) slabo podatnoj žalosti, kao mesto relativno samostalno, kao neku malu prepreku na kojoj žalost, dok je prelazi, ostavlja deo svoje duše. Tako bi se govor žalosti, kao u prvoj strofi, na trenutak prekinuo, gotovo do zaborava sebe sama, i nehotice pošao u susret drugom, koji je za njega, takvog, uvek izvesna vedrina. U ova dva stiha (*Nema više / Redovnih godišnjih doba*) glas žalosti ne priklanja se strogosti, zatvaranju, težini, nemosti, već, kao drhtaj, treperi, makar i sasvim kratko, u drugom, neutralnom, samodovoljnom. Žalost govori o smrti, ali o smrti u postojanju. I ma koliko emocija žalosti bila čista u svojoj usredsređenosti, ona mora da se otisne u neizvesnost i, takođe, neodređenost govora. Da bi se uspostavila kao posebna jezička i duhovna stvarnost, ona se nehotično i neizbežno dodiruje i meša s drugim i stranim.

4.

Tama steže more i dah se ruši drugi je stih druge strofe pesme "Dokle glasom". To *dokle glasom* ponavlja se pet puta u četiri strofe ove pesme, u kojoj se na poseban način susreću dve prethodno pominjane osobine Višnjićevog poetskog govora. Prva, karakteristična za gotovo sve pesme, očituje se u onoj vrsti uređenosti kazivanja koja podrazumeva razvoj od postavljenog pitanja, početne situacije, zatečenog stanja do odgovora, završetka ili razrešenja. Druga, manje uočljiva, zanemaruje ovaj razvojni luk. Njeno ispoljavanje u ovoj pesmi podupire i samo ponavljanje donekle upitnog stiha - *Dokle glasom*. Kažem donekle upitnog jer imam u vidu poseban karakter njegove upitnosti. To je pitanje odaslato na sve strane, pitanje koje se ne zatvara u potragu za jednim odgovorom, već se naprosto stavlja u pokret. Samo njegovo ponavljanje isključuje odgovor, mada ne isključuje razvoj upitnosti koji, shvaćen kao usložnjavanje i produbljivanje, takođe opisuje izvestan luk, kao onaj od pitanja do odgovora, ali sa većom lakoćom, sa onom predanošću

kretanju koja cilj potiskuje do zaborava. Svaka pesma ima početak i kraj, prvu i poslednju reč, i izvestan razvoj između te dve određene tačke. Ponekad se potiskivanje logičke strukture razvoja postiže variranjem jednog motiva, kao spoljašnjim uslovom povećane prepuštenosti samom govoru, ponekad, pak, divljim pokretom, kao skokom iz skoka, rasprskavanjem, munjevitim rascvetavanjem. Time strujanje smisla u jednom pravcu nije poništeno, ali je znatno smanjen pritisak njegove logičke strukture na sam govor. On se javlja kao neukročena, izglobljena snaga, prepuštena sebi samoj. Nošena jakim elanom, ona se naslepo otiskuje, svaki put kao prvi put. Ludilo igre, opojna svežina tog ludila, gradi pesmu kao njeno neprekidno otpočinjanje. Višnjić se otvara ovom govoru, doduše sa izvesnom oprežnošću, možda i s nepoverenjem čim oseti da govor postaje prebrz. (Stihovi ove pesme se po svoj prilici ne čitaju brže od drugih, ali izgleda da podstiču napregnutiju i oštriju pažnju - kao da oči prate hitro skokovito kretanje.) Brzina se usporava ponavljanjem stiha *Dokle glasom*, metaforama, retkim u njegovom pesništvu, smirivanjem u poslednjoj strofi, sastavljenoj od stihova-pitanja. Pesnika očigledno privlači brzina govora, mami ga opasnost, ili bar nepredvidljivost koja postoji u brzini, a odbija ga to što ona teži da se oslobodi predmetnog, njegovog oblika i, u krajnjoj liniji, njegovog smisla tesno povezanog sa izvesnošću postojanja. Ovaj brzi govor kao da teži čistoj energiji, koja je s one strane govora. U ovoj pesmi se iskušava protivrečan položaj subjekta - usredsređenost na bitno vodi pojmu preteći da zaustavi svaki pokret i otkloni predmetnost, vrednost i smisao u njihovoj nesvodljivosti na jedno načelo, a opijena prepuštenost velikim brzinama izdaleka preti slepim zvučnim zidom, stapanjem svih oblika u jedan, što se svodi na bezobličnost. Plodni su dodiri ove dve usmerenosti, pri čemu nijedna ne potire niti podvlašćuje drugu. Nije poželjna njihova uravnoteženost i usklađenost jer bi se time napustilo protivrečje kao dinamički proces i prešlo u statičnost logičkih formi. Kad god se na pravi način obrem u ovoj pesmi slobodnog, nepromišljenog, ali pribranog otiskivanja u nepoznato, čvrstog a brzog govora, ne zadržavam se na poslednjoj strofi, ne pitam se *Gde se svet otvara (Gde žiža smirenja - krajnje odmorište / Gde to mesto čiste sklonjenosti / Dokle glasom)*, već tamo gde piše - *dah se ruši*. To je samo druga polovina drugog stiha druge strofe (*Tama steže more i dah se ruši*). Najčešće brzo ostavljam tu tamu što steže more, mada je ovo stezanje mora priprema za dah koji se ruši, za rastočavanje subjekta. Posle ove tri reči sledeći stih (*Otrovne gljive na proplanku vremena*) vodi prizoru čija nastranost deluje prirodno, kao ono

što se oblikuje u skladu sa svojim unutarnjim zahtevom, te opstaje iako nestaje sila koja ga je obelodanila. Ova polovina stiha tvori središte pesme, njen pupak, ili, možda, vrtlog koji sve drži u svom zagrljaju. Iz njega reči *jezgro, plodovi, izdanci, odmorište*, čija opštost kao da upućuje na njihovu pripadnost alegorijskom govoru, dobijaju svoj lik, granaju se u žive struje smisla u toj patetičnoj upitnosti koja se obrazuje nad rušenjem subjekta.

Pesma "Dokle glasom" ne sadrži samu reč pesma, mada pitanje *dokle glasom* prvenstveno znači *dokle glasom pesme*. Često se kod Višnjića pojavljuje imenica *pesma*. Njeno značenje nije u svim slučajevima isto, ali je uvek istaknuto i u vrednosnom pogledu pozitivno određeno. Dakako, nije reč o formalnim svojstvima pesme, o strofama ili vrsti stiha. Ona je jedan od oblika duhovnog postignuća, mogućnosti da se sudbina raskrije jezikom. Pesnik postiže neposredan, gotovo intiman odnos sa ovim oblicima dok se, u istim mah, kloni predmetnog u njegovom konkretnom pojedinačnom liku. Kao da mu je strano sve što je pojedinačno, odviše slučajno i proizvoljno, pa stoga i bezlično. Ti oblici višeg reda ne moraju da budu označeni rečju koja predstavlja rod, vrstu ili skup pojava (kao *zelenilo* u pesmama "Deo puta" i "Utopija"), ali Višnjićevo razumevanje poetskog naprosto isključuje sve ono što bi prizivalo kaos pojedinačnih predmeta i pojava. Ono isključuje, premda ne tako oštro, i praznu opštost pojma. Tako se *pesma, zelenilo, čežnja, pa i tajna i jezgro*, pojavljuju kao privilegovani oblici subjektivnosti. Višnjićevo iskustvo svedoči da je pesniku na raspolaganju jedan, nikad prevelik, broj oblika preko kojih se na dramatičan način izražavaju bitna stanja subjekta. Ovi oblici su spoljašnji ali i nezaobilazan uslov pesništva shvaćenog kao dodir ili susret imaginativnog, emotivnog i sazajnog. Bez njih bi se teško pokrenula i jedna jedina, usamljena reč, bez njih bismo ostali u svetu statičnih pojmova i proizvoljnosti pojedinačnog. S druge strane, oni nam omogućavaju da uronimo u životvornost pojedinačnog, u plodnost koja dolazi iz haosa i da se suočimo sa strašnom jednostavnošću smrti. Oni za Višnjića jesu uslov govora, ali ne kao pretpostavka od koje se polazi, već kao prostor u kojem poetski izraz jedino uspeva. Kao svako drugo iskustvo, i ovo teži da se učvrsti i postane poetička svest. Ona pesniku izgleda kao uporište u tom neizvesnom proizvođenju poetskog smisla, uporište neophodno, ali koje se mora i napuštati. Višnjić je svestan opasnosti da se u stihove mogu prizivati, kao utvare, oblici subjektivnosti koji izražavaju spoljašnju dramatičnost. U takvim slučajevima govor gotovo sam po sebi teži prejakom učvršćenju pojmovnog okvira. Zato pesnik nastoji da mu dramatičnost bude

lirska. Oblici subjektivnosti moraju da izranjaju iz struje jezičkog pokreta, moraju, bar u početku, da joj budu prepušteni, tako da im sudbina postane neizvesna. Njih iz tame slepim zamahom diže talas emocije, talas koji se, od nekog časa, počinje usredsređivati, upijati svetlost u sebe i tako dolaziti do reči.

Završetak izuzetne pesme "Utopija" pokazuje kako se uzdizanje, za koje se ni ne sluti da sledi putanju parabole, ipak savija prema njenoj krajnjoj tački. Stihovi prve dve strofe u širokim zamahima, nehajno, slobodno, neodgovorno i sa, u ovoj poeziji retkim, povišenim stepenom nejasnosti zbore o čežnji za elementarnom bujnošću života (otuda *tropska čežnja*), dok u trećoj progovara potreba za razrešenjem: *Duga strpljivosti otvorena grla čežnja / Blagost zore nastaje u trenu kada / Koren i lišće privremeno stupe / U saglasje*. Otkuda ova potreba za zaključkom, za odgovorom, za obuzdavanjem tog širokog zamaha koji je doneo i najduži stih zbirke (treći stih prve strofe)? Kao da se želi pomiriti ono što je nepomirljivo, što je razdvojeno i daleko jedno od drugog. Želja da se pronade smirenje u jedinstvu suprotstavljenih momenata u stvari je želja za domom kao mestom čiste sklonjenosti. Ona pesmu, tačnije rečeno, njenu lirskoimaginativnu nesputanost usaglašava sa linijom parabole i primiče je osećanju izvesne setne pomirenosti. Ali u seti nema dovoljno zračnosti, ona nije *zelenilo zračno*, ona je troma u svom zaboravu slobode imaginativnog i dramatičnih stanja bića koje sebe ostvaruje kao susret pokreta duha i nepomičnosti smrti, kao *uzruij tamni*. Ovo uzmicanje u sklad, koji prizivaju završni stihovi pesme, jeste uzmicanje od vrha pesme - njenog drugog stiha: *Možda bi mogla da dišeš*. Od tog lakog i neposrednog dodira sa čežnjom koja bi, van ovog vidokruga, možda mogla da diše, od tog dodira sa čežnjom kao živom senkom izuzetnog postojanja koje, iako nemoguće, kao da se učvršćuje u svojoj živoj senci, svojoj zastupnici, počinje ovo postepeno uzmicanje. U prvom stihu druge strofe (*Tamo gde um staje a pejzaž se blago / Pokorava disanju i gde se / Zelenilo pruža sve do srca tamo / Svežina raste*) neočekivano, ali s prirodnošću i jednostavnošću, iskršava reč um. To da *um staje* unosi u pesmu nešto od preciznosti i apstraktnosti geometrije, i unekoliko se ukazuje kao naknadno ucrtana relacija. A zatim, kao da su čekali da um stane, dolaze iskazi retke metaforičke snage: *pejzaž se pokorava disanju, zelenilo pruža sve do srca, svežina raste*. Moglo bi se reći da sam strofu razbio na tri iskaza i da ih, navodeći ih ovako izdvojeno, kao fraze iz rečnika, izuzimam iz celine koja je njihov jedini modus postojanja, ali, s druge strane, istina o neprikosnovenosti celine je previše

načelna istina. Ponekad je pesma kao predeo koji pamtimo po nekim uzvišenjima ili uvalama. Uostalom, ni pesme ne čitam uvek od početka ka kraju, sem prvi put. Postaviću pitanje: gde je ulaz u pesmu, gde je mesto, tako glasi stih iz pesme "Dokle glasom", gde se svet otvara? I kad izgleda kao izlivena iz jednog komada, kao da su se sve njene reči stopile u jednu jedinu, opet uviđamo da je ni u takvom slučaju ne odlikuje potpuna homogenost. Pesma "Utopija" se u mom sećanju ne pojavljuje kao štampana stranica od trinaest stihova, niti u mom sluhu počinje da se odmotava vrpca sa glasom samog Nikole Višnjica, već me k sebi mami stih *Možda bi mogla da dišeš* ili, premda nikad u isto vreme, stih *Zelenilo se pruža sve do srca tamo*. U ovom drugom slučaju čak ni ceo stih - reč *tamo* pripada ovom i narednom stihu: dva puta se javljajući u ovoj strofi, na njenom početku i na kraju trećeg stiha, ona, iako i sama neodređena, naznačava domen u kojem svežina raste. Primetno pesnikovo uzmicanje od ovog neuporedivog uvida u pokrete čežnje, uvida u samu telesnost čežnje, motivisano je jednom drugom, veoma pitomom čežnjom za saglasjem različitog, za povratkom blagosti koja sve obavija.

5.

Potreba za saglasjem različitih elemenata ne javlja se slučajno. Utaženje, smirenje, sklonjenost, saglasje i podudaranje jesu važni motivi ovog pesništva, motivi koji se ponekad nameću opsesivnom snagom. Navešću treću, poslednju strofu "Triptihona":

A događa se

I podudaranje rose i lišća

Prestupno

I kapi se krune prema zelenilu sa ustezanjem

I pri dodiru gube dah svoj do korena

Poslednja dva stiha prikazuju podudaranje kao bolnu otvorenost. U podudaranju se ukazuje pukotina koja ga gotovo dovodi u pitanje. Je li tu reč o nevoljnoj, iznuđenoj saglasnosti, nužnoj ali datoj bez radosti? Kapi se krune sa ustezanjem kao da odlažu čas kad će, pri dodiru sa zelenilom, prestati da postoje. One su kao bića koja se, na toj kratkoj putanji,

rastaju od sebe samih. Doduše, možda ne od samog postojanja, već od svoje posebnosti: njihov preobražaj ravan je konačnom zaboravu prethodne egzistencije. I tako je ovo podudaranje, poput smirenosti iz pesme "Onda mi glavu", u sebe uvuklo samu smrt, smestilo je ne negde izvan, nego, kao gosta, u središtu doma, usred te žiže *smirenja*. Stoga podudaranje, smirenost, *mesto čiste sklonjenosti* umnogome prestaju to da budu. Subjektivnost je opet suočena sa prazninom ništavila, ali na jedan ublažen način. Ona sebi priziva dom, *smirenost u dnu vrta*, kao zaustavljen dodir života i smrti, kao duhovni oblik koji se uzdiže nad njihovom nepomirenošću u toku vremena.

Praznine tog ništa, koja ismeva biće, nema ili je sasvim potisnuta u stranu jedino kad se pesnik prepusti uspavljujućoj emotivnosti. Takav ton spušta se kao poluprovidna zavesa preko scene i znak je odustajanja od budnosti kao dramatičnog postojanja. To je trenutak autohipnoze. U stihovima ove zbirke on ne preovlađuje. Više je senka, ponekad jedva vidljiva, ponekad jasno ocrтана, marnog, slobodnog poetskog govora koji se u pokretu usredsređuje, kao da u sebe snažno usisava svetlost. Ona je druga strana napora i uzleta, kao što je san druga strana budnosti subjekta. Otvorenost za dramatiku sudbine i spremnost da se ne uzmakne pred njenim iskušenjima moraju da održavaju, ma koliko zapretano, sećanje na mogućnost saglasja i smirenosti koji mogu pomoći poraženom, rascepljenom subjektu pesme da se povрати u svoj stan - u ličnost i njeno telo. (Nešto od ove slutnje o emociji kao čuvarici ličnosti nalazimo i u pesmi "Mojoj senci".)

Pokušaj razgrađivanja lažnog doma, u kojem je živo biće zatvoreno kao u grobu, i neophodnost potvrđivanja celovitosti subjekta u tom poduhvatu pokazuju se i u govoru vestalke, u istoimenoj pesmi, posebno u tri poslednja stiha:

Sjaj prestupni utešno me obli

Postala sam vlastita sudbina

Sve drugo je ništa

Reklo bi se da osnovni glas prati još jedan, koji nudi blagost i mir. Kroz prvi izbija volja i snažna potreba bića da sebe prihvati kao zemno, smrtno i protivrečno, i da se kao takvo izloži nepoznatom koje nije ni natprirodno, ni egzotično, niti je u znaku romantično doživljene tajanstvenosti. To nepoznato je u nama samima, i od njega se štitimo čvrstim

prianjanjem za usko utvrđenu poznatost, prianjanjem koje nastaje iz straha da ćemo sve izgubiti u pokušaju da domašimo vlastitu sudbinu, shvaćenu kao njenu najvišu mogućnost. Valjda zato volju da se suočimo sa celinom bića, da se proširimo obuhvatajući ga u dinamici njegovih neprestanih razaranja i obnavljanja, u njegovoj bolnoj neumirenosti u harmoničnom jedinstvu, koje je moguće samo izvan vremena pa, sledstveno tome, i izvan bića, prati nešto što gotovo liči na obred iskupljenja greha, na prihvatanje milosti, na kupanje-očišćenje, na utehu. Vestalka kaže: *Sjaj prestupni utešno me obli*. Naravno, ne može se čežnja za mestom čiste sklonjenosti, u krajnjoj liniji za utehom, svesti na milost koja dolazi spolja, od nekog božanskog subjekta ili principa, pa ni na neku vrstu identifikacije sa samim sobom zaustavljenim u vremenu, u menjanju i promeni. Uteha koju prizivaju Višnjicevi stihovi nije potpuna. Ona senči razdiruću svetlost usredsređenog subjekta, ali je nikad ne uklanja dokraja. U pesmi "Poslednja uteha", kojom se završava ova zbirka, u blagost, bez koje bi uteha prestala da bude to što jeste, uvlači se izvestan opor ton. U drugoj, završnoj strofi, posle obraćanja čoveku u prvoj (*Kraj ti se bliži čoveče / A ipak / Siguran nisi / Jesi li se / Držao tako uporno / Svoga smeru / Ili si samo / Tuđe drumove brižno negovao / Grudima svojim / U grču*), obraćanja koje nije dovoljno prevladalo konstrukciju proznog govora, pa i izvesnu usiljenost u građenju metafora, nailazimo na utehu koja ne donosi mir, koja ne leže kao magla preko predela, već otvara vidik, uvodi subjekt u ono što je oporo, snažno, prostrano, čvrsto. Evo te druge strofe:

Sada

Izbora više nema za tebe

Al ni straha da ćeš

Izabrati ono što ti

Ne pripada

Umirujuće dejstvo utehe izvire iz uverenja da pred smrću čovek ne može pogrešiti. Primakavši se svome kraju, on je najednom lišen neizvesnosti, on je na sigurnom. Ovo poslednje, smrt, nikakvom prevarom mu ne može biti oduzeto. Tu jedva da i on sam može sebi nauditi - smrt je ono što mu neotklonjivo pripada. Kao i svaka uteha, i ova oličava mirenje s porazom i nemalo preokretanje vrednosti. Posle lutanja i posrtanja dolazi predah,

čas spokoja: čovek je pred smrću, koja je apsolutna bezličnost, kao pred nečim vlastitim i jedinstvenim. Uzbudljivi karakter ove utehe dolazi od neočekivane veze koja se uspostavlja između života i smrti, od paradoksa koji na prvi pogled i nije uočljiv - i kad je čovekov život samo propali poduhvat, smrt se pojavljuje kao iskupiteljica. Šta to govori? Najpre: smrt čoveka daruje dostojanstvom. Ona ga spasava. Iz ovoga sledi da se samo postojanje oslanja na ništa. Čovekov kraj u ovim stihovima nije povezan ni s mučeništvom ni s hrabrošću. Takve smrti su činovi u životu i njemu su posvećene. Kraj o kojem se ovde govori zapravo dolazi **posle** takvih smrti, kad je stavljena tačka na svaku životnu priču. Iz postojanja uviđamo da nam pripada nepostojanje, da nam ono odasvud dolazi. Glas utehe ovih sedamnaest reči složenih u pet stihova jeste dvostruk. Gornji glas miri se s porazom u životu i prihvata utehu, što čoveka zatvara, smanjuje, uspavljuje i unizuje, a donji ga neočekivano otvara prema ništa, i ukazuje mu na to da postojanje stiče vrednost tek s prisnom i bolnom vezom s ništa. Tako smrt, uposebljena i u neku ruku očovekoličena, postaje, dok joj padamo u poslednji zagrljaj, nešto čoveku toliko sapripadno da dobija lik prostrane vedrine.

Poetski govor obezbeđuje ovu temeljnu dvoglasnost postojanja time što dva glasa spaja u jedan ili što pruža okvir za njihovo dodirivanje, odbijanje i prožimanje. Zato se u dramatičnim trenucima postojanja subjekta poetski govor javlja, kako se to formuliše u pesmi "Zasut", kao spasonosan razmak, kao privremeno smirenje ili ravnoteža između *peluda trenutka* i *opasne vidljivosti jezgra*. On u sebe treba da primi i, bar načas, na okupu zadrži zahteve bića koji se međusobno isključuju. Ova uloga poetskog govora varira se u nekoliko pesama. Tako se u onoj s naslovom "I kako", u povišenom, donekle retoričkom tonu, u trećoj, poslednjoj strofi, postavlja pitanje: *I kako / I kako / Neutažen podneti / Skončanje / Ako ni pesma / Na pepelu / Ne uspeva*. Ni pesma, dakle, ne uspeva, ne uspeva ono što bi još jedino moglo uspeti - poetski govor kao izuzetna mogućnost subjekta da izrazi sebe, svoj kratak trenutak u vremenskom proticanju. Ovako formulisano pitanje-konstatacija delom smanjuje uzbudljivi ton stihova prve strofe: *Crvotočna glava / Tišti kao breme / Na plećima*. Možda i ova tri stiha sadrže višak pojmovnog, bar utoliko što glava, da tako kažem, označava sedište uma, svesti i samosvesti, ali je ona u sebe primila i nešto drugo. Ona je nalik plodu ili biljci - crvotočna je. To što takva tišti kao breme na plećima, glavu odvaja od pritiska pojmovne znakovnosti, oživljava je i sili da gotovo zatrepće. Tako se ova crvotočnost glave ukazuje kao njena poetska uspelost jer se spojila sa crvom, pokretnim i

vremenitim. U naredne dve strofe razvija se jedna druga linija, jedna donekle dekorativna dramatičnost, a unekoliko se gubi metaforički blesak *crvotočne glave*. Doduše, i druga strofa (*Oskudno lice / Na vetru / Osipa se*) na zanimljiv način raskriva nepostojanost identiteta subjekta. Lice je oblik koji stičemo opštenjem sa drugima i sa sobom, a oskudno je jer je nedovoljna naša sposobnost samoodređivanja. Kad god je lice lice, ono se osipa, trošno i nepostojano. Srećan je trenutak ove strofe što je lice, kao spoljašnji, ali važan oblik subjekta, spojeno sa osipanjem - kao da vetar briše crtež na pesku. Jedino se vetar u ovim stihovima nije sasvim dobro smestio. On više nastupa kao vetar vremena, kao oznaka brzine njegovog nezaustavljivog proticanja, a manje kao duša neprekidnog osipanja identiteta, koji se ne može stvarati mimo družbe sa crvom, i pristanka na to da i svaki duhovni poduhvat mora biti crvotočan.

U pesmi "Deo puta" pesme su se pritajile na izvoru, kao skivene potencije subjekta. Evo poslednja četiri stiha:

Prizivah tada zelenilo

Zračno

Odazva se grlom mladim

Ptica

Prizivajući zelenilo pesnik priziva samo postojanje u njegovom privilegovanom i uzbudljivom obliku, priziva pokret koji združuje materiju i svetlost i donosi lakoću disanja. Čas kada se, ne negde napolju već u samom pesniku, ptica odazove jeste odaziv zelenila kroz duhovni oblik. A ono govori, to ćemo posle Višnjića zapamtiti, *grlom mladim*.

Zelenilo kod Višnjića nije svojstvo pejzaža, već je pokret postojanja. Ono je njegov istaknut lik, ali nije jedini. U "Usputnoj pesmi", pesnik kaže *melodijo ruku*. Pokretu postojanja pripadaju sva svojstva određene vrste, sva ona koja izražavaju gorljivost, zračnost, opojno listanje i zrenje. Tom pokretu postojanja pesnik se obraća neposredno i intimno, ne kao subjekt objektu već kao subjekt subjektu. Doduše, taj drugi nije dokraja subjekt, ali je uvek više od objekta. Zato ovaj glas koji se obraća drugom - koji nije pokret postojanja u njegovoj pojmovnoj opštosti već u stalno obnavljanom i, kao u nekoj igri, nehajnom zgušnjavanju u živi lik, do kojeg se ne stiže - dolazi iz izvesne dragovoljne

podeljenosti subjekta, što je uslov za govor koji objedinjuje biće i svet. Višnjić uznosi ovaj marni pokret, to *zelenilo što se pruža sve do srca*, pokret iz kojeg, zajedno sa smrću, izranjaju biće i njegovo vreme, pokret koji ni pesnik ne pokušava zaustaviti, jer se onda sve gubi, ali koji on, govorom celine bića, može zgusnuti, i odraziti u jezičkom ogledalu, te tako i drugog uvući u tu usredsređeno-nehajnu igru postojanja i ništavila.

6.

Ne znam da li će Nikola Višnjić opet početi da piše pesme. O tome ne mogu ništa da kažem iako se s njim, ovako ili onako, družim tolike godine. Otkako stanujemo u istom soliteru, ponekad se iz samousluge vraćamo s kesama u rukama, ponekad sa Špirom Galovićem odigramo petnaestak brzopoteznih partija šaha, ponekad, iako sve ređe, smucamo se po knjižarama. Tačno je da ovaj sadašnji Višnjić ima nesumnjive sličnosti sa onim nekadašnjim, koji je pisao pesme. Ako mu je verovati, on ih i nije pisao, nije prelazio put od prve do poslednje verzije. Naprosto bi, u određenom trenutku, pesmu zapisao, svojim čitkim rukopisom. Ovaj sadašnji, ponavljam, sličan je onom od pre toliko godina, ali u mnogo čemu i drugačiji. Ovaj ćuti, onaj je govorio. Ne mislim da je ćutanje najgore, niti obavezno loše rešenje. Zar mnogima nije muka od lažnog govora, besomučnog brbljanja, govora kao prisilne radnje, govora koji je izgubio čoveka te se, uporno i nepopustljivo, ponavlja, svaki put s neznatnim preinakama, kao da tumara po rečniku ili telefonskom imeniku?

Nemam odgovor na pitanje zašto Višnjić ne piše opet pesme, to jest pronalazi ih gotove i bez žurbe prenosi na papir. Nisam siguran treba li da se mučim oko toga šta je ćutanje. Ipak, sa izvesnom ljutnjom pomišljam da je prestao da podnosi poraz. Govor je uvek poraz jer se suočavamo s nemogućnošću potpunog, istinskog, apsolutnog izraza, koji bi postao gotovo druga egzistencija, netrošna, necrvotočna, nesmrtna. To bi, onda, moglo da znači da je raskrstio i sa samom smrću, da sad živi bez nje, možda bez ijednog susreta s njom, makar usputnog. Jer s njom smo dok nas drži volja za život, dok smo u snazi. Kad umiremo, jedva da je tu i njena senka - i ona umire s nama. Nije mi lako da priznam da ima nečeg prirodnog i dostojanstvenog u ćutanju, u postojanju koje ne mari za govor. Možda je sve važno rekao u ovih trideset pet pesama, a možda pomišlja, bez ikakve ustreptalosti, bez

nade i straha, da će opet jednom, kao u mladosti, neuzdrhtalom rukom zapisivati stihove. Nikola Višnjić kao da nikuda ne žuri, čak i ne strahuje, kao Prust, da telo i duh neće uvek biti pri ruci da bi se iznelo ono što se ima izneti. Jedno mi izgleda izvesno: za njega je važno da govor ne sme biti lažan, niti ćutanje sme biti kazna za govor koji je poraz. Ako je tako, njegovo ćutanje je svojevrstan govor i on se može, mada ne mora, u nekom trenutku preobratiti u reči.

VIZUELNO I VERBALNO, PRUST

Kad sam čitao roman *U traganju za izgubljenim vremenom*, povremeno sam zastajao usred podrobnih opisa crkava, predela ili haljina. Čudila me je Prustova uverenost da se sve vizuelno može uspešno rečima predstaviti, kao da je govor fotografski aparat ili filmska kamera. Potanko prikazivanje toaleta Odete ili vojvotkinje Germant navodilo me je na pomisao da pripovedač ne računa ni na svog savremenika prosečnog čitaoca, koji je donekle upućen u tkanine, krojeve, boje i njihove tačne nazive, ni na čitaoca u budućnosti izuzetno obaveštenog u ovoj oblasti. Izgleda samo po sebi razumljivo što Prust nije priložio fotografije zvonika ili haljina kojima posvećuje tolike rečenice. On to ne bi učinio i da ih je mogao otisnuti u boji jer nije pisao za one koji bi njegov roman tretirali kao turistički bedeker ili krojački priručnik. Pisac se služi rečima i sve vizuelno dobijamo pomoću njih. Tu nema obuhvatnosti pogleda ili onoga što na nju liči zbog brzine (sukcesije pogleda, često previdene) kojom gledanje raspolaže. Ali, može li pripovedačevo opisivanje vizuelnog biti neograničeno složeno i bogato? Reklo bi se da govoru sve pripada, dakle i vizuelno i auditivno, s tim što mu ne pripada sve na jednak način i u jednakoj meri. Postoje vizuelne senzacije koje se, barem tako najčešće zaključujemo, rečima ne mogu predočiti. Da li stoga što je pred njima jezik nemoćan ili su u pitanju drugi razlozi (recimo, njihovo retko uočavanje i na vizuelnom planu), to sad nije važno. Neophodno je potražiti odgovor na pitanje: treba li književni govor da nam dočarava prizore, predmete i likove?

Na prvi pogled, sve izgleda jasno i nedvosmisleno. Zar bi pripovedanje moglo da se održi bez predočavanja izgleda junaka, i to neretko uz brižljivo navođenje različitih pojedinosti? Čuveni par, Don Kihot i Sančo Pansa, određen je i time što je prvi visok i mršav, a drugi nizak i debeo. Da li mi, dok čitamo Servantesov roman, vidimo ta dva lika ili samo parovi opozicija - visok/nizak, mršav/debeo - izazivaju svoje ekvivalente u našem verbalnom iskustvu i našoj verbalnoj sposobnosti? Nije samo govor, već su i veliki delovi živog sveta strukturisani s obzirom na vizuelno. Možemo li zamisliti delanje ljudi i životinja bez relacija razdaljine, oblika, boje? Ali, reči ne prizivaju određene likove, baš kao što se pojam stola ne odnosi ni na koji konkretan, pojedinačni sto. Komunikativna vrednost govora temelji se na sistemu koji obezbeđuje razumevanje jednostavnih i složenih ljudskih odnosa,

inače neizrazivih i "nevidljivih".

Osobu koju poznajemo opisaćemo dobro ili loše, s više ili manje pojedinosti. Kao neku vrstu ispomoći u takvom poslu, njen lik možemo prizvati pred naš unutrašnji pogled. S književnim junakom to nije izvodljivo. I kad je njegov izgled predložen s više pojedinosti nego što smo mi sami u stanju izneti o nekom našem bliskom poznaniku, opet ga ne možemo zamisliti, niti sanjati. Svojstva književnog lika koja ga prikazuju kao fizičku pojavu smeštena su u sklop odnosa definisan pravilima verbalnog i umetničkog. I odatle nema skoka koji bi nas prebacio u vizuelno. A kada se romani prenose u drugi umetnički medij, na primer film, opažamo da od jednog, uvek istog teksta dobijamo veoma različite verzije vizuelnog: isti lik s uspehom igraju glumci, koji, dakako, ne liče jedan na drugog. Ja nikada nisam pokušavao da zamislim lik Eme Bovari, Ane Karenjine ili, da i njih pomenem, Jelene Trojanske, Ahila i Odiseja. Njihov opisan izgled i navedeni osobeni znaci ne služe, kao na policijskim poternicama, da se identifikuje neko uistinu postojeće biće. Pre bih mogao da zamislim bicikl koji vozi Moloa, nego njega samog. To je uzaludan posao i u jednom i u drugom slučaju, ali više u drugom nego u prvom. Kad je reč o književnim likovima, na neki način možemo da reprodukujemo razumevanje i doživljaj na verbalnom planu, ako je tu ikad reč o čistoj reprodukciji, a vizuelno ne možemo jer ga prethodno nismo ni imali. Uostalom, bilo bi uputno ovaj problem razmotriti iz perspektive filmske umetnosti. Da li nam se, dok posmatramo neki film, čini da nema nikakvog zeva između junaka i glumca koji ga igra? Potvrđan odgovor na ovo pitanje prevideo bi okolnost da mi uvek ocenjujemo igru glumca. On nastoji da, uz pomoć režisera, svim sredstvima koja mu stoje na raspolaganju - rečju, mimikom, kretanjem - doprinese stvaranju lika, dela kao celine (filma ili pozorišne predstave). I što je igra aktera bolja, mi je manje vezujemo za fizičku pojavu glumca - postaje nam jasno da je njegov izgled jedno od sredstava njegovog izražavanja. Mi pratimo kako on neprekidno gura u stranu vlastiti psihološki i fizički identitet zarad ostvarivanja identiteta lika. Dobar glumac ne izjednačuje sebe sa ulogom toliko da bi zaboravio na sebe samog. On se samo koristi svojim govorom, svojim telom, da bi predstavio nešto drugo, što se izražava i tim sredstvima, ali se na njih ne može svesti.

Književni tekst pogotovu nije nalik na telefaks koji sliku pretvara u električne impulse, a njih u sliku. Umetnički književni govor koristi se svime čime raspolaže - radi sopstvenih ciljeva. Vizuelno i auditivno, logičko i emocionalno jesu elementi kojima se služi

pripovedač, nehotice i hotimice. Sada je vreme da ponovo postavim pitanje: zašto je Prust onako prilježno opisivao haljine pariskih dama, krajolike, te platna slikara? Da li je on zaboravljao da književni govor ne može sve, da se u njemu samom nalaze njegove sopstvene granice?

Kad je reč o izuzetnim duhovima, izvesni njihovi nedostaci po pravilu su povezani s njihovim velikim sposobnostima. Znamo da se jezikom ne može sve iskazati i da pojedini iskazi u nama izazivaju slab i nejasan odziv. Ali, gde se nalazi međa posle koje govor gubi sposobnost saopštavanja? Ona je uvek istorijski određena i uslovljena prirodom govora, koja ga istovremeno čini različitim od drugih jezika. No ovi opšti okviri od male su pomoći iole ambicioznom autoru: međa se otkriva, uspostavlja ili prekoračuje pripovedanjem. Prustov posmatrački dar pomerio je granice izrecivog. On je u bitnom od početka strukturisan književno, književni tekst jeste njegov jezik, ali njegova izuzetna percepcija deo je njegovog razumevanja sveta, teorijskog i filozofskog, u svakom slučaju u znatnoj meri racionalnog. Velika otkrića teže da se osamostale, da napuste svoje prirodno, rodno mesto. Ona oživljuju književnu umetnost, ali je gotovo samim tim činom i dovode u pitanje: otkrivaju njene istorijske mogućnosti, i njenu samosvojnost, takođe i njenu povezanost s drugim oblastima.

Pripovedanje nikad ne funkcioniše besprekorno. Da bi otpočelo, ono se mora prikloniti lakokvarljivoj robi, živim rečima, koje se menjaju, stare i umiru, ponekad se i podmlađuju. Okolnost da je apsolutni tekst nemoguć ne opravdava svaki loš potez autora koji, premda nikad pripovednim postupkom ne vlada potpuno, jeste relativno samostalan činilac: neke delove ostavlja kako su zapisani u prvom trenutku, druge preinačuje, treće, pak, izostavlja. Prust je tačno uviđao da je u stanju da rečima predoči ono što drugi nisu mogli ni da uoče, ali je pri tom donekle zaboravljao da ničija moć nije potpuna. Samo, njegovo delimično previđanje granica verbalnog može se braniti i književnim razlozima. Opisi haljina doprinose slikanju posebnosti situacija o kojima se pripoveda. Oni likove i radnju smeštaju u dodatno određen okvir, definisan i prostorno i vremenski. Doduše, tu se postižu izvesni paradoksalni učinci. Ono što služi konkretizaciji i što pojačava verodostojnost sredine u kojoj se kreću junaci romana, manje je značenjski jasno od apstraktnijih relacija. Podrobno prikazivanje ženskih toaleta me zato i odbija i privlači. Odbija me zbog pojedinosti u kojima se ne razabiram, te mi tekst postaje umnogome

nerazumljiv. I da poznajem tačno značenje svih termina, opet bi u meni ostala izvesna nedoumica: želi li Prust da u svim pojedinostima prikaže toaletu, tako da i mi, čitaoci, vidimo ono što je on toliko puta video, ili on traga za specifičnim književnim učincima, za književnošću koja bi posezala za vizuelnim, i unutar njega likovnim, i za auditivnim, i unutar njega muzičkim. Potpuni i brižljivi opisi nekog predmeta zaprečavaju prirodni tok pripovedanja. Autor kao da zaboravlja svoju glavnu ulogu i upušta se u demonstraciju svojih specijalnih sposobnosti. Očaran svojim otkrićima, on živi u uverenju da je neograničena moć verbalnog, tačnije, moć umetničkog književnog govora.

Nije lako odrediti granicu područja u kojem suvereno vlada verbalno, niti je moguće zamisliti idealnog čitaoca. Ali, kad je reč o romanu *U traganju za izgubljenim vremenom*, gotovo idealan čitalac mogao bi biti - Prust sam. Njemu, po svoj prilici, ne bi nikakvu poteškoću predstavljali termini koji označuju krojeve, boje i oblike haljina Odete ili vojvotkinje Germant. *Zašto kažem po svoj prilici?* Jer pretpostavljam da bi i on, kao čitalac, s izvesnim naporom savladavao neke opise. Ne zato što bi oni prekidali radnju na najuzbudljivijim mestima - dramatičnost zbivanja nije svojstvo ove proze - već stoga što bi i takav čitalac osetio da ga pripovedač bez valjanih razloga prebacuje iz jednog u drugi režim pripovedanja. Ono, dakako, nije i ne može da bude kao izliveno iz jednog komada. Proza, pogotovu ona u velikim formama kao što su romani i ciklusi romana, nosi neotklonjiv žig heterogenosti i ne može dosegnuti jedinstvenost poetskih oblika, naročito onih kratkih, poput soneta. Ali, autor ne sme da poveruje kako književnost sve može izraziti. To što svaka pojedina reč ne pripada samo književnom govoru već upućuje i na stvarnost izvan njega, ne znači da ona ne gubi snagu čim zaboravi svoje rodno mesto, koje joj daje živost i izražajnost, i počne da igra i neku drugu ulogu.

Kao pisac koji je osećao da je njegova percepcija i jača i tananija nego u drugih - da, recimo, jasno zapaža mnoge sitne pokrete koje drugi naprosto ne vide jer operišu samo krupnim jedinicama, u koje su do nerazpoznatljivosti sliveni toliki značenjem bogati pokreti - Prust ju je morao i prekomerno koristiti. Možda je ta neumerenost znak izvesne oholosti, ali za pripovedača ona predstavlja i dokaz da se on - dok tka svoj tekst - nalazi na svom području, da nije zapostavio svoju posebnu, najdražu šaru. Izgleda da se izvesni nedostaci ne mogu otkloniti jer su neraskidivo vezani s vrlinama ili, drugačije rečeno, plodnost je izvor rasipnosti, i ne treba žaliti što neće baš svaka semenka pasti na plodno tle.

Verbalno nije s one strane vizuelnog, ali jeste od njega odvojen sistem. (Treba se zamisliti nad okolnošću da su se pojedini slikarski pravci u našem veku odvojili od predmetnog i figurativnog kao, činilo se, temeljne strukture vizuelnog.) Književno pripovedanje, naravno, uspeva tim više što bolje oseća domen verbalnog, čije se granice neizbežno pomeraju na neumeren način, što je odlika gotovo svakog izuzetnog poduhvata.

PRIPOVEDAČ SVAKODNEVNOG: KORNEL FILIPOVIČ

Sa snebivanjem pristupam iznošenju svojih utisaka o poljskom piscu Kornelu Filipoviču, tačnije rečeno o nekoliko njegovih romana i priča. Čitao sam ih na srpskom, u prevodima Petra Vujičića i Biserke Rajčić. Govoriti o štivima napisanim na jeziku koji ne poznajemo liči na hotimično upadanje u zamku postavljenu za naivne. Ali, kao što to obično biva, uvek postoje razlozi koji čoveka navedu na rizičan poduhvat. Prevodi Filipovičevih romana (*Provincijska ljubav, Zarobljenik i devojka, Vrt gospodina Ničkea*) prošli su bez odziva. I, kad se ne oglašavaju profesionalci, kritičari i profesori, javljam se, eto, ja, kome je bliska Filipovičeva vezanost za područje svakodnevnog, a strana njegova ukotvljenost u realističkom postupku. Možda je to razlog što mi se on ukazuje kao osoba s dva lika, koji, srećom, pristaju na zajednički život.

Predmet pripovedanja najčešće je neki sitan događaj: leptir što kroz otvoren prozor ulazi u sobu, revolverski hitac ispaljen na stari lonac, čišćenje stana ili raspremanje tavana, pokušaj da se poglela grana pomeri u šumskom čestaru. Zbivanja iz svakodnevice naliče na jedva opažljive potrebe čiji talasi na trenutak prođu kroz sve slojeve jednog života. Po pravilu, oni na videlo ne iznose prizore pohranjene u sećanju, već raspoloženja, ukus i navike koji su se formirali povodom reagovanja na okolnosti određene vrste. Tako, u pričama "Grana" i "Redak leptir", mali događaj, preko onog što mu je srodno, oživljuje jednu liniju iskustva koja, na vremenskom planu, obuhvata gotovo pola veka. Pripovedaču je na raspolaganju ceo život, ali samo preko jedne niti, kao preko tankog svetlosnog snopa u kojem titraju tolike čestice prašine. Grana koju već onemoćale ruke ne mogu ukloniti oličava živo i neprijatno prisustvo prepreke i priziva sećanje na snagu, fizičku i, posebno, voljnu, kojom su nekad takve teškoće lako savladavane. Povremeni berač pečuraka, gospodin koji govori u prvom licu, na izletu najednom ožalošćen time što je slabiji nego što je mislio, nad samim sobom povodi se takoreći kao nad ponorom i, s humorom, jednim potezom povezuje prošlo i sadašnje stanje, obelodanjuje iskustvo egzistencije, koje je spoj razumevanja i emocije. Ili je ono emocija koja se domogla pronicljivosti?

Kada se služi kratkom formom, Filipovič se ne drži čvrsto događaja određenog koordinatama realnog vremena i prostora. Početni podsticaj dolazi iz sadašnjosti, koja se u

pripovedačevom kazivanju unekoliko stavlja u zagradu, ali se pri tom ne oživljavaju raniji događaji. On je signal koji gotovo naslepo prolazi kroz naslage ličnosti, usput združujući srodno ili ističući suprotno i različito. Za razliku od Prusta, Filipovič se ne uzda u vrednost nehotičnog sećanja, u nosivost prostorno-vremenski strukturisanih radnji i prizora iz prošlosti. U svojim najboljim trenucima, on sa zanimanjem i strpljenjem prikazuje šta otkrivaju obični postupci kada se sagledaju otvorenim okom.

Retki su pisci koji se odlikuju jednostavnim i tačnim opisivanjem svakodnevnih radnji. Običan govor je znatno metaforičniji nego što to mislimo. A pripovedač vrste kojoj pripada Filipovič treba da postigne dvojak cilj - tačnost opisa i svežinu govora, što znači da tačnost mora da bude otkriće, deo govora koji donosi novinu i neočekivanost. Filipovič se oseća na sigurnom kad opisuje branje pečuraka u šumi, različite poslove u kući i bašti. Tim običnostima, sitnicama, reklo bi se nevažnim i banalnim pojedinostima on pristupa s poštovanjem i zanimanjem, što znači bez želje da mu one posluže kao ilustracija ili razjašnjenje neke više svrhe, od njih odeljene. Tako se one, iako ne potpuno osamostaljene od sklopa u kojem postoje, pred nama ukazuju sa začuđujućom sposobnošću izražavanja pritajene dramatičke egzistencije. U priči "Revolver", opis dvanaestogodišnjaka koji krišom uzima očev revolver i, sam u polju, puca u stari lonac, na uzbudljiv način predočava iskoračivanje iz detinjstva u zrelost, i naglost te inicijacije - kao zahvaćena nekom moći izvan sebe, ličnost se preobražava, u trenu se menja osetivši blizinu smrti. Dečakova percepcija je izmenjena: bliski i poznati predmeti i pojave se ne ulančavaju jedni u druge, već se razdvajaju i zaleđuju, promeću se u fotografije. Doduše, autor povremeno gubi poverenje u nosivost ovakvog opisa događanja i poseže za direktnim iskazima, za onim što on vidi kao smisao scene ili cele priče. Ne tvrdim da se sve bitno mora prikazati posredno, i da se ne sme ići dalje od nagoveštaja. Važno je nešto drugo - osloboditi se strahopoštovanja prema bitnom. Još više, zaboravljanje bitnog jeste neophodan uslov da pripovedač zanemari postojećeg čitaoca i da se sa intimnošću obrati onom koga još nema. Ako ne bude prizivan, nepostojeći a pravi čitalac neće se ni pojaviti. U neizbežnim časovima spisateljskog klonuća, autor se lako predaje želji da otkrije zapretani, tajni smisao, da razveje maglu ispred očiju čitaočevih. Evo primera Filipovičeve slabosti direktnog saopštavanja, sa kraja pomenute priče: "Plavi lonac je ležao probušen i umirao." Razumem autorovu potrebu da predoči prisustvo smrti, ali, zar se smeo poslužiti ovako direktnim iskazom? Pogođen metkom,

lonac, to mi se čini nespornim, treba da podseća na živo biće - i ništa više. Dakle, u opisu ove scene bilo je svrsishodno koristiti samo one odredbe koje su zajedničke čoveku i predmetu. Tako bi se, bez ijedne reči o umiranju, ukazalo na onoga ko je tu zaista ubijen, ili ostavljen poput čaure iz koje izleće leptir - na dvanaestogodišnjaka, na njegovu nevinost ili, možda, na njegovu nezrelost.

Svaki književni postupak konstituiše sebi primeren tip iskaza. Filipovič ne govori o dramatičnim sukobima i teškim moralnim preispitivanjima, o velikim strastima i stradanjima, već iznosi sitne događaje koji tvore ono što bih, u nedostatku pogodnije reči, nazvao telom svakodnevice. On razume da opis banalnog nije lakši od opisa uzvišenog. Povremeno ga zavede težnja ka ležernom, opuštenom kazivanju, onom koje kao da je smetnulo s uma da je književno. Opravdano zazirući od izveštačenog tona i posebnosti po svaku cenu, on se povremeno neoprezno izlagao drugoj opasnosti - da mu takozvani prirodni govor prizove opšta mesta, zdravorazumske eksplikacije i banalne metafore. To je najvidljivije kada se služi tehnikom govora u trećem licu.

U romanu *Vrt gospodina Ničkea* pripovedač povremeno saopštava šta glavni lik misli. (Izvestan problem predstavlja i to što pozicija pripovedača nije ista od početka do kraja - bez vidljivog razloga, on nekad zna više, a nekad manje.) Kako usaglasiti opis onoga što zahvataju naša čula s onim što je izvan njihovog dosega, s mišljenjem i osećajnošću? Šta zapravo znači kazati: on je mislio to i to? Govorom u prvom licu lakše se rešavaju problemi ove vrste jer pripovedač, po prirodi stvari, zauzima poziciju ograničenog znanja, i sa određenom sigurnošću svedoči samo o svom unutarnjem životu. Da li se sa opisa datosti, sitnih svakodnevnih radnji nehotočno i nepripremljeno prelazi na drugi teren, da li se na istoj ravni, istim tipom govora mogu podastreti znojenje gospodina Ničkea i njegove misli? Bez sumnje, odgovor na prethodno pitanje u principu može biti pozitivan. Depatetizovano i, povremeno, umereno parodijsko opisivanje sitnih, običnih i istinitih događaja teži da otkloni tradicionalnu formu predstavljanja unutarnjih stanja likova (najčešće preko logički i gramatički uređenog monologa) - pripovedač izveštava o onome što izgleda nesporno, što ima izgled objektivnosti, o čemu je lako postići saglasnost. Pisci se koriste tehnikom govora u prvom licu upravo da bi se iz iste perspektive i u osnovi na isti način govorilo o onome spolja i o onome unutra. To moraju biti povezane a ne razdvojene stvarnosti. Upravo je najteže očuvati jedinstvo pozicije iz koje se govori. Možda je ponekad neizbežno i njeno

kratkotrajno napuštanje, ali pripovedač mora biti svestan toga, inače će ispasti iz sopstvenog govora i nehотиčno preuzeti neki drugi. Pri tom je najgore ako taj drugi govor postane nalik na didaskalije u dramskom tekstu. Filipovič se povremeno oseća primoranim da nešto razjasni, da na nedvosmislen način iznese razloge koji su doveli do određenog čina - onda kada se nešto, po njegovoj oceni važno, ne bi moglo dokučiti iz opisa samog zbivanja. Nisu svi iskazi iste vrste ni u prozi u kojoj se s predumišljajem potire razlika između važnih i sporednih motiva za ove ili one postupke junaka. Uostalom, nemaju sve reči isti status u govoru, niti ih imaju predmeti oko nas. Svakodnevni postupci nalaze svoj manje ili više tačan otisak u verbalnom, dok su obrisi onih ređih nejasni, kao na zamućenoj fotografiji. Jasno je da ne postoji apsolutan tekst, od početka do kraja ostvaren jednom vrstom govora: stvarnost je heterogena, jezik je heterogen, delo je heterogeno. Samo usiljen i prazan govor ostaje u sferi iluzije da je moguće potpuno jedinstvo raznorodnog. Moj prigovor Filipoviču cilja na nešto drugo, na zaborav tela koje predočava. Na šta mislim kad kažem *telo*?

Prvenstveno na onu povezanost koja, svejedno kako, pulsira kroz predmete i vreme. Pripovedanje je utoliko mimetičko ukoliko sledi telo te specifične povezanosti. Ali, zašto koristim termin *telo*, a ne neki na izgled pogodniji - duh, na primer? Zato da bih oštrije istakao onu povezanost koja asocira na uverljivu određenost živog ljudskog tela, koje prebiva u koordinatama realnog vremena i prostora. A ovom drugom telu, telu jednog doživljaja ili iskustva, pretesno je u tim parametrima zbog ograničenja koja imaginativnom nameće percepcija učvršćena navikom. Sve je u struji vremena, ali emocije i iskustva ne mogu se tačno izraziti samo kroz sukcesiju trenutaka jednosmernog vremenskog toka. Telo određenih uzbuđenja, uvida, pronicanja često se na vremenskom platnu oslikava krivudavim i kružnim linijama. Filipovič je na sigurnom tlu kad, kao u priči "Zadruga 'Čistoća'", smireno opisuje svoju starost: "Nikad mi se ne javljaju sumnje da li se nešto dogodilo posle rata ili pre rata." Ali, do gotovo komičnog ispadanja iz svog govora, do gubljenja iz vida tela doživljaja koji opisuje, dolazi već u rečenici koja sledi navedenu - "Vidim i kadar sam još da ocenim lepotu predela, rang umetničkog dela, lepotu žena." Kad god naiđem na dva toliko različita a susedna iskaza, uvek se pitam da li ih je sastavio isti pripovedač. Prvi izveštava o svakodnevnom stanju stvari, a drugi s neba pa u rebra uvodi kvaziestetičke pojmove. Ako bismo i pristali na mogućnost da lepota predela postoji kao nešto činjenično, poput nekog drveta, a ne samo kao utisak ushićenog posmatrača, ostaje glavna nevolja - pripovedač (koji

govori u prvom licu) na isti način se odnosi prema estetičkoj konvenciji i prema pouzdanosti svog sećanja. Pri tom, on ne pokušava da različite pojave dovede na istu ravan i da pokaže kako je njihova različitost prividna. On samo gomila ilustracije o tome da je i u starosti sačuvao moć pouzdanog procenjivanja. Iznoseći kako zna šta mu se dogodilo pre a šta posle rata, on opisuje postojeće stanje, s humorom i, u isti mah, s melanholijom jer je blizu čas kad će pamćenje prošlog popustiti, kad će oslabiti logičke relacije koje tvore poredak pamćenja i omogućuju snalaženje u njemu. A stvari ne stoje tako sa lepotom predela i žena. Možda je pripovedač sačuvao moć procenjivanja i na ovom planu, ali nije jasno šta on procenjuje. Sa opisa svakodnevnog, pouzdanog, očiglednog prešao je u času zaborava na govor o kategorijama, koji ne može a da ne bude alegorijski ili metaforičan.

U određenim umetničkim perspektivama pojam lepog naprosto je nezamisliv. Postoji li *lepi predeo* kod Kandinskog i Maljeviča, da ne spominjem enformeliste? *Lepi predeo* ispario je iz vidokruga mnogih umetnika već u devetnaestom veku i u dvadesetom se ne može spominjati s nedužnošću. Kako se dogodilo da Filipovič previdi različit karakter stanja, radnji i predmeta ljudske svakodnevice i onoga što danas deluje kao alegorija (kažem danas, dopuštajući mogućnost da je to nekad, u drugom kulturnom sklopu, moglo imati gotovo status činjeničnog)? Povremena iskliznuća niko ne može izbeći, ali nije lako ni ona karakteristična objasniti jednim uzrokom. Ipak, moj je odgovor sledeći: koren previda ove vrste treba tražiti u tome što Filipovič nije bio, na poetičkom planu, dovoljno negativan. Ono što realistički postupak danas toliko odvajava od realnosti jeste njegova pozitivnost, a jezik te pozitivnosti postaje alegoričan upravo zbog svoje ostarelosti. Realisti danas, kad se bolje pogleda, retko kad su svesni alegorijskog karaktera svog postupka. Percepcija koja ne oseća svoju nedovoljnost, koja je zatvorena za promenjeni svet, liči na most koji ništa ne premošćava. Možda se sa određenog stanovišta može dokazivati da je ono negativno u avangardi dvadesetog veka neretko bilo estradno, ali odsustvo negativnog mnoge realističke pisce učinilo je gotovo nemuštim.

Suočavajući se sa problemima ove vrste, Filipovič ih je pokušao savladati tako što se, u pričama, najčešće koristio govorom u prvom licu, pripovedanjem s pozicije ograničenog znanja, što pruža priliku da se obe stvarnosti, i spoljna, objektivna, i unutarnja, subjektivna, sagledaju na približno istoj ravni. Prikazivanje unutarnjeg kao spoljašnjeg pre je iskorak iz realizma nego proširivanje njegovog polja - ako je unutarnje, takozvani misaoni i

osećajni život, prikazano sa jasno uočljive distance, ako onaj ko govori o sebi podjednako ne zna svoje i tuđe, onda su time na posredan način dovedeni u pitanje temelji realističkog postupka, prvenstveno odnosi uzročnosti i posledičnosti. Ali, Kornel Filipović nije sasvim napustio realistički postupak. On se jednom nogom našao na novom a drugom na starom terenu. Njegovo najveće odvajanje od realizma događa se, paradoksalno, na tematskom planu: pišući o banalnom i na izgled beznačajnom, on je hotimice zanemarivao velike ciljeve ovog prosedea - da se preko sudbine likova prikažu i razjasne socijalna, istorijska, egzistencijalna i psihološka stanja jednog vremena.

Pasionirano predočavanje sitnih svakodnevnih radnji dekomponuje velike istorijske strukture. Odsustvo krupnih događaja i dramatičnih preokreta na velika vrata ne uvodi ravnodušnost. Pre bi se reklo da izaziva unutarnju napetost, doduše nikad prejaku. Nikome neposredno ne pretila smrt, ali je ona tu: u umoru Ničkea, u neredu koji vlada na njegovom tavanu. U kratkom romanu o vrtu ovog gospodina postavljena je jedna zagonetka i ona do poslednje stranice nije razrešena na nedvosmislen način. Da li je Ničke bio komandant konc-logora? Filipovićevo namera nije da to otkrije, već da pokaže kako je teško identifikovati i velikog zločinca kada je nasilje neprekidno prisutno i u pitomim i bezazlenim baštenskim radovima. Sama nega vrta ukazuje se kao vid suzdržanog nasilja. Ono nije nešto što se spolja pridodaje svakodnevnim radnjama, ono je deo njih, prebiva u samom plevljenju i okopavanju i samo vreba priliku da se oslobodi stege i jarnosno razmahne. Ničke brižno i s marom podiže svoje vrtno vlasništvo koje, začudo, postajuće sve uređenije, kao da postaje sve ugroženije, te zahteva snažnu, ako ne i presnažnu odbranu. Jednog dana Ničke je, opazivši da je cvetni pupoljak dopola izjeden, u besu zgnječio velikog belog crva sa crnom glavom. Vikao je na njega: "Ti, svinjo, ti, smrade svinjski, ti govno svinjsko!" Gospodin Ničke možda nije bio komandant logora u Lange Vizeu i možda nije motikom ubio Francuza Rosinjola, koji je nehotice zakoračio u rondelu s paradajzom što ga je komandant usrdno negovao. Pre nego što je ubio Francuza, komandant je takođe spomenuo tu toliko poznatu domaću životinju. Uzviknuo je: "Ti, svinjo svinjska, ne vidiš kud srljaš?" Očito, svinja je mrska suprotnost negovanoj uređenosti vrta. Njegovo obdelavanje nije lišeno radosti, ili bar uzbuđenja koje nalikuje na nju, ali, eto, svakog časa to na izgled blago osećanje, gotovo smirena pobožnost, može uzmaknuti pred žestokom surovošću ili se, što je verovatnije, u nju preobraziti.

U ovom kratkom romanu najviše me privlače opisi svakodnevnih radnji i stanja gospodina Ničkea, od rada u vrtu, kupovine cigareta, obedovanja u restoranu, sređivanja krša na tavanu do bolovanja od teške prehlade i iznenadnog susreta s parom skitnica, koji ne prose već prete božjom pravdom. Osećam poštovanje i prema Filipovićevoj odluci da koncentracioni logor potraži usred pitome svakodnevica. Vrt nije simbol čudovišnih "fabrika smrti", ali njegovo obdelavanje, poput svakog, i najpitomijeg, zavođenja i održavanja reda, jeste u začuđujuće bliskom susedstvu s nasiljem i zločinom. Treba reći da obdelavanje to nije samo po sebi, kao što ni svakodnevica nije bespogovorno na strani mira, dobrote i plemenitosti.

Pripovedač uočava sitne i jedva primetne znakove koje odaje čovek u pokretu i mirovanju. Nije slučajno što se Filipovič toliko bavi svakodnevnim, što je ono teren njegovog iskustva. Tako je on u prisnom dodiru s onim što je u stvarnosti živo, pokretljivo, pulsirajuće - i o čemu umnogome mogu da svedoče naša čula i onaj deo naše jezičke sposobnosti koji je u najtešnjoj vezi s njima. Pri tom se ne zanemaruju viši, "apstraktniji" nivoi, već se samo potiskuju u drugi plan. Treba li svakodnevno shvatiti kao privilegovano područje čistote i nevinosti, još nezagađeno sukobom interesa, te patološkim oblicima ponašanja pojedinaca i društvenih grupa? Odgovor je odrečan. Cela svakodnevica prožeta je vrednosno opredeljenim mrežama tumačenja i pojedinci takmičarski revnosno, malodušno ili nekako drugačije reaguju na signale koje dobijaju, i kojima ni u snu ne mogu umaći. Uvek smo na zadatku, težimo nekom cilju, obrađujemo komad nekog vrta. Ali telo, koje naseljavamo, i psihički život, koji nikad ne kontrolišemo potpuno, neprekidno odaju i drugu stvarnost, drugačiju od one koju imamo u vidu i kojom, reklo bi se, sa sigurnošću vladamo. Filipovič je uočio vrednost na izgled banalnog i trivijalnog. Kada nam se otvori pogled za tolike sitne postupke koji tvore tkivo naše fizičke i psihičke okoline, mi donekle izmičemo vladajućim obrascima razumevanja i percepcije sveta i postajemo sposobni da našu dušu opet vidimo spojenu s telesnim, pojedinačnim, krhkim, prolaznim i propadljivim, da je vidimo u živom vremenskom toku.

Iako hotimično, Filipovič je nenametljivo spojio baštu i koncentracioni logor, uređenu oazu pitome vedrine i najsvirepije nasilje. Jezikom svakodnevnih postupaka uspeo je da pokaže kako se iza idile kriju stege društvenog života, destruktivni nagoni pojedinaca i društvenih grupa i represivni kulturni nazori. Opisujući svakodnevno, Filipovič se kretao po

najmanje zaposnednutom području. Sitni poslovi od kojih su sastavljeni naši dani i naše noći ne izmiču silama sveta, ali u njih nije utisnut grub i krvav žig. On se u njih - za razliku od pojmova i "stvarnosti" višeg reda, moralnih, ideoloških, verskih, vojnih, klasnih, nacionalnih i njima sličnih - i ne može utisnuti jer su oni sama površina života, promenljiva beskrajna pokretna traka. Svakodnevnica je najmanje sveta i zato, možda, govori koliko-toliko slobodno, samo izdaleka nadziravana. Kornel Filipović je s retkom pronicljivošću uočavao pokrete tela, osećanja, volje, i promene na predmetima koji nas okružuju. On je naslutio da je svakodnevno pravi izvor pripovedanja, ali je u njega uronio bez dovoljno otpora prema delovima realističkog postupka čije je poetičko vjeruju - u razotkrivanju velikih figura istorije, u homogenim i brižljivo individualizovanim likovima.

U poslednjih dvadesetak godina prevedeno je na naš jezik nekoliko Filipovičevih kratkih romana, i pregršt priča po novinama i časopisima. Širi izbor iz njegovog opusa dobro bi nam došao danas kada je život nezamislivo svirep, kada nas melju pojmovi višeg reda, nacionalni, verski i ideološki, i kada smo smetnuli s uma da se i o njima, sa književnog stanovišta, može zboriti na zanimljiv način tek ako oni, kao u čistilište, budu zagnjurenjeni u svakodnevno, u male redovne poslove i radnje, od jutarnjeg pišanja i brijanja do izvođenja psa u večernju šetnju.

DOKUMENTARNOST LOGORSKE KNJIŽEVNOSTI

Dvadeseti vek obeležili su logori u Nemačkoj i u Sovjetskom Savezu. O prvima nema mnogo književnih svedočanstava, ali ne samo zato što je iz njih malo ko izneo živu glavu. Posle konačne pobeđe savezničkih armija 1945. godine, zločini se nisu mogli sakriti. Logori su pretvoreni u spomen-mesta. Da je kojim slučajem Hitler pobedio ili bar zadržao vlast u granicama dotadašnje Nemačke, svetska javnost bi bez sumnje znatno sporije dolazila do činjenica o masovnom uništavanju Jevreja, Slovena i Cigana u fabrikama smrti. S logorima u Sovjetskom Savezu bilo je drugačije. Režim je preživeo rat, čak bi se moglo tvrditi da je iz njega izašao ojačan. I posle Staljinove smrti vlast je u osnovi ostala ista. Doduše, logori su postepeno zatvarani, u tišini i gotovo potajno. Tako se dogodilo da najvažnija svedočanstva o vaspitno-kažnjeničkim logorima pruži književnost. Tamo gde nema slobode za istorijska istraživanja i političke debate, književnost se javlja kao prvi znak otpora protiv terora i ona dokumentuje ono što se skriva ili lažno prikazuje.

Dnevnike, pretežno rekonstruisane naknadno, ispovesti, priče i romane odlikuje spoj dokumentarnog i fiktivnog. Dokumentarnog je, naravno, više u dnevnicima nego u romanima, ali je ono dominantno u svim oblicima logorske književnosti. S druge strane, fiktivno nalazimo i u tekstovima pisanim bez književnih ambicija, dakle samo sa željom da se skrupulozno podastru činjenice. Suočeni s glađu, bolešću, iscrpljujućim radom u teškim uslovima, raznovrsnim šikanama i mogućnošću da izgube život, logoraši-pisci nisu mogli takve svoje prilike opisivati kao naučnici, mirno, nezainteresovano, pedantno, kao da je reč o biljkama ili insektima. Oni su osećali jaku moralnu obavezu da obelodane istinu o tim čudovišnim ustanovama i da od zaborava spasu tragične oblike ljudske sudbine. Zato su se trudili da zbivanja predočavaju tačno i verno, na osnovu ličnog iskustva i priča svojih drugova, te naknadno sakupljenih dokumenata. Kasnije dolaze nastojanja da se sve objasni i podigne optužba protiv sistema i politike koji su to porodili. Govor svedoka nikad nije samo govor činjenica, to je i govor o proživljenom, o strahu i hrabrosti, o osećanjima i ličnom iskustvu.

Logorska književnost beži od fiktivnog koliko god može. To joj se ukazuje kao neophodan uslov da se raskrije ono stvarno, činjenično. Ali, pripovedanje uvek teži

fiktivnom. U najmanju ruku može se reći da je u njemu samom upisana nužnost da, u nekim granicama, slobodno uređuje građu. Umetnički govor nemoguć je bez rada nesvesnog, a nesvesnom je veoma suženo polje dejstva kad se skrupulozno želi udovoljiti visokim moralnim zahtevima, prvenstveno zahtevu za verodostojnost. Kad su optužbe iskonstruisane, a kazne stroge i visoke, kad je čitav javni i privatni život pritisnut besomučnom i ludačkom propagandom, prirodno je da lično svedočenje logoraša bude u najvećoj meri dokumentarno: da govori o stvarnim događajima, mestima, licima, da tačno navodi dane, mesece i godine. Tako ovaj govor iz sebe ne može ukloniti stalno obnavljanje napetosti između spontanosti i prinude da služi ciljevima čija je moralnost izvan sumnje. Moglo bi se kazati da to važi za književnost u celini, ali bi se pri tom smetnula s uma razlika u stepenu - u pojedinim žanrovima tu napetost nalazimo samo u tragovima, a u logorskoj književnosti ona predstavlja strukturnu odliku, koja ostaje takva i kada se ta dela posmatraju u istorijskoj perspektivi, dakle onda kada su već odigrala svoju društvenu, političku i moralnu ulogu. Možda na ovom mestu vredi ukazati na sledeći paradoks: novi, komunistički poredak započinjao je afirmacijom socijalističkog realizma, one vrste angažovane književnosti koja u krutim obrascima crta poželjnog čoveka, kao prepisanog iz političkih programa, a završava tako što mu književno opelo drži takođe jedna vrsta angažovane literature, koja otkriva istinu o logorima kao bitnom belegu jednog vremena i jednog poretka.

Teškoće s kojima se suočava logorska književnost umnogome su svojstvene svakoj angažovanoj književnosti, s tom, nemalom, razlikom što logorska svedočanstva raskrivaju istinu postojećeg, a dela socrealizma je prikrivaju i preinačuju. S moralnog vidika to su dva suprotstavljena pristupa istoj stvarnosti. Ali, u oba slučaja postoji spoljna prinuda prema pripovedanju. Uprošćeno govoreći, u jednom slučaju se mora iznositi istina (istorijska, sociološka, lična), a u drugom ono što je poželjno sa stanovišta politike i ideologije. Istina i laž nisu niti mogu biti jednako vredne, ali i služenje istini jeste nemalo ograničenje za pripovedanje. To se možda najbolje može uočiti kad bliže razmotrimo jednu od najvećih prednosti logorske književnosti nad onom socrealističkog usmerenja - njenu dokumentarnost. Ova druga ne može da slobodno stvara svoj svet jer je on zadat, te je pisac sputan dvostrukim vezama: on mora izbegavati i fiktivno i dokumentarno. A književno svedočenje logoraša predstavlja samoispoljavanje dokumentarnog i kao takvo jeste područje

slobode. Ono u tome ne izvršava neki spolja nametnuti zadatak, i u srećnim trenucima ono se može prepustiti stihiji dokumentarnog, pod uslovom da se ona ne sukobi s moralnim obzirima.

Logorska književnost nije samo svedočanstvo. Ona odaje poštu stradalima, oplakuje zao ljudski udes i podiže optužnicu protiv poretka u kojem je toliko nasilje bilo moguće. Autori ovih dela nisu u lakom položaju. Ako bi njihovo pripovedanje sledilo samo književne motive, ono bi u moralnom pogledu - bar u vremenu nastanka - moglo izgledati kao izdaja, kao delimično pravdanje nasilja, kao relativizacija uloge žrtava i krvnika. Autori ne mogu da ostanu samo književnici. Poput istoričara, oni prikupljaju i obelodanjuju činjenice, poput sveštenih lica drže opelo nad mrtvima i, donekle, poput javnih tužilaca ukazuju na moralnu i krivičnu odgovornost pojedinih aktera i samog političkog poretka. Kada ova oblast postane predmet slobodnih naučnih istraživanja i rasprava u javnosti, književnici će o logorima možda moći pisati bez dobrovoljno prihvaćenih moralnih obaveza. Kažem možda, jer je neizvesno da li će se tada, na nedvosmislen i izravan način, uopšte baviti tim temama. Poljski literata Kornel Filipovič, koji je bio zatočenik nemačkih koncentracionih logora, u svom kratkom romanu "Vrt gospodina Ničkea" tek vrlo posredno govori o ljudskoj izopačenosti koju oličavaju logori. Kao i kod Aleksandra Tišme, zversko u čoveku i društvenoj zajednici najuspešnije se raskriva preko opisa svakodnevnih postupaka i radnji. Logori, od vaspitno-kažnjeničkih do fabrika smrti, predstavljaju možda najizopačenije društvene institucije u modernim vremenima i njima književnik ne može da pristupi bez moralnog zgražanja. Literatura nikako ne beži od tamnih, pa i najtamnijih strana ljudskog života, ali ona se ne bavi konkretnim zločinima. I više od toga - uklanja se iz područja gde su moralni obziri jaki i prirodni. Ona nije nemoralna, ali se stvara izvan neposrednih moralnih obzira. Rad nesvesnog i moralno suđenje ne nalaze se na istoj ravni i teško ih je dovesti u kakav-takav sklad. No, kad je važna istina skrivena i kad niko drugi o njoj ne može da govori, literatura se pojavljuje kao ona primarna sila koja skriveno iznosi na svetlost dana.

Logorska književnost je realistička i lirska. Ona ne može da bude fantastična, parodijska, groteskna, dakle, ne može da bude slična onim prozama Franca Kafke koje, bar na prvi pogled, zahvataju isto tematsko područje (kažnjeničke kolonije, na primer). Ona govori o postojećem, i više od toga - o konkretnom, istorijski određenom postojećem. Stoga

je ona prevashodno realistička, ali je povremeno i lirski: u opisima prirode, vremenskih okolnosti (najčešće nepovoljnih po život zatvorenika), te kad je ispovedna i kad žali nad zlehudom sudbinom zatvorenika. Ova književnost je realistička ne samo zbog ispunjenja moralnih ciljeva, već i zato što je ovaj prozedo iz devetnaestog veka uslov duševnog zdravlja samih pisaca. Ne samo njihov logorski život, već i cela društvena stvarnost uređeni su na čudovišan način, često kao u teškoj noćnoj mori. U takvim okolnostima govoriti o svojoj sudbini izgleda da je moguće samo jezikom izvesnosti, racionalno, utemeljeno činjenicama. Postojeće stanje je suviše divlje, izopačeno, pri tom se duboko ukorenilo te mu niko ne sagledava konac, i potreban je veliki napor volje da pojedinac očuva svoje duševno zdravlje. U surovom "igri" masovnog zatvaranja bez ikakvih valjanih razloga, u propagandi koja bez zazora pretvara poraze u pobjede a nevine u krive, najpreči zadatak svakog čoveka, pa dakle i logoraša-pisca, jeste da se održi u normalnosti, što u takvom vremenu predstavlja izuzetan podvig. Umetnik se upušta, rado ili nerado, u istraživanje tamnih strana sopstvenog bića, dopušta da kroz njega progovori ne samo neobično, nastrano, već i ono bolesno i ubilačko. Ali, takva se igra upražnjava samo kad je društvo u normalnom stanju. Kad ono poludi, pripovedač nema kud do da postane skrupulozan svedok onoga što se događa njemu i pred njegovim očima.

Prilike u Sovjetskom Savezu - za vreme kulminacije čistki, političkih procesa i osnivanja logora - u mnogo čemu su pale ispod nivoa dostignutog u devetnaestom veku. Logorska književnost je svedočila o stanju društva prikazujući jedan njegov poseban deo, ali nesumnjivo karakterističan za celinu. A kada se utaži glad za obelodanjivanjem istinskog lica stvarnosti, i kada taj posao preuzmu drugi - istorijska nauka i demokratske političke ustanove, pisci-logoraši naći će se u novoj situaciji. Bez visokih moralnih obaveza da otkrivaju zločine i, poput Antigone, pokapaju mrtve, oni će moći pripovedati slobodno, nesputano. Dakako, ukoliko je takav govor moguće o temama ove vrste. Jednim drugim povodom, Gombrovič je, u svojim dnevnicima, zabeležio da je gotovo nemoguće pisati o masovnim zločinima. Logorska književnost jeste književnost jednog perioda i ona ostaje neraskidivo vezana za njega.

Paradoksalno, ona je bila najbliže uobičajenom shvatanju književnosti onda kada se trudila da to najmanje bude. Tačni i brižljivi opisi svakodnevnih sitnih događaja omogućavali su da se ocrta čudovišni lik stvarnosti čije je postojanje bilo teško i pojmiti i

iskazati. Suzdržano prikazivanje gladi, bolesti, smrti, različitih oblika poniženja i nasilja otkrivalo je dotle nepoznatu celinu sveta, drugog sveta, da se poslužimo naslovom knjige poljskog pisca-logoraša Gustava Herling-Grudnjinskog. Opisi koji toliko liče na dnevnike naučnih istraživača novih predela i plemenskih zajednica pokazuju se kao najplodniji postupak za predočavanje gotovo fantastične nakaradnosti jednog ustrojstva, koje su mogli da naslućuju jedino Kafka i Orvel. Umesto velikog uzbuđenja, patetičnih tirada, moralnog zgražanja, hladni i neutralni opisi svakodnevnih radnji uspeali su da iznesu težinu i muku kažnjeničkih kolonija. Tako se ispostavlja da posredan govor o, na izgled, sitnom i nevažnom tvori mrežu koja izvlači na svetlo dana život u logorima. Gotovo bi se moglo ustvrditi da svesno zanemarivanje veličine patnje, čak njeno delimično umanjivanje, doprinosi verodostojnom i potresnom svedočenju. Zato su dnevnicima, i zapisi koji su njima najbliži, najuzbudljivije štivo jer, lišeni velikih emocija i neopterećeni potrebom za opširnim objašnjenjima, podastiru dovoljno čvrstu osnovu za prikaz okolnosti koje prevazilaze i sva pesimistička očekivanja. Suzdržani, tačni, pronicljivi opisi stradalnika, koji su imali neophodnu unutarnju čvrstinu da se prihvate uloge nepristrasnog svedoka, svedoka oblika velike ljudske nesreće, predstavljaju i književno najuspelije i, zašto i to ne kazati, najimaginativnije stranice ove književnosti. Upoređeni sa zapisima Karla Štajnera, tekstovi profesionalnih književnika, nastali mnogo godina kasnije, na osnovu ispovesti preživelih, deluju kao svedočenja iz druge ruke, gotovo kao profesionalno naricanje nad grobom nepoznatog pokojnika.

NEGATIVNA NAUČNA FANTASTIKA S. LEMA

Dok sam čitao roman *Fijasko* Stanislava Lema, pitao sam se da li je žanr naučne fantastike prošao svoj zenit. Čeznja za posedovanjem natprirodnih moći verovatno se nikada neće utažiti, ali ona ne iziskuje dugotrajnost književnih i drugih umetničkih oblika. Možda bih ovom nimalo jednostavnom problemu najlakše pristupio ako bih se pozabavio razmatranjem elementa naučnog u ovom žanru. Ma koliko se razlikovali jedni od drugih, gotovo svi autori polaze od dveju pretpostavki: izuzetna, natprirodna moć jeste proizvod ljudskih bića, a ne božanskih i njima sličnih sila, i uvek se uspostavlja odnos između nižeg i višeg razvojnog stupnja, između nižih i viših civilizacija, između nedovoljno razvijene sadašnjosti (u kojoj živi čitalac) i premoćne budućnosti, koju predočava autor.

Da bi prikaz daleke budućnosti bio koliko-toliko uverljiv, u romanima se opisuju vasijski brodovi, te različiti uređaji tehnički visokorazvijenih društava. I što je više detaljnosti ove vrste, dela su u većoj meri vezana za aktuelno poznavanje nauke i tehnike. Da li i danas pripadaju žanru naučne fantastike romani Žila Verna? Njegovo opisivanje putovanja na Mesec u ponečemu je bilo pronicljivo, u ponečemu pogrešno i naivno. Vernova budućnost se već dogodila i sadašnji čitalac je poseduje kao spoznatu prošlost. Dakako, pisci nisu naučnici i procena njihovih tvorevina ne izvodi se samo na osnovu jednog momenta. Izgleda nesporno da brže zastarevaju dela ovog žanra u kojima su iscrpnije opisane naučne i tehničke strane različitih poduhvata. Možda se i ne bi moglo kazati da im naprosto sagoreva jedan sloj, ali se mora priznati da zadobijaju drugi status, da ona, ostajući ista, menjaju žanr čim budućnost u njima postane prošlost za čitaoca. (Do ovog efekta može doći i kad je, sa pozicije savremenog čitaoca, radnja smeštena u budućnost, ali su naučne i tehničke pretpostavke prevaziđene aktuelnim laičkim znanjima.) Takva dela gube jedan od svoja dva oslonca i njihovu unutarnju ravnotežu treba tražiti na novoj ravni. Ona postaju svojevrsni umetnički dokumenti o laičkom poimanju nauke u određenom vremenu. Kada danas gledamo stripove o kosmičkim pustolovinama Flaša Gordona i njegovih drugova, moramo zapaziti da se njihove letilice razlikuju od vasijskog broda "Enterprajz", u njegovoj filmskoj ili stripovskoj varijanti, onoliko koliko su savremene letilice različite od onih od pre pola veka.

Izvesna dela ovog žanra kao da nemaju većih problema s brzim zastarevanjem tehničkih znanja. Ona, naime, malo drže do naučne zasnovanosti svojih smelih pretpostavki. Hipoteze koje se u njima iznose u stvari ne zaslužuju to ime. Stanislav Lem se najviše ljutio što autori mnogih romana ne poštuju nikakvu logiku: oni, na primer, jednostavno pođu od pretpostavke o postojanju vremenske mašine koja ljude dvadesetog veka za tili čas prebacuje u Avgustov Rim ili u još ranije doba. Takva dela više sličje bajkama i pričama o čudesnim sredstvima nego prozi koju odlikuje visoka upućenost u mogućnosti savremene nauke. Zanemarivanje tehničkog aspekta i bitnih pravila logičkog rasuđivanja ne nanosi veliku štetu popularnosti takvih štiva. Ali, zašto se onda ti autori koriste žanrom do čijih određenja malo drže? Ovako postavljeno pitanje previđa okolnost da nauka nije samo stroga, pozitivna disciplina - ona je, ne samo za mnoge čitaoce književnih dela, i skup laičkih predstava o njoj. Zato i nije lako upućivati zamerke zbog logičke nezasnovanosti onim piscima naučne fantastike kojima do tog svojstva i nije stalo. Oni stvaraju u ovom žanru zbog pomešanih osećanja prema nauci i tehnici - velikih očekivanja od novih, epochalnih pronalazaka i zaziranja, pa i straha od promena koje oni mogu doneti. Ali ne samo zbog toga: da bi se u veku brzog napretka tehnike prikazivalo natprirodno, da bi se opisivala čudesa, da bi se, dakle, zadovoljavala nesmanjena glad za fenomenima te vrste, bilo je potrebno potražiti nov okvir. To su razlozi sa kojih je fantastično udruženo s naučnim, ili kvazinaučnim. Tačnije rečeno, fantastično sebi pribavlja oznaku naučnog. Za lakše predstavljanje moći koje, poput božanskih, nadmašuju sve ljudske, ne traži se dokaz o njihovom postojanju - kada bi takvog dokaza bilo, natprirodno bi izgubilo svojstvo izuzetnosti, tajanstvenosti i prešlo bi u domen racionalnog - već se termini pozitivne nauke koriste protiv onog što je u njoj osnovno: logičke strogosti, zasnovanosti hipoteza i čvrste procedure dokazivanja. Pojedini teoretičari ističu da je neodlučnost u pogledu prirode opisivanih događaja bitna odlika fantastične književnosti, s tim što se ta neodlučnost na kraju pripovesti uvek razrešava, te dela ovog žanra imaju realističan završetak. Ovo pravilo ne važi za naučnu fantastiku: autori se ne osećaju obaveznim da polože račun čitaocu time što će mu podastreti racionalno objašnjenje za ono neverovatno i natprirodno kojim su ga zavodili ili plašili od početka priče. Kad je fantastičnom pribavljena oznaka naučnog, sklopljen je nov ugovor između autora i čitalaca. Sada je sam žanr jemstvo neophodne racionalnosti, i dela su fantastična od početka do kraja. Odredba naučnog (iza koje se često

krije antinaučni duh) nije jedini razlog za prihvatanje prirodnosti ovog žanra. Po svoj prilici, na to utiče i smanjenje zaziranja od onostranog, opscenog i nastranog. O tome svedoči filmska umetnost: od pokazivanja brzih i čednih poljubaca stigla je do detaljnog prikazivanja polnog čina, od predstavljanja dostojanstvene fizičke patnje stigla je do besnog čerečenja ljudskog tela. Pisari naučne fantastike u povoljnijem su položaju od onih koji su stvarali fantastičnu književnost u prošlom veku - ne moraju da strahuju od institucija koje s dosta strogosti štite javni moral. Ali, kada je reč o autorima s visokim umetničkim i duhovnim pretenzijama, problemi su pre drugačiji nego lakši.

Privlačnost izuzetnih moći nalazi se u njihovoj psihološkoj vrednosti. Njima su okrenute naše želje koje bi da prekorače nesavladive prepreke: konačnost pojedinačne egzistencije, nemogućnost brzog savladavanja razdaljina između planeta i sazvežđa, neposredno i trenutno delovanje naše volje na fizički svet. Kada ovo imamo u vidu, ne treba da se čudimo što se u tolikim delima naučne fantastike obnavlja mitologija srednjeg veka, te kasnija, pionirska putovanja brodovima po još neispitanim okeanskim prostranstvima i istraživanja novih kontinenata. U toj dalekoj budućnosti susrećemo se sa carevima, pretendentima na presto, dvorskim intrigama, ponekad i s dvobojima mačevima, koji više nisu od čelika već od mlazeva usko usnopljene svetlosti. Pa i kad nema careva, iskrsavaju pojedinci izuzetnih ličnih sposobnosti koji postaju osnivači novih ustanova i religija, a šefovi centralnih naučnih instituta u svojim rukama neretko drže i političku vlast. I kada mašta autora nije previše razularena te na trenutak poverujemo da se poštuju minimalni uzusi logike, opet primećujemo da su komandanti džinovskih svemirskih brodova ocrtani po uzoru na stroge engleske kapetane jedrenjaka na Atlantskom ili Tihom okeanu - oni neprikosnovenno odlučuju kako o sudbini pojedinca tako i čitavih naseljenih nebeskih tela.

Želja za natprirodnim moćima bez sumnje ima prevlast nad potrebom da se oslonac potraži u nauci. Želje su neutažive: one ne priznaju nesavladive prepreke o kojima svedoče razum i iskustvo. Nesuzdržane želje vraćaju carstva i svakojaka čuda, vraćaju svet koji je u oštroj suprotnosti sa karakterom modernog građanskog društva, prvenstveno s njegovom racionalnošću i proceduralnošću. Izborne pobeđe, koje ne menjaju mnogo prilike u društvu niti dovode u pitanje neideološki status države, nisu uzbudljive kao borbe za presto ili za neki drugi oblik apsolutne vlasti. U romanima Isaka Asimova zatičemo vrhunske robote kraj carskog trona: proizvodi nauke i tehnike iz daleke budućnosti spregnuti su sa oblicima vlasti

iz prošlosti. Poput nekih božjih izaslanika, roboti žive hiljadama godina. U stvari, njima ne pretil "prirodna" smrt jer oni ne stare. Pošto su ih smrtna bića proizvela u jednom davnom trenutku, koji je, doduše, daleka budućnost za čitaoca, oni su postali polubogovi, moćniji od ljudi, ali vezani za njihovu svemirsku sudbinu: štite ljudski rod bdijući nad izvršenjem plana svojih tvoraca. Dakako, pored ovakvog prikazivanja uloge robota, postoje i druga, koja ove metalne naprave više ili manje saobražene ljudima sagledavaju u negativnoj svetlosti, kao robove koji ustaju protiv svojih gospodara pokušavajući ponekad da ih unište kao nedovoljno savršena bića. I u jednom i u drugom slučaju oni zadobijaju status dobrih ili loših sila, ljubaznih ili pakosnih božanstava. No, tako nije u romanima Stanislava Lema, pa ni u *Fijasku*. Ovaj autor se ne trudi da nam predoči efekte natprirodnih moći, niti da zbivanja u kojima učestvuju njegovi junaci zasnuje na sukobu sila dobra i zla. On opisuje posvemašnju zaludnost svemirskih poduhvata, pogotovu onog najambicioznijeg - uspešnog kontakta s nekom drugom inteligentnom vrstom.

Dosta toga upućuje na zaključak da se naučno danas javlja kao alibi za neutaživi apsolutizam želje. Treba primetiti da je alibi retko kad proizvoljan. Naučno kao alibi je nužno tesno povezano sa apsolutizmom želje, koji ga poriče, ali koji ipak ne može da se pojavi bez njega, u čistom vidu. On nema sopstveni jezik i u njegovoj vlasti nije nikad ceo čovek. Pa i autori kod kojih se naučno javlja kao nešto sporedno, na izgled kao puki alibi, na strukturnoj ravni ne mogu bez visoke tehnologije: na daleke međuzvezdane staze svi se otiskuju brodovima koji su poslednja reč tehnike. Dakle, i oni uvažavaju, ma i posredno, racionalnost koja leži u osnovi naučnog mišljenja. Želja se ne obazire na mogućnosti, verovatnosti i logičke procedure, ali čim krene ka jeziku kako bi se obelodanila, ona u određenoj meri mora da prizna ono što joj je suprotno, ono čemu je ona antiteza. Iz mnogih perspektiva društveni život može izgledati haotičan, ali mu je teško osporiti svaku uređenost. Saobraćaj na zemlji i u vazduhu ponekad odaje sliku haosa, ali on se obavlja zahvaljujući poštovanju utanačenih pravila. Ne kažem da se želja obelodanjuje preko svog suzbijanja, međutim, tačno je da se ona ne može pojaviti bez onoga što je poriče. Uz vampire, duhove, vukodlake, veštice najčešće susrećemo doktore, policajce i sveštenike, dakle predstavnike onih institucija kojima je prvi zadatak da sistematski onemogućavaju apsolutizam želje.

Teško je naći dva autora koji u istoj srazmeri kombinuju naučno i fantastično. Od

svih pisaca ovog žanra koje znam, Stanislaw Lem najviše drži do zasnovanosti svojih pretpostavki. Za njega naučno nije alibi. Logička koherencija i upućenost u tehničku stranu problema njemu ne smetaju. Naprotiv, one doprinose ubedljivosti njegovog pripovedanja, premda se on sam neprekidno suočava s činjenicom da je znanje, zbog njegovog sistemskog karaktera, teško prikazati u umetničkoj prozi. Lemova knjiga *Summa technologiae* svedoči o izuzetnoj obaveštenosti kako o metodskim problemima tako i o dometima različitih naučnih disciplina. Ali ona ne pruža odgovor na pitanje zašto on sam stvara u žanru u kojem su, s njegovog stanovišta, na delu tolike zloupotrebe naučnog. Da li on gotovo očajnički pokušava da pomiri nepomirljivo, da postigne unutarnju saglasnost apsolutizma želje i racionalnosti uma? A ako je dosezanje ovog cilja u principu nemoguće, ne piše li on u ovom žanru i zbog njegove omiljenosti kod široke publike? Oni koji sastavljaju i štampaju dela ove vrste kao da su nešto više od običnih književnika. Oni liče na posednike naročitih znanja, na izaslanike daleke budućnosti, na proroke koji se, prividno ili ne, služe naučnim jezikom.

Borhesa su privlačile logičke spekulacije, zamisli o neobičnim obrtima ljudske sudbine. Fantastično kod njega proizlazi iz uvida u skrivenu, i po pravilu paradoksalnu prirodu onoga što postoji. Stoga je on okrenut tradiciji, religioznom, filozofskim i kulturnim tvorevinama. Lem je, pak, sav u budućnosti, zagledan u ono što ona obećava ili, što je bliže pravom stanju stvari, u ono čime ona pretili ljudskom rodu. On je najbolji zastupnik elementa naučnog u ovom žanru: postavlja prava pitanja i sa skrupuloznošću istraživača naznačuje moguće odgovore. Za ljude modernog doba budućnost se ukazuje kao područje božanskog, ali bez atributa svetog i zabranjenog. Ona je još neosvojen kontinent koji pionirima obećava natprirodne moći kao nešto svakodnevno i uobičajeno. Premda je božansko preobraženo, ono nije sasvim ukinuto. Pre bi se reklo da je umekšano, pritajeno, prikriveno, prisutno tek toliko da se mi, čitaoci, nekako rasejano povremeno pitamo nazire li se na vidiku dobrostivo i nama naklonjeno više biće. Kao skeptičan i trezven mislilac, Lem nam stalno govori NE, on nam predočava svu uzaludnost nade u čuda koja nam naučni i tehnološki razvoj obećava. Stalno nas i grubo vraća na zemlju, nagoni nas da se suočavamo sa svojom ljudskom sudbinom i da težinu problema ne prikrivamo slepim osvajačkim pohodima. Njegovo uporno, gotovo opsesivno pokazivanje, iz romana u roman, kako nije moguć plodotvoran susret s drugim inteligentnim bićima u svemiru kao da treba da nas odvrti od očekivanja

koja dovode u pitanje čovekovo dostojanstvo, njegov bistar i pronicljiv pogled. Susret koji bi mogao biti koristan obema stranama pretpostavlja civilizacije slične po vrsti i stupnju razvijenosti. Kad nije tako, on je pogibeljan po slabijeg i najčešće nevoljnog učesnika, o čemu nam nevesela svedočanstva pruža položaj plemenskih zajednica u Australiji, Africi, Južnoj Americi. Dakle, uspešan susret, ako bi nekako bio moguć, sveo bi se na susret sa samim sobom. Ponekad to može izgledati kao mazohističko mirenje sa ograničenjima sopstvene sudbine, ali u biti predstavlja otpor prikriivenoj i jeftinoj religioznosti ili onoj ljudskoj slabosti koja je plodno tle za sujeverje, za samoobmanjivanje. I u slučaju da nismo kao inteligentna bića sami u svemiru, mi smo, iz naše sadašnje perspektive, osuđeni na sopstvenu originalnost, koja nije samo svojstvo civilizacije i kulture već i celog onog sklopa u kojem kao vrsta postojimo na planeti Zemlji.

Pesimistički stav ne sprečava Stanislava Lema da opisuje različite pokušaje susreta sa drugim bićima. Neuspeh je uvek dublji od uspeha i više i ubedljivije govori o ljudskoj sudbini. Ali, predočavanje neumitnog poraza retko se sreće u akcionim žanrovima, koji kao da su proistekli iz osvajačkog elana istraživača novih kontinenata i okeanskih prostora. Zatim, u prozi je veoma teško predstaviti nemogućnost kontakta. Da bi se ona ubedljivo prikazala, prethodno se mora obezbediti da mogućnost kontakta bude u određenom stepenu logički zasnovana i empirijski potkrepljena. Nada u susret s drugima ne može od samog početka biti pusta i neuverljiva - u tom slučaju konačni neuspeh ne bi nam teško pao. Značajan je samo poraz koji se ne priznaje do poslednjeg časa i u čije je izbegavanje uloženo mnogo truda, sredstava, ljudskih života i života onih drugih. Očito je da na početku poduhvata, u stvari sve do blizu kraja, moraju da postoje izgledi na mogućan plodonosan susret sa onima što nastanjuju neku udaljenu planetu. Nije nimalo lako prikazivati izglednim ono što je nemoguće. Treba se održati u toj protivrečnoj poziciji - da nijedno postignuće nije izvesno i da, u stvari, mali uspesi vode velikom neuspehu. Piščev govor je umnogome sličan pitijjskim proročanstvima: obećava uspeh u postizanju glavnog cilja i, u isti mah, nagoveštava da je posredi pogrešno tumačenje činjenica.

Lemove književne nevolje ne proizlaze iz prevelike, već iz pogrešno usmerene ambicije: pišući romane u ovom žanru, on kao da nastoji da iz njih ukloni element fantastičnog. Moglo bi se, doduše, reći da je njegova prava namera da iz fantastičnog odstrani sve proizvoljno i u logičkom pogledu neodrživo, ali time on otkriva svoje

nemirenje s dvostrukom i protivrečnom prirodom ovog žanra. Kad se fantastično izgradi kao specijalni slučaj naučnog, onda više nećemo imati posla s naivnim i na prvi pogled neprihvatljivim postavkama. Ali, tada prestaje i lako, radoznalo i pustolovno kretanje po dalekoj budućnosti kao zavičaju neslućenih moći. Autori naučne fantastike morali bi prihvatiti da je, makar u krajnjoj liniji, neotklonjiva protivrečnost između postulata nauke i sila koje nalikuju onim božanskim ili demonskim. Zanimarivanje svake logičke koherencije dovodi do prevelikog zapostavljanja prvog člana iz naziva žanra, nauke, a preziranje čuda jeste izraz neuvažavanja drugog člana, fantastike. Odupirući se raširenom antinaučnom duhu u ovoj književnoj vrsti, Lem iz svog realizma i skepticizma gradi neku vrstu negativne naučne fantastike. Otprilike onako kako su pojedini pisci čežnji za rajem na Zemlji suprotstavljali pakao, pozitivnoj utopiji negativnu. Njemu samopoštovanje ne dopušta drugu soluciju. On se drži kao vitez koji ne sme prekršiti svoju zakletvu. I više od toga: bez te dobrovoljno preuzete obaveze on ne bi ni počinjao da piše. Mada nije teško naći opravdane razloge za takvo prikazivanje naučnog koje neće izneveriti njegovu pravu prirodu, ne može se prenebregnuti činjenica da to ograničava neophodnu slobodu pripovedača, ponekad mu gotovo vezuje ruke. Lemovo pripovedanje često napreduje kao neki od njegovih džinovskih robota - bez mekoće i gipkosti, dakle teško i usiljeno. Srećni trenuci u njegovom pisanju dolaze onda kada popusti nadzirateljska strogost nad svakim postupkom, kada ga općine iznenađujuće tehničke mogućnosti rešenja nekog problema. A na kraju pripovesti očekuje nas tužan ishod, fijasko celog poduhvata. Ne smeta mi što znam da će se sve okončati većim ili manjim neuspehom, već nešto drugo - što se, kao u kriminalističkim romanima, stvara napetost oko rešavanja osnovne zagonetke. Ova proza nije meditativna iako se uzbudljivo događanje počesto prekida opširnim raspravama, u kojima se iznose različite hipoteze o društvenim, religijskim, kulturnim i tehničkim problemima, neposredno i posredno povezanim sa onim što ekspedicija treba da reši na svom zvezdanom pohodu. A on uvek delom jeste i ratni pohod, koji bi bez akcije izgubio svoju patetičnu ozbiljnost.

Lem-pisac povremeno uspeva da oslabi ljutitu budnost Lema-skeptika. Tome možda treba da zahvalimo za crnohumorna tumačenja ratnog sukoba s ogromnim razaranjima na jednoj planeti: živih bića na njoj odavno nema, a nemilosrdnu bitku vode oružja nekad sukobljenih vojski i naroda. Ona se, u neprestanoj borbi, usavršavaju sledeći sopstvenu liniju mrtve evolucije. Verujem da bi Borhes rado posegnuo za ovakvim rešenjem, ali on ne

bi bio u stanju da sam problem savlada na tehnički uverljiv način. Kao što pisci avanturističkih romana tragaju za zapletima, motivima neobičnih postupaka i egzotičnim ambijentima, Lem je zamišljao moguće situacije u kojima će se naći Zemljani na planetama negostoljubivim za njih. Gotovo same po sebi te situacije predstavljaju problem za čije uspešno rešavanje su neophodna velika i posebna znanja, kako iz domena egzaktnih nauka, tako i onih o čoveku. O vrednosti Lemovih hipoteza sudiće budućnost. Čini mi se izvesnim da će u promišljanju naših relacija s kosmosom biti uvažavane ozbiljnost njegovog pristupa opštim problemima i imaginativna sposobnost njegovog logičkog duha. Možda niko pre njega nije u umetničku književnost uneo toliko methodske strogosti i posebnih znanja. Ipak, i u njegovim romanima prevladaće jednoga dana fantastično nad naučnim, premda u ovom drugom, verujem, neće biti poništeni duboki paradoksi koje otkriva um zagledan u svemir.

SKEPTICIZAM I NATPRIRODNO H. L. BORHESA

Kratke priče slavnog Argentinca više me odbijaju nego što me privlače. Ali, kao i toliki drugi, ni ja se ne usredsređujem samo na ono što je blisko mojim nazorima i mom iskustvu, već i na ono što im je strano, pa i na ono što je njihova živa suprotnost. Nesuzdržano uznošenje vrednosti Borhesovih pripovednih postupaka možda me dodatno podstiče da postavim izvesna pitanja i iznesem neke nedoumice. Njegovo prozno delo sadrži odlike jednog šireg pristupa stvarnosti i umetnosti, tako da sam, govoreći o njemu, imao u vidu i druge autore istog ili sličnog usmerenja. Borhesov opus obeležava raskid sa prozedima koje su u dvadesetom veku negovali različiti, a za mene značajni pisci: Prust, Kafka, Gombrovič, Beket. On predstavlja i radikalno odstupanje od ideja i praksi istorijskih avangardi. Nasuprot nadrealističkom revoltu, on propoveda skepticizam, s kojim povezuje fantastično, tajanstveno, natprirodno. Tehnika kolaža, koja je raskrivala lažno jedinstvo predmeta i pojava i otkrivala unutarnje srodnosti raznorodnih elemenata, kod njega je našla specifičnu primenu - spajaju se umetnički i spekulativni govor, priča i esej, na istoj ravni podastiru se stvarni i fiktivni dokumenti, izvori, događaji i ličnosti. To što je "Grafički zavod Hrvatske" 1985. godine u šest tomova štampao njegova sabrana dela, a drugi izdavači pustili u prodaju knjige poput *Priručnika fantastične zoologije*, te razgovore koje su s njim vodili Ernesto Sabato i Ričard Bergin, bez sumnje obezbeđuje dobru osnovu za kritičko razmatranje ovog autora, svestrano i opsežno predstavljenog na srpskohrvatskom jeziku, počev od već daleke 1963. godine, kada je "Nolit" objavio tri zbirke njegovih priča pod naslovom *Maštarije*, do 1992. kada "Prosveta" izdaje *Izabranu prozu i poeziju* u prevodu Dragane Bajić, Marine Ljujić i Radivoja Konstantinovića, koji je i priredio ovu knjigu.

Iz svojih po pravilu kratkih priča Borhes otklanja psihološko, egzistencijalno i socijalno. Kad se prikazuju postupci likova, nije moguće izbrisati i poslednji trag psihološkog života, učiniti ih potpuno prozirnim, bez ostatka ih svesti na mehanizme njihovog funkcionisanja. U inače retkim lirskim partijama on tanano ocrtava duševno stanje svojih junaka, ali, u osnovi, psihološko je za njega u najmanju ruku suvišno: ništa ne razjašnjava, a smeta da se na valjan način postavi problem. Ono zavodi na kriv put, te stoga jedino može zadobiti status elementa građe umetničke tvorevine. Polazeći od uverenja da

individua zapravo ne postoji, Borhes ne traga za likovima čija bi posebnost bila nesumnjiva. To je razlog što se u svojim pričama, pa i onim najčuvenijim ("Vavilonska biblioteka", "Lutrija u Vavilonu", "Alef", "Kružne razvaline", "Vrt sa stazama što se račvaju"...), ne usredsređuje na likove, već na neobične, paradoksalne i fantastične pojave. Kad se bolje pogleda, likovi su pre dekor zbivanja, doduše neophodan, nego što su njegovi pokretači i nosioci. Oni su oruđa kojima se služi sudbina (ili neka nadljudska moć) da bi ispoljila jedan od svojih nauma, ili neki svoj hir.

Odsustvo psihološkog tesno je povezano sa odsustvom napetosti na egzistencijalnoj ravni. Sem kad govori u prvom licu, koje po pravilu kod čitaoca izaziva utisak o autobiografskom, stvarnom ili fiktivnom, Borhesu je sasvim svejedno kako će završiti junaci - da li će prebroditi opasnosti u kojima su se obreli ili će ih stići smrt, najčešće nasilna. Autora ovih proza prevashodno zanima oblik u kojem se pokazuje predodređenost, ono što je neumitno i što se glatko izvršava. Muka egzistencije ni kod mnogih drugih književnika dvadesetog veka nije predstavljena tradicionalnim psihološkim terminima, ali kod njega ne samo da nema bolnog ili apsurdnog doživljaja postojanja, nego ni ono samo nije privilegovano mesto doživljaja, niti se u njegovim okvirima postavljaju problemi i ocrtavaju paradoksi. Egzistencijalno i psihološko izgubili su svoj nekadašnji značaj jer su sagledani iz nove perspektive - nadindividualne, naddruštvene i nadistorijske. To, naravno, nije pozicija apsoluta, u kojoj bi nestalo sve pojedinačno i posebno. Ma koliko životna sudbina junaka za pripovedača bila nevažna, sam govor o njoj natopljen je onim što razumemo kao egzistencijalno, psihološko, socijalno, istorijsko. Tačno uviđajući da mu sam jezik vraća ono što želi da odstrani ili bar svede na najmanju meru, Borhes se okreće matematičkom i logičkom: kad se s gotovo naučnom strogošću izlažu pojedine zamisli, egzistencijalna napetost i psihološka motivisanost postupka potiskuju se u drugi plan. Lavirinti, biblioteke, građevine, enciklopedije predstavljaju privilegovane predmete duha koji, na ravni velikih struktura, malo pažnje poklanja razlici između života i smrti. Ravnodušnost prema pojedinačnoj ljudskoj sudbini ne sprečava ga, već mu, naprotiv, daje odrešene ruke da u svojim pričama, sa izuzetkom nekih fantastičnih, nedvosmisleno određuje mesto i vreme zbivanja, a junacima daruje vlastita imena.

Primetan je Borhesov napor da postavi odgovarajući dekor za prikazivanje nekog slučaja ili paradoksalnog problema. A dekor čine i junaci i mesto i vreme. Budući da

njegovo iskustvo nije tesno i intimno povezano sa određenim prostorom, bezmalo svako mesto na planeti Zemlji može da posluži predočavanju nekog neobičnog slučaja. Pored Argentine, u njegovim pričama nalazimo gradove i krajeve sa svih kontinenata, izuzev, ako me sećanje ne vara, Australije. I vremenski raspon je takođe veliki - od davne prošlosti do naših dana. Ovom autoru su vreme i mesto važni na način na koji mu je sam dekor važan. Poslužiću se jednim poređenjem. Dekor mora da bude kao šahovska tabla, pregledan i tačno iscertan. Tabla, figure i šahovska pravila samo su pomoćna sredstva, ali se nijedna kombinacija, nijedna strateška ili taktička ideja ne bi mogla izvesti bez njih. Svaka priča ustanovljuje novo pravilo, kao što je ono šahovske igre, i neophodno je u celinu spregnuti tablu, figure i jednu kombinaciju koja svedoči o nekom duhovnom ili logičkom poretku. Teškoće ambijentalizovanja dolaze prvenstveno otuda što se zamisli, reklo bi se, rađaju bez tela, gotovo u čistom vidu.

Nastali u pronicljivom spekulativnom duhu, motivi, neočekivana tumačenja likova iz istorije ili religije (Juda je, u stvari, Božji sin) traže književno kao zemaljski dom kako bi se preko njega pojavili. Pošto ne izvire iz iskustva koje je duboko prožeto posebnim vremensko-prostornim kompleksom, Borhesove zamisli, kao izgubljene duše, nastoje da se usele u neko biće. Međusobno veoma različiti pisci, kao što su Prust, Džojns, Man, Muzil, Kafka, Beket, grade svoj romansijerski poduhvat u tesnoj povezanosti tema, ideja i jezika, pa se za njih problem ambijentalizacije u osnovi ne postavlja. Od pomenutih pisaca, Borhesu je Kafka svakako najbliži, ali ni kod njega likovi nisu samo materijal na kojem se očitava neka viša volja. Oni su središte sveta, iz njih se on posmatra i njihovim bivanjem on se opisuje. U svom golemom romanu, Robert Muzil govori o čoveku bez svojstava i o svojstvima bez čoveka, ali su mu te relacije značajne i on ih s marom i humorom podrobno osvetljava. Za Borhesa, pak, svojstva likova su samo uslovne oznake - neko je dama herc, a neko je pub pik. Za pripovedno prikazivanje određene zamisli treba obezbediti odgovarajući dekor. Pošto smatra da stvarnost - istorijska, egzistencijalna, psihološka - ionako nije nešto izvesno i neporecivo jer je u biti proizvod interpretacije s određenog stanovišta, dobro postavljen dekor, makar naznačen samo sa nekoliko poteza, bolje ispunjava postavljeni cilj nego razučeno i ubedljivo predstavljen "izvorni ambijent". Borhes s velikom umešnošću gradi svoje kulise, ali, uprkos tome, njegove proze često sadrže svojstva - usiljenost i alegoričnost - prema kojima je on, kao kritičar i poetičar, pokazivao jaku odbojnost. Tako je

čak i kad je radnja smeštena u Buenos Ajres ili neko drugo mesto u Argentini. Kažem čak, jer te prostore (gradske trgove, ulice, kafane) on ne poznaje samo vizuelno već i verbalno: oni su mu dati i preko maternjeg jezika. Ali, pošto su mu zamisli, po pravilu, spekulativnog karaktera, njihovo udomljavanje u prirodni jezik počinje da zapinje s prvim naznakama ambijenta. Imena likova, šetališta, novina, krčmi, knjiga javljaju se kao kulise neke radnje. Dekor u pozorištu uvek ima dvostruku ulogu: predočava izvestan ambijent i ne skriva, i kad je najrealističniji, da je znak. Upućujući na objekte, on ističe svoju znakovnost. Ali, u književnosti dekor funkcioniše drugačije nego na sceni. U priči je teško razdvojiti glumce od scene. A Borhes želi dekor kao ono što je statično i što se ne povezuje s drugim elementima. Zato se on opire ulozi nesvesnog u radu jezika: duh geometrijske strogosti neprekidno nadzire pripovedanje i obezbeđuje da ono napreduje po unapred utvrđenom planu. To je i razlog što alegorijskog ima znatno više nego što bi to on sam želeo, alegorijskog o kojem je, uostalom, lucidno pisao u eseju "Od alegorije do romana".

Budući da je radikalno otklanjao socijalnoistorijski kontekst zbivanja, te njegove egzistencijalne i psihološke vidove, Borhes je bio upućen na kratku formu. Privrženost sažetom saopštavanju verovatno je bila uslovljena i njegovim skepticizmom. Roman pretpostavlja postojanje jakog afiniteta prema egzistencijalnim kompleksima. Stoga je on, ma koliko se razlikovale njegove forme, neizbežno neravnodušna evokacija sudbine likova, odnosno ljudskih situacija. U krajnjoj liniji, izraz je afektivne vezanosti pripovedača za onoga kome se obraća, čitaoca, Drugog. Ako je suvišna sva složenost sveta, još gore: ako je ona nešto poput skrame na oku koje uživa u oštini i jasnoći pogleda, onda se kratka forma ukazuje gotovo kao nužnost. Lavirinti, staze što se račvaju, pa i detektivski slučajevi treba da na jednostavan i upečatljiv način omoguće sagledavanje prikriivenog simboličkog ustrojstva, a ne smeju biti okvir za srazmerno nesputano predočavanje ljudske sudbine na ravni junaka zagnjurenih u svet života. Borhesu kao da je strano sve ljudsko u njegovom pojedinačnom, prolaznom, konkretnom i individualnom obliku. Treba se upitati: da li skepticizam i racionalizam obavezno pretpostavljaju odustajanje od nesvesnog i imaginativnog?

U novim umetničkim iskustvima, od Bodlera do naših dana, mnogi opažaju jačanje duha raščlanjujuće, analitičke svesti. Ali, da li stvari zaista tako stoje? Prustovo tanano i logički precizno opisivanje pojedinih psiholoških pojava ili percepcija potvrđuje se kao

osnova obnovljene pripovedne moći. Ono što na prvi pogled liči na racionalizam koji potiskuje ili sasvim potire emotivno i spontano delanje može predstavljati napor duha da se oslobodi istrošenih postupaka, kojima se više ne može izraziti iskustvo promenjenog sveta, i u kojima je svaka osećajnost već poodavno preokrenuta u svoju suprotnost, premda to malo ko primećuje. Imajući ovo u vidu, Borhesova rešenja niti prihvatom niti odbacujem, već ispitujem njihovu vrednost, to jest, ako to nije isto, jesu li ona važna oznaka doba u kojem živimo.

Možda bi se moglo reći da Borhes nastavlja liniju Edgara Alana Poa, pripovedača, pesnika, esejiste. Pored neslučajnih srodnosti - fantastično, san, različite građevine (kuće, tamnice), neobični uređaji, kriminalističke storije i detekcija - postoje i krupne razlike. Kod Poa sve se događa s obzirom na sreću i nesreću, na nadu i očajanje, na strah i hrabrost. Privrženost životu i njegovim vrednostima jeste glavni razlog što se njegovi junaci nalaze u dramatičnim situacijama, ili što te situacije doživljavaju kao dramatične. I u njegovim pripovetkama fantastično potiskuje u drugi plan udeo psihološkog i, pogotovo, socijalnog, ali tek Borhes napušta egzistencijalno kao područje dramatičnog jer pitanja života i smrti za njega više nemaju odlučujući značaj. Smrt junaka označava da je jedna, možda najvažnija figura skinuta sa šahovske table i time se otkriva smer ili ishod neke kombinacije. Ostavljajući po strani relaciju život - smrt i skup vrednosti koje ona konstituiše i dragovoljno se lišavajući onoga što, s tradicionalnog stanovišta, izgleda kao povlašćeni tematski korpus koji se zadobija prirodno, neosetno, s majčinih mlekom i jezikom, ovaj pripovedač uzima čitav svet kao svoj zavičaj, onako kako su ga oblikovale religije, filozofije, istorije, književnosti. Predmet njegovog govora jesu i moguće stvarnosti, one koje pripadaju snu, mašti i, naročito, spekulativnim igrama uma. Postoji li nešto zajedničko svoj toj tematskoj širini i raznorodnosti? S čime se najčešće susrećemo iza borhesovskih kulisa?

Rekao bih: s prinudom. Kad god junak pokuša nešto da učini, za sebe ili za druge, on istog trena postaje plen nekog mehanizma i prestaje da bude samostalan činilac. Nekakva sila, svuda prisutna, pa, dakle, i u njemu samom, odmah reaguje i zaskače svoju žrtvu. Doduše, i kad uzima lik dželata, ona je ravnodušna, njena ubistva su nalik na automatske, nesvesne radnje. U takvim okolnostima čovek ne može slobodno delati, niti u doslovnom značenju reči posedovati individualna svojstva. Ostaje mu da nakratko veruje kako dela po svojoj volji, kažem nakratko jer će se ubrzo uveriti da, do poslednje pojedinosti, izvršava

tuđe naloge. Ponekad uleće u stupicu i kad ništa ne čini: samo postojanje je dovoljno za loš ishod, kako se to pokazuje u kratkoj priči "Jug". Moglo bi se pomisliti da Borhes, u ovom slučaju, dozvoljava mogućnost da su neki obrasci ponašanja - društveno uslovljeni. Ovakvo tumačenje nalazilo bi potporu u odluci Huana Dalmana da bez pravog, što će reći ličnog, razloga prihvati borbu noževima, koja će ga najverovatnije odvesti u smrt. A psihološko, onoliko koliko ga ima, ne služi kao princip objašnjavanja, već kao pozadina na kojoj se ocrtava nešto psihološko. U ovoj majstorski izvedenoj pripovesti nalazimo tipične oznake Borhesove proze. Kazivanje započinje navođenjem imena glavnog junaka i imena njegovih dedova po ocu i majci, ali tome nije cilj da, kao u realizmu devetnaestog veka, ukaže na socijalni i istorijski kontekst. Data obaveštenja ovde imaju ulogu sličnu onoj kad se imenuju junaci u narodnim pričama - da se stvori privid individualizacije. (U "Priči o ratniku i zatočenici" kaže se: "Zamislimo, *sub specie aeternitatis*, Drokultfa, i to ne konkretnog Drokultfa, koji je bio nesumnjivo jedinstven, neodredljiv (kao što su to svi konkretni ljudi), već generički tip...") Huan Dalman i poseduje lično ime jer ga ono ne povezuje sa socijalnim miljeom. Suprotno od autora novog romana u Francuskoj, Borhes bez ustezanja navodi biografske pojedinosti jer se one kod njega ne ulančavaju u sistem motivacije ponašanja junaka. Sitan događaj istrže iz uobičajenog životnog toka sekretara biblioteke, događaj koji je s one strane socijalnog i psihološkog. Dok se Dalman uspinjao stepeništem, nešto ga je u mraku okrnulo po čelu. Iako je povreda bila mala, on se, probudivši se sledećeg jutra, osetio izmenjenim. Našao se u sanatorijumu, za koji se ne kaže sasvim jasno da li je opšteg tipa ili je možda za duševne bolesti. Posle oporavka on se vozom upućuje na Jug, na svoje imanje. Večera u krčmi. U lice ga pogađa kuglica hleba, koju je na njega hitnuo gost što sedi za susednim stolom. To je dovoljan razlog za dvoboj u kojem će Dalman gotovo sigurno poginuti. Dve sitne pojedinosti, jedna smeštena na početak a druga na kraj priče, obeležavaju nagli i potpuni preokret u životu sekretara opštinske biblioteke. Udeo fantastičnog ovde je nesumnjiv, ali je prigušen, tako da deluje iz drugog plana. Fantastično se teško smešta u svakodnevno. Njihov susret pretpostavlja da i jedno i drugo unekoliko napuste svoju pravu prirodu. To je Francu Kafki često polazilo za rukom, možda ponajviše zahvaljujući njegovom osećanju za humor. Borhes je to, u ovom i u drugim slučajevima, rešavao tako što je trivijalizovao uzroke koji pokreću događaje ili ih usmeravaju u neočekivanom pravcu. Pošto je iz samih zbivanja otklonjeno socijalno, istorijsko i

psihološko, nevažne okolnosti lako postaju pokretači ovako oslabljenih egzistencija, čija je individualnost prividna, pa stoga pripovedač završava povest pre smrti sekretara Dalmana. Ona bi odvlačila pažnju koja se poklanja spletu okolnosti, strukturi događajnosti, onome što stvara osnovu za neposredan i posredan uvid u prirodu čoveka i kosmosa. Pripovedanje se ukazuje kao specifičan način saznanja, kao mudrost koja se izlaže preko događaja, ali i neposredno, sentencama koje se malo razlikuju od onih iz rasprava i eseja. Tako u ovoj priči nalazimo motiv koji je razvijen u eseju "Kitsov slavuj": Huan Dalman, dok prelazi rukom po crnoj dlaci mačke, oseća kako je taj dodir varav jer, kako doslovno kaže pripovedač, "čovek živi u vremenu, u toku, a magijska životinja u sadašnjosti, u večnosti trenutka". Životinja - slavuj, mačka, tigar - živi kao generičko biće, svaki primerak je isti kao onaj od pre hiljadu godina, a čovek ima samo jedan, nepovratni trenutak u vremenu koje teče od prošlosti ka budućnosti.

Da se sve događa po nekom utvrđenom redosledu, Borhes ponekad i izričito tvrdi. Poslednja rečenica priče "O izdajniku i junaku" glasi: "I to je, možda, bilo predviđeno." Pokušaj da se skrivanjem istine istupi iz zadatog scenarija raskriva se kao deo scenarija. Jednostavno, nema slobodne volje. Da li je Borhes religiozan? Na ovo pitanje nije lako odgovoriti jednoznačno. S jedne strane, nesumnjivo je postojanje sila koje potiru slobodu pojedinca time što predodređuju svaki njegov čin, ali, s druge, uopšte nije sigurno da one delaju s obzirom na neku svrhu: pre bi se reklo da poništavajući čoveka one ne obrazuju nikakav poredak vrednosti. Svet je prepušten volji sumanutih božanstava ili je on sam njihov hir. Ali, ako je sve predodređeno, ne sledi li iz toga da je samo postojanje do u tančine uređen poredak? Ako u ljudskom svetu nema slučajnosti, može li je biti u božanskom? Borhesov skepticizam i pesimizam isključuju veru u Boga, u vrhunski princip uređenja sveta, jer isključuju nadu i utehu. Iz hrišćanstva on zadržava ideju o zlom udesu čoveka. Svrha postojanja je izgubljena, ali je kazna ostala. I gde je tu sad tačka oslonca, šta pisca nagoni u avanturu pripovedanja? Zašto bi on otkrivao tragove koje nerazumna božanstva ostavljaju u životima ljudi i društava? Ako je sve predviđeno, nije li i sam autor puka mašina, iz koje izlazi tuđ tekst? Možda od autora ne treba tražiti da izvlači konsekvence iz svojih filozofskih ili poetičkih uverenja. Uostalom, umetnički književni tekstovi retko kad se mogu svesti na njih. Pred neredom sveta i odsustvom smisla u njemu, Borhes je u pripovedanju video područje povećane izvesnosti, oazu za duh koji prozire

moduse postojanja. Zato je bilo neophodno distancirati se od složenosti sveta, i od bola koji je neodvojiv od tog sklopa, i primaći se, koliko je to moguće u umetnosti proznog saopštavanja, duhovnom ustrojstvu koje je stameno kao da su mu temelji u geometriji i logici, a ne u živom ljudskom mesu. Prirodno, lavirinti su manje arhitektonske a više simboličke konstrukcije, a postavljanje problema i njihovo razrešavanje više glumi strogost logičkih izvođenja nego što ih se dosledno drži. Duh matematike poželjan je zbog svoje opštosti, zbog jednostavne elegancije svojih formula, i sigurnosti koju nam one ulivaju pred opasnošću da budemo, u nepreglednoj zbrci pojedinačnog, izloženi slučaju, kao okidaču slepe, svirepe i nadmoćne volje Drugog. Pisac ostaje smrtno biće, nemoćno spram nadljudskih sila, ali mu izvesno zadovoljstvo, ako ne i utehu, pruža sposobnost uočavanja figura i oblika njegove sopstvene propasti. U tom samorazumevanju on kao da postiže izvesnu jedinstvenost. Imperativna potreba da iz govora pripovedača budu izgnani bol i muka egzistencije često je Borhesa vodila u usiljenost alegorijskog, u mudrovanje, ali mu je otkrivala i pre njega neuočene paradokse ljudske sudbine.

Takozvani stvarni svet za Borhesa je odviše ispunjen socijalnim, egzistencijalnim i psihološkim, onim što se njemu prikazuje kao prividno, te on poseže za onim što je koliko-toliko izdržalo probu vremena, za tvorevinama ljudskog duha, za idejama, motivima i likovima iz mitova, religija, filozofskih doktrina i same književnosti. Ove različite oblasti ljudske duhovnosti on sagledava iz estetske perspektive, s tim što estetsko ne nalazi u njihovom stilu, načinu izvođenja i dokazivanja, već u imaginativnom karakteru ideja, pitanja i odgovora, i u elementu fantastičnog koji je u njima obilno zastupljen. Mnogi slučajevi opisani u svetim knjigama hrišćanstva, islama, budizma predstavljaju poznate primere fantastične književnosti - života posle smrti, uskrsnuća, neobičnog začeca i drugih čudesa. U svojim prozama Borhes upravo obelodanjuje tu njihovu prirodu. Po pravilu to čini pomoću nekog događaja, neke kratke ali dramatične radnje, koji mu služe kao sredstvo pripovedne interpretacije paradoksa, simetrija i cikličnosti u istoriji ljudskih zajednica. Događanje može započeti neočekivano, njegov okidač može biti slučaj, ali se ono nadalje kreće po strogo utvrđenoj šemi. A u okviru nje privilegovano mesto zauzima preokretanje u svoju suprotnost: izdajnik je junak, a junak izdajnik, progonilac je progonjeni, a progonjeni je progonilac, Juda je Božji sin. Ovakva razrešenja problema često predstavljaju srećan spoj fine spekulacije i maštovitosti. Dakako, ova dva svojstva nije uvek lako povezati u skladnu

celinu. Tekst "Tri tumačenja Jude" jeste priča, bar po tome što ima junaka, Nilsa Runeberga, koji umire 1912. godine. Ovu priču odlikuje strogost logičkog izvođenja, tako da je bila uvršćena i u jednu zbirku autorovih eseja. Ona je postala priča jer se, očito, Borhesu činilo plodnijim da se na umetničkoj ravni, dakle u fikciji, iskušava uzbudljiva mogućnost da je Juda Božji sin. Umetnički govor, uz to, manje obavezuje, bar u tom smislu što na njemu ne leži teret dokazivanja, koje je ponekad dozlaboga zamorno. Možda je logička forma paradoksa ista u kritičkoj raspravi i u pripovesti, ali samo u ovoj drugoj paradoks "oživljava". Primamo ga neposredno, preko postupaka likova. Ostaje činjenica da kod ovog autora granica između eseja i proze nije odsečna.

Kao što su mu priče preuzele mnoge elemente koji su se tradicionalno vezivali za eseje, tako su i ovi potonji građeni po pripovednim načelima. Zanimljivost i vrednost njegovih eseja ne proizlazi samo iz retke pronicljivosti, nenametljivog enciklopedijskog znanja i sposobnosti razumevanja posebnog karaktera pojedinih epoha, već i iz toga što se postavljanje i razrešavanje problema predočava gotovo kao pustolovina. Tako se u njegovim esejima, kratkim poput njegovih priča, stvara napetost svojstvena nekim vrstama pripovedne umetnosti. Sučeljavanje suprotnih stanovišta liči na dvoboje živih ljudi, a davanje odgovora na postavljenu zagonetku slično uspešnom ili neuspešnom završetku poduhvata glavnog lika pripovetke. Očigledno su eseji bili forma u kojoj se Borhes dobro osećao, ponekad bolje nego u proznim tvorevinama. Za njih nije morao da stvara ambijent i likove - jer je govorio o postojećim, a ne fiktivnim tvorevinama. Neke od njegovih proza nalaze se na samoj granici koja spaja i razdvaja književnost i kritičko rasuđivanje. Možda njegova najčuvenija priča, "Vavilonska biblioteka", predstavlja dobru ilustraciju ovog slučaja. Njene unutarnje neusklađenosti nisu posledica nespretnosti ovog i spretnog i prisebnog pripovedača, već teškoće da se usklade vrlo raznorodni elementi.

Iako naslov ističe jednu težišnu tačku, priča ih zapravo ima dve: biblioteku i bibliotekare. O prirodi ove institucije govori u prvom licu jedan bibliotekar. I to se pokazuje kao težak problem. Njegov govor teži da se uspostavi kao govor iz određenog trenutka istorije o bezvremenom, beskonačnom i haotičnom univerzumu. Opis šestougao nih galerija biblioteke, koja se proteže bez kraja nagore i nadole, verovatno će ostati kao velika metafora ili bar kao velika dosetka. Za mene je najimaginativniji šturi opis sahranjivanja: "Kad budem mrtav, naći će se nekoliko pobožnih ruku da me bace preko ograde; grob će mi biti

vazduh bez dna; moje telo će lagano potonuti i istrunuće i rasuti se na vetru što ga stvara pad, koji je beskonačan." (Doduše, pomalo mi smetaju dve stvari: što se napadno govori o beskonačnosti i što biblioteka nema dna iako se nalazi na Zemlji. Sve mi se čini da bi, sa Borhesovog stanovišta, bilo bolje da je sila teže tamo gde su i bibliotekari ili da teže nema ili da se biblioteka proteže levo i desno. Može nekome izgledati neprikladno upućivanje primedaba ove vrste umetničkom delu. Ipak, ne bi trebalo smetnuti s uma da se u pričama u kojima se prikazuju građevine, uređaji i logički problemi mora voditi računa o principima tih oblasti, pogotovu kad se teži jednostavnosti i eleganciji.) Ostale napomene o bibliotekarima znatno zaostaju za crnohumornom prirodom navedenih redaka. Pripovedač, u fusnoti broj dva, pominje samoubistvo i plućne bolesti kao razlog što se u hodnicima i na stepeništima često ne može sresti nijedan bibliotekar. To je usiljen humor, kao što je to i napomena da se levo i desno od hodnika nalaze dve malene prostorije, jedna za spavanje u uspravnom položaju, a druga za obavljanje nužde. Nije lako biti duhovit kad odsustvuje egzistencijalna napetost. Duh geometrije, logike, duh koji se uzdiže nad onim što je vremenito, postaje nalik na božanstvo, koje se možda ume podsmehnuti ali ne i nasmejati. Iz želje da se što jasnije i nedvosmislenije, pa i samim naslovom - uz imenicu *biblioteka* ne stoji slučajno prisvojni pridev *vavilonska* - ukaže na vezu između strukture biblioteke i univerzuma, biblioteke čije su knjige haotične jer odražavaju veliki i večni nered sveta, on je sebi vezao ruke za ubedljiv govor o bibliotekarima, koji su smrtni i koji žive u vremenu. Borhes s nesigurnošću predočava život bibliotekara jer oni u biti ne pripadaju njegovoj zamisli o biblioteci. A u priči su se našli jer ovaj autor govori preko likova, u ovom slučaju bibliotekara, kao najpouzdanijih svedoka. Neubedljivo su prikazana i različita verovanja o prirodi biblioteke. Tako se, na primer, kaže da je zavladao neopisiva sreća kad je objavljeno da biblioteka sadrži sve knjige. Izrazi poput navedenog - neopisiva sreća - upotrebljeni su da bi humorno okarakterisali određeno stanje. Ali, humor teško uspeva kad se odnosi na psihološko stanje nepoznatih, ničim određenih bibliotekara, a opterećenih odgovornom ulogom tumača smisla sveta. Bio je srećnije ruke kada je s dva argumenta potkrepio stav da nasilno uklanjanje miliona primeraka knjiga ne uzrokuje veću štetu. On ne slavi paljevinu Aleksandrijske biblioteke, niti slične postupke u novijoj istoriji, ali iz skeptičke i panteističke perspektive ironično ukazuje na preuveličavanje posledica uništavanja knjiga. Njih je toliko mnogo da uvek strada samo malen broj, a, pošto nema

apsolutne originalnosti, nestajanjem pojedinih dela ne gubi se unikatno viđenje i razumevanje sveta, već samo jedan od bezbrojnih oblika, koji se u ponekom detalju razlikuje od drugih. Bibliotekar govori o Vavilonskoj biblioteci, ali on cilja i na svekoliko zatrto kulturno blago i, još više, na previše naglašenu žalost za njim, na krokodilske suze onih koji kulturu znaju samo spolja, preko sjaja njenih paradnih institucija. Ako pojedinac nije nešto posebno, izuzetno, nesvodljivo, već je samo deo celine, onda ni njegovi proizvodi nisu neponovljivi, pa stoga ni dragoceni.

Borhes je na svom području kad otkriva mogućnost iznenađujuće drugačijeg tumačenja neke pojave, najčešće suprotnog onom uobičajenom, samorazumljivom i čvrsto ukorenjenom u kulturnoj predaji. Ali njegova ironija slabi čim napusti svoja osnovna polazišta. To se lako može uočiti u priči "Lutrija u Vavilonu". Da bi dodatno istakao složen karakter lutrije - koja neskriveno simbolizuje haotičnost i proizvoljnost u životima ljudi - pripovedač navodi kako pored srećnih i nesrećnih zgoditaka postoje i bezlični: da se iz krletke oslobodi ptica, da se bezbrojnim zrnima peska na nekom žalu doda ili oduzme jedno. Zatim, kao usput, primećuje da su posledice takvog čina ponekad užasne jer i beznačajne okolnosti dovode do krupnih, dalekosežnih posledica. A nešto pre ovog stava upravo je istakao da nijedna odluka nije konačna, da se svaka grana u druge. Pri tom je prevideo kako iz ove tvrdnje nužno sledi da uzročnost, ako uopšte postoji, nije moguće utvrditi. Ali, eto, ona se pojavljuje tamo gde je nikako ne bismo očekivali. Tako se susrećemo s nehotičnim paradoksom ovih proza: prejaka težnja da se negira uzročnost, pa sledstveno tome i mogućnost postojanja logički koherentnog poretka u svetu, neretko obnavlja i uzročnost i sklop u kojem ona funkcioniše. Uz to, treba se upitati zašto bi posledice bilo kojeg čina bile užasne, i da li može postojati užas u svetu koji Borhes opisuje. Nije li sa uklaňanjem socijalnog, egzistencijalnog i psihološkog nestalo i scene na kojoj se užas pojavljuje? Odgovor na ovo pitanje nije jednoznačan. Užas je delom ukinut, a delom zadržan, u preobraženom i ublaženom vidu, kao jedno od svojstava natprirodnog.

Jednostavno izlaganje, tačni opisi, saznanji interes i s njim povezane logičke igre, zanimljiva intriga jesu standardne odlike Borhesove proze. Ovom autoru je bilo potrebno još nešto, nešto što bi stvaralo napetost i unosilo uzbudljivost u peripetije koje predočava. Ako su likovi ispražnjeni od socijalnih, egzistencijalnih i psiholoških sadržaja, šta ih može oživeti? Ono što je činilo izrazitim junake zbirke priča *Hiljadu i jedna noć*, o čijem je

prevođenju napisao izuzetan esej - čudno, čudesno, fantastično. Možda Šeherezada, Aladin i Sindbad moreplovac nisu lišeni psiholoških i egzistencijalnih sadržaja (treba pomisliti na njihovu žudnju za životom i na njihov strah od smrti), ali su oni dati u sklopu koji se jako razlikuje od realističke književnosti devetnaestog, i različitih struja dvadesetog veka. Fantastično se ne javlja u čistom vidu, već zajedno sa skepticizmom. Ono biva njim umnogome obuzdano, ali pripovedač fantastičnom dosta duguje za napetost koju postiže u prikazivanju jednostavnih ili ponešto složenih zapleta. Um unekoliko proniče natprirodno i time ga sebi potčinjava, ali se pri tom dragovoljno, s predumišljajem i lukavo izlaže pretećem i zavodljivom tajanstvu njegovih sila. One su najčešće bezlične i o njima samo posredno svedoče mehanizmi koji predodređuju tok i ishod ljudske sudbine. Pretnja koja visi nad glavom nekog pojedinca, ili moć koja ga može iz hira ili slučajno, ali po pravilu smrtno pogoditi, okosnica je znatnog broja priča ovog autora. Okretanje fantastičnom bilo je uslovljeno još jednim razlogom. U području fantastičnog duh logike i geometrije lakše podiže svoje građevine i postavlja svoje katkad zakučaste probleme. I tu postoje zahtevi određene vrste, ali oni nisu preveliki. Sve je lakše jer je sila teže znatno manja, kao da smo na Mesecu. Ako je koliko-toliko jasno koje su pobude navele Borhesa da pribegne fantastičnom, manje je jasno koliko je on osećao da fantastično ne donosi samo prednosti, već i probleme koje nije lako savladati. Kad su neka rešenja suviše jeftina, obično se ne zapaža da se plaća visoka cena za ono što se njima dobija. Vredi to pogledati na primeru "Alefa", koji ulazi u uzak krug njegovih najpoznatijih i, verujem, najboljih priča.

Fantastično kod Edgara Alana Poa je tesno spregnuto s nesvakidašnjim prilikama i ambijentima. Kafka ga je, pak, najčešće nalazio u domenu svakodnevnog. Borhes je težio nekom srednjem rešenju, spoju izuzetnog i trivijalnog. Pripovedač, koji i u ovoj priči govori u prvom licu, u jednom podrumu suočava se sa Alefom, lopticom koja u sebi sadrži ceo univerzum. On je svestan težine problema i hotimično ih ističe: treba opisati ono što je neopisivo, jezikom koji je sukcesivan, a viđenje Alefa je trenutačno - sve se daje u jednom trenutku. S retkom veštinom Borhes je nastojao da savlada nemale teškoće, čak da ih pretvori u prednosti, ali u jednom nije uspeo - da uverljivo predoči svoje viđenje Alefa.

Na samom početku pripovedač saopštava kako je na metalnim oglasnim tablama Trga Ustava zapazio reklame nove vrste blagih cigareta. To je za njega bio znak da se svemir nepovratno udaljava od Beatrise Viterbo, umrle jednog vrelog februarskog jutra

1929. godine. U podastiranju ove okolnosti primenjena su dva postupka, koja će biti korišćena do kraja priče. Govor o tuzi za umrlom dragom priziva ton žalosti, koji se prigušuje zauzimanjem humorne i ironične distance. Splet aluzija na Dantea, na Beatriču i na *Božanstvenu komediju* takođe ima ironičnu funkciju. Beatrisin brat od tetke nosi ime slično Danteovom i piše golem spev, pun učenih aluzija. Ovo izrugivanje delimično je samoironično. Borhes neguje kratku formu, ali je njegov tematski obuhvat veoma širok, takva je i erudicija ispoljena u prozi, pa i u poeziji. Motiv žalosti za izgubljenom dragom ironično je osenčen i unekoliko trivijalizovan okolnostima u kojima se pojavljuje. Susret s Alefom, do kojeg će doći tek u drugom delu priče, dobro je pripremljen isticanjem tuge za Beatrisom i, možda preopširnim, iznošenjem kritičkih opaski na stihove njenog brata od tetke, Karlosa Arhentina Danerija. Tako se Alef nedramatično, gotovo anegdotski bezazleno uvodi u pripovest. Ali sad iskrsava najteži problem: opisati gledanje Alefa, zapravo gledanje pomoću njega, kada on za trenutak postane pripovedačevo oko. Neposredno prisustvo natprirodnog toliko odudara od svega prethodnog da je Borhes prinuđen da upotrebi još jedno sredstvo kako bi premostio ili bar zabašurio oštru razdvojenost svakodnevnog i fantastičnog. Pripovedač, naime, prekida opisivanje najdramatičnijeg trenutka da bi čitaocu razjasnio teškoće s kojima se suočava u pokušaju da iznese šta je i kako video pomoću čudesne kuglice. Time se on još jednom distancira od čuda koje treba prikazati jezikom čija priroda ni izdaleka ne slični prirodi Alefa. Ali, ni to ne pomaže. Opis koji sledi svedoči koliko su porazni rezultati kada se pređe na neposredno predstavljanje natprirodnog. Pripovedač je sputan, zbunjen i usiljen. Čak izostaje i njegova logička koherentnost. On kaže: "Svaka stvar (recimo, ovalno ogledalo) bila je beskonačno mnogo stvari jer sam je ja jasno video iz svih tačaka kosmosa." Međutim, ova tvrdnja malo utiče na karakter viđenog. Borhes (pripovedač se zove Borhes) percipira svemir kao brzo smenjivanje kadrova u reklamnom spotu na televiziji i on bezazleno ističe da je video ispučene pustinje polutara i svako zrno peska, ali ne nagoveštava kako su u isti mah, u jednom kadru, bili "dati" ogromno prostranstvo i njegov najmanji deo (najmanji za ljudsko oko). Niti nastoji da naznači kako je, u jednom jedinom trenu, video svako slovo na svakoj stranici neke knjige. Nije nevolja u tome što nam pripovedač, zbog prirode jezika, sukcesivno prenosi ono što se zbilo praktično mimo vremenskog proticanja, u treptaju oka, već u tome što on nepremostive razlike prevazilazi mehanički, prostim iskazima. Da bi očuvao jednovremenost, on stvari vidi jedne kroz druge,

ali se ne pita kako je moguće da ih vidi neizmenjene, dakle u njihovom uobičajenom vidu. Prilično je neobično da je ta mala lopta, Alef, ispunjena našim predstavama. U tom pogledu ona je manje natprirodna, a više ljudska, nego što bi se to očekivalo pre nego što se pogleda njenim okom. I zato ne deluju ubedljivo reči kojima pripovedač zaključuje opis svog doživljaja: "...zavrte mi se i zaplakah jer moje oči behu videle tajanstveni i neslućeni predmet čije ime ljudi svojataju, ali u koji se nijedan čovek nije zagledao: nepojmljivi univerzum." Jer, nepojmljivi svemir sastavljen je od pojmljivog. On je usaglašen s našom aktuelnom percepcijom, tako da mi preko Alefa ne vidimo ništa novo i radikalno drugačije, sem što nam je sve dato u jednom trenu, a pripovedač se pri tom ne pita kako je zapamtio toliko prizora kad je njegova percepcija strukturisana kao i njegov jezik.

Najslabije mesto ove priče bez sumnje je opis svetle loptice prečnika dva do tri santimetra. I kad ga izvodi vrhunski majstor, neposredno portretisanje natprirodnog po pravilu ne donosi rezultat vredan pomena. Prisustvo čuda mora biti posredovano posledicama njegovog delovanja - ono progovara preko sebi tuđeg sklopa pojava, preko elemenata naše svakodnevice. Postoji još jedna mogućnost: ubedljivo demonstrirati još nepoznate mogućnosti percepcije. Tako bi se čudo delimično prizemljilo putem otkrića novih sposobnosti našeg opažanja i razumevanja. Ali, tako nešto je klasicisti postmodernističkog kova, Borhesu, moralo biti neprivlačno, možda i mrsko. Navezao bi se na klizavo polje pojava i senzacija i ko zna ne bi li se nehotice našao u za njega opasnoj blizini pojedinačnog i individualnog, tamo gde su muka i bol. Ispravno ocenjujući da nije sa uspehom savladao teškoće opisa susreta sa Alefom, pripovedač spretno primenjuje još jedno sredstvo. On relativizuje događaj sa Alefom i takoreći ga anegdotski zaključuje: ističe svoju pakost prema Daneriju, u čijem je podrumu video tu svetlucavu kuglicu, iznosi pretpostavku da je to bio lažni a ne pravi Alef, ukazuje na delovanje zaborava, u kojem se sve menja i gubi, pa i Beatrisin lik. Sada, kad imamo na umu sve muke pripovedačeve, moramo se upitati: čemu služi neposredno prisustvo natprirodnog?

Alef deluje kao crna rupa u koju se urušava kazivanje, on kao da ništi samu pozitivnost postojanja teksta, ali on i stvara napetost i zaokuplja pažnju. Ta crna rupa, koja u sebe usisava sve bez razlike, preobražava se u svetiljku prema kojoj se u mrkloj noći organizuje napredovanje pripovedanja. Pred tajanstvenim pojavama, pred nepoznatim a velikim moćima osećamo strah i nadu. Velika popularnost literarno-naučnih (ili

kvaziliterarnih i kvazinaučnih) Kastanedinih tekstova po svoj prilici dolazi iz neugasle čežnje za dodir sa višom, božanskom stvarnošću. A ona se, zbog karaktera vremena, ne očituje neposredno i neuvijeno, već u lažnoj saglasnosti sa pozitivizmom nauke i relativizmom i skepticizmom filozofije. Tako se, s prividnim osloncem na naučni metod i na kritičku strogost koja bi mu morala biti svojstvena, pristupa moćima koje se ne mogu prikazati. Što je najgore, ne samo u istraživačkim procedurama, nego ni u književnom tekstu. U svojim poznijim, manje uspelim ispovestima Kastaneda govori o tome kako je leteo. Sa umetničkog stanovišta nema važnosti što on to ne može da demonstrira. Nisu to mogli ni oni koji su leteli na ćilimu. Ali njegov cilj je poseban. On predočava iskustvo čoveka-ptice, a ono ostaje umnogome nedosegnuto. Promene u percepciji tog novog bića, ili novog stanja starog bića, unose se mehanički, te nikakvih otkrića tu uistinu nema. (Doduse, u svojim prvim knjigama on je naslutio i delom ostvario izvesne književne mogućnosti pripovedanja o čudima danas - preko empirijskog istraživanja patvorenog u znatnoj meri.) Pred publikom, koja ne mora da bude lakoverna iako se daje vući za nos, izvode se više ili manje jeftini trikovi. U rukama pisca i mislioca kakav je Borhes, trikovi nisu jeftini. Naprotiv, sve je izvedeno s velikom veštinom, ali se žig patvorine ne može sasvim ukloniti. Fantastična književnost - taj paradoks ne uočavamo samo kod slabih autora - jeste književnost suspregnute imaginativnosti. Mnogo više nego što se to obično misli, u njoj su postavljene čvrste granice spontanosti i nepredvidljivosti, radu nesvesnog. U fantastičnom književnom delu položena je racionalna šema, kao u romanu s teozom. Protivtežu ovoj povećanoj racionalnosti obezbeđuje zastrašivanje natprirodnim. U tom pogledu pojedina dela ovog žanra naliče na prostačku ideološku i religioznu propagandu. Toga se ne oslobađaju potpuno ni kada se relativizuje moć natprirodnog. Sama njegova tematizacija, pa i kad je ostvarena preko njegove negacije, svedoči o nastojanju da se crpi iz tog izvora. A strah od božanskog, i nada u njegovu milost, predstavljaju surogat kako za rad imaginativnog tako i za spekulacije uma. Uza sve to, natprirodno pripovedaču donosi i nemale probleme, koji bi se samo uslovno mogli nazvati tehničkim.

Ranije sam pomenuo da Borhes, u pričama fantastičnog žanra, nema veće muke sa ambijentalizacijom jer gradi scenu kakva mu odgovara, s one strane istorijskih, socijalnih i psiholoških određenosti. To ne znači da se on ne suočava s krupnim teškoćama. Proizvođenje nečeg uistinu novog, bilo da je reč o neobičnim građevinama ili specifičnim

kulturnim tvorevinama, na neočekivan način osvetljava ulogu imaginativnog. Paradoksalno, ono se pre javlja kao smetnja nego kao pomoć ili glavni oslonac. Borhesove fantastične priče pretpostavljaju utemeljenje u jednoj postavci i pridržavanje onoga što iz nje sledi. Imaginativno se ne drži pravila formalne logike. Ono nije mašina koja radi samo ako su svi njeni sastavni delovi tačno usklađeni, kao u mehanizmu nekog časovnika. Kad započne opis nekog složenog fantastičnog objekta, autor se suočava s neophodnošću da, iako, pretpostavljam, nema pred sobom detaljno razrađene nacрте, vodi brigu ne samo o svojoj građevini već i o onome iz postojećeg sveta što se nameće kao njena tačka poređenja. Tako fantastično, na jednoj strani, dovodi u pitanje zdravorazumsko shvatanje sveta, ali ga, na drugoj, i učvršćuje, jer umnogome prihvata njegov metod. Gotovo bi se moglo reći da ovde imaginativno prethodi pisanju: ono se nalazi u zamisli neobične tvorevine, a onda dolazi majstor da je pedantno izvede. Borhesova jaka težnja da složenost sveta svede na formule čija bi važnost bila univerzalna nalazi delimični odušak u stvaranju lavirinata, vrtova sa stazama što se račvaju u vremenu, beskrajnih biblioteka. On za svoje postavke podastire ravnu, glatku površinu da bi po njoj, u dostojanstvenom i strogom plesu, čigra uma ispisivala svoja otkrića; suzbija spontanost u nastajanju teksta da bi otklonio njegovu hrapavost, njegovu neujednačenost, dakle svojstva pojedinačnog, individualnog, subjektivnog. Tako postupa i sa snom.

Nasuprot onome što bi se moglo očekivati, sanjanje nije nesvesna aktivnost, niti je psihološka ili psihoanalitička činjenica. Njemu se pripisuje vrhunski napor svesti, takva usredsređenost duha na određeni cilj da stanje obične budnosti liči na opuštenost čoveka u snu. Spontanosti nema nigde, pa ni u sanjanju, kao što je to pokazano u priči "Kružne razvaline". Starac koji nastoji da isanja mladića i da ga nametne stvarnosti, na kraju spoznaje da je i on sam tvorevina nečijeg sna. Dakle, nije sigurno da iko uistinu postoji, sem nekog božanstva koje je započelo lanac fiktivnih egzistencija i koje ga, možda po navici, još održava. Ideja je zanimljiva i učinila je ovu priču čuvenom, ali je teško reći da li je nešto više od dosetke. Da je svet samo san demonstrira se jednostavnim obrtom na kraju priče - ni onoga koji drugoga stvara sanjanjem takođe ne priži plamen, što je dokaz da ni on nije od ovoga sveta. Ovaj dokaz, međutim, upućuje na to da je svet sastavljen od dve vrste ljudi: onih koje vatra satire i onih kojima ne može nauditi. Upotreba ovakvog "dokaza" dobro funkcioniše u bajkama, a znatno teže u pripovedanju koje ne prikriva svoj skepticizam u

pogledu mnogih datosti. Sumnja u izvesnost ljudske egzistencije ne može da ustukne kad treba promotriti valjanost argumenata kojima se ta izvesnost dovodi u pitanje. Svojevrsan je paradoks da potvrdu za nepostojanje likovi dobijaju preko pojava postojanja.

Kao što zanimanje za san i halucinantno nikad nije povezano s psihološkim, tako ni korišćenje žanra detektivske priče nije bilo motivisano željom da se iz realističke perspektive prikažu neki oblici urbanog života, niti da se preko kriminalnih akcija obnovi egzistencijalna napetost. Pored spekulativne dimenzije, veštine postavljanja zagonetke i njenog neočekivanog a jednostavnog rešenja, bez sumnje ga je ovom žanru najviše privlačila mogućnost poništenja jedne od njegovih premisa - o postojanju slučaja, o nepredvidljivim putevima ljudske sudbine i da uz pomoć strogo zaključivanja istakne drugu - onu o apsolutnoj predodređenosti ljudskih postupaka. U priči "Smrt i busola" detektiv Erik Lenort veruje da prozire seriju tajanstvenih ubistava, ali se vara: uleće u zamku postavljenu njemu i gubi život. Nasilje je dodatni razlog Borhesovog zanimanja za ovaj literarni žanr. I kad je predstavljeno više kao simbolički a manje kao stvaran čin, ubistvo zadržava u sebi ostatke dramatičnosti, napetosti, izuzetnosti. Autor koji iz svoje proze otklanja sve što podseća na egzistencijalno i psihološko, neslučajno se okreće žanrovima kojima je svojstvena dramatična događajnost. Racionalist, skeptik i pesimist je u fantastičnom i u oniričkom, u detektivskom i u avanturističkom tražio strukturu žestine i jarkosti. Duh geometrijske pravilnosti i simboličkih ustrojstava priziva žrtve i krvnike, heroje i izdajnike, junake i kukavice. Malo je proznih stvaralaca u dvadesetom veku u čijim se delima može naći toliko nasilnih smrti. Probada se nožem, usmrćuje revolverskim metkom, ali to kod čitalaca ne izaziva ni grozu ni žaljenje: tu ne ginu junaci sa svojstvima živih ljudi, već se, kao u video-igrama, potiru njihove oznake. Uz to je svačija uloga uslovna: na kraju priče ispostaviće se da je gonjeni u stvari gonilac. Svrha ovih preokreta je dvostruka - da smo uvek suočeni s prividom i, s tim u vezi, da individualnost nije moguća. Sagledana iz ove perspektive, nasilna smrt gubi mnogo od svoje dramatičnosti, prestaje da bude jedan od najtežih činova. Ona je takva samo u svetu u kojem je postojanje izvesno, u kojem se njom zauvek prekida život pojedinca. A tamo gde se, kao sa šahovskim figurama, igra jedna od bezbroj mogućih partija, smrtni ishodi nisu ni mučni ni teški, iako se bez njih ne može. Bez simboličke podele na život i smrt nije se lako upustiti ni u jednu jedinu partiju šaha. A ta podela se oslanja, uprkos svoj zavodljivosti panteizma, i na uverenje da postoje

individuumi koji se ne mogu bez ostatka svesti jedni na druge. Svojim postojanjem oni omogućavaju da se jasno istakne granica između života i smrti. Borhes je, izgleda, osećao snažnu odbojnost prema egzistencijalnom, odmicao se od njega kao od nečega sirovog, prljavog i, takođe, nemuštog. Takvim mu se činilo i psihološko, koje je, pretpostavljam, odbacivao ne samo kao građu koja podržava iluzije o slučaju, slobodi i individualnosti, već i kao sistem motiva i objašnjavaćih predrasuda. U ovom neprihvatanju ima, za jednog proznog pisca, odviše odlučnosti. Želeo je književnost kao igru čija su pravila potpuno jasna i određena, hteo je književnost kao igru pravila. Kao što sam rekao, zazirem od suda da povećana racionalnost obavezno ukazuje na odsustvo imaginativnog. Odbijanje istrošenih književnih postupaka ponekad se tumači kao povišena racionalnost, ali se ne sagledava njena uloga u krčenju prostora za nesputan govor novog doživljavanja i razumevanja sveta. Borhesu ne zameram što nije osećajan, impulsivan, nepredvidljiv. Odsustvo ovih i sličnih svojstava u njegovoj prozi vidim kao dobar, a ne kao loš znak. Nevolje s povišenom racionalnošću nastaju onda kada je ona izraz straha od egzistencije, kada se javlja kao duh koji se u samoodbrani ukoči pred nepreglednošću i divljinom sveta života strahujući da bi sam sebe mogao iznenaditi jer, dok ispisuje prvu rečenicu, ipak ne raspolaže celim tekstom priče. Ne tvrdim da Borhes gradi svoju pripovest onako kako se, na osnovu detaljnog projekta, podiže zgrada, ali mi izgleda da se on u pisanje češće upušta polazeći od odgovora, a ređe od pitanja. Čvrsta ruka od početka vlada pripovedanjem i usmerava ga ka željenom cilju. Iz ovakve prirode njegovog postupka proizašli su retka zanimljivost paradoksa i fantastičnih crta koje je otkrivao u mitovima, filozofskim idejama, religijskim verovanjima, te u sudbini poznatih književnika i likovima iz dela klasične literature, ali, takođe, i njegov alegorijski i usiljeni govor, do kojeg po pravilu dolazi kad se književnom nametne služba moralnim i filozofskim vrednostima.

Navedena svojstva Borhesovog književnog postupka u punoj su saglasnosti s njegovim kosmopolitizmom. Iako prvenstveno okrenut književnosti na španskom i engleskom jeziku, on se kao valjda nijedan drugi pesnik, prozaist i esejist zanimao za duhovno nasleđe celog sveta. U kritičkim tekstovima ispoljavao je redak smisao za posebnosti pojedinih epoha, možda i stoga što je shvatao relativnu važnost opštih poetičkih pravila. Veoma je dobro poznavao umetnost saga, književnost koja je - kako je to istakao u jednom priručniku - za skoro ceo milenijum prethodila realizmu devetnaestog veka.

Napravio je jedno popularno štivo o budizmu, napisao je izvrstan esej o prevođenju na evropske jezike arapsko-persijskih priča iz zbirke *Hiljadu i jedna noć*. Zanimali su ga motivi iz svih velikih religija, a posebno je bio prijemčiv za neke postavke gnostika. Dvadeseti vek jeste kosmopolitski: bar utoliko što više nema naporednog nezavisnog razvoja naroda i država. Ne treba smetnuti s uma okolnost da su oba velika rata bila svetska. Napredak u komunikacijama svih vrsta približio je kulture jedne drugima. Mnogi pravci, posebno u likovnim umetnostima i muzici, imaju kao okvir Evropu i svet. Tako je i s književnošću, mada u manjoj meri. Njen jezik je uvek poseban, i ona tek posredstvom prevođenja izlazi iz njegovih granica. Rekao bih da Borhesov kosmopolitizam potiče iz dva različita izvora. Pošto smatra da je ono što su stvorili mitovi, religije, filozofije i književnosti najotpornije na mene vremena, on je nužno često napuštao argentinski kulturni sklop, previše poseban, premalo opšt. U svojim prozama nije se koristio samo motivima koji imaju univerzalnu važnost, već i likovima (Juda, Hrist) i autorima (Homer, Šekspir, Servantes) koji su stekli svetski status. Spekulativni postmodernistički duh želi da njegove aluzije, njegovi pravi ili namerno krivotvoreni navodi budu prepoznati - njemu je stalo da ništa ne sprečava sagledavanje iznenađujućeg paradoksa, koji je najčešće kruna cele priče, njeno glavno postignuće. Ali, navedeni razlozi nisu dovoljni za objašnjenje zbog čega on radnje svojih priča često smešta u Kinu, Srednji istok i Afriku. Izgleda mi nesporno da je težio i za efektom egzotičnosti. Kao što su mu detektivski i avanturistički žanr, te san i fantastično, bili potrebni kao kontrapunkt ili kao ukras filozofskim spekulacijama, tako mu i na Zapadu malo poznati ambijenti služe da svoje postavke učini atraktivnim na jedan spoljašnji način. Stoga nam predočava svet koji slabo poznajemo i koji se od našeg toliko razlikuje po društvenim običajima, religiji, odeći, oružju. Možda bi se moglo reći da egzotično deluje kao podvrsta fantastičnog. U njemu po pravilu nema natprirodnog, ali su zato cela priroda i odnosi među ljudima toliko posebni da se postiže, doduše u blažem vidu, efekat tajanstvenog.

Borhesov kosmopolitizam nije lažan, već bibliotečki. Na šta upućuje autorovo okretanje ka prostorima koje ne poznaje, tačnije, o kojima nema nikakvo neposredno iskustvo? Ponajpre, na suvišnost ličnog uvida, koji otežava da se uoči ono što se skriva iza pojavnog - ideju, pitanje, problem. Zatim, ističe vrednost onoga što je dobijeno iz druge ruke, preko knjiga, atlasa, možda i fotografija. Ničemu nije zagarantovano postojanje, ali su

njegova privilegovana mesta muzeji, biblioteke. Tamo se čuva fiktivno, koje je najčvršće: na njemu su slučaj i proizvoljnost ostavili najslabiji trag. Borhesu je bilo blisko gnostičko uverenje da je svet stvorilo neko božanstvo nižeg reda i da je, nezadovoljno svojim delom, od njega diglo ruke. Stoga je čovek najuspešniji i možda najslobodniji kad, podražavajući to davno božanstvo ili razumom nedovoljno obdarenu natprirodnu silu - zamišlja svet. Budući da je stvarni život područje neslobode po tome što je sve unapred predviđeno i predodređeno, čovek-pripovedač stvara svoj svet ili otkriva razna njegova zapretana lica u postojećem fiktivnom, u celoj kulturnoj tradiciji. Doduše, on je pri tom prinuđen da se služi prirodnim, maternjim jezikom koji neizbežno i neprekidno u priču unosi postojeći svet, sirovu, nedovoljno prerađenu stvarnost. Od pokrenutih jezičkih struja Borhes se štiti svojim konstruktivizmom, nastojanjem da mu govor bude u službi logike zamisli, njene prethodno postavljene strukture. Često to vodi alegoriji, ali se povremeno tim postupkom ostvaruju izuzetni domašaji: onda kad se budna i pronicljiva misao igra sa živošću i nepredvidljivošću jezika, sa njegovom težnjom da spontano ulančava raznorodne pojedinosti u novu celinu. To pomalo nalikuje na igru mačke i miša, s tim što, u srećnim trenucima ovih proza, mačka nije nadmoćna nad mišom, niti on nad njom, već se s promenljivom srećom nadgornjavaju kao u Diznijevim crtanim filmovima.

Prošlo je više od četvrt veka otkako je Nolit objavio prvu knjigu Borhesovih priča. Na nešto više od dvesta stranica stale su tri zbirke: *Vrt sa stazama što se račvaju*, *Maštarije*, *Sveopšta istorija beščašća*. Otada, postepeno i postojano raste ugled ovog pripovedača i u srpskoj književnosti. On je važna pojava i za one prozaiste koji se od njega dosta razlikuju. Ali krupne razlike ne isključuju izvesne srodnosti. U ovom pogledu ilustrativan je primer Danila Kiša, koji od *Grobnice za Borisa Davidoviča* pokazuje zanimanje za neposrednije portretisanje pojedinih istorijskih događaja i njihovih moralnih vidova. Borhes je ravnodušan prema moralnim načelima. U njegovom panteističkom i relativističkom svetu moral ne postoji jer krvnik i žrtva nisu odsečno razdvojeni, štaviše oni se sjedinjuju u jedan lik tako da se ne zna čije je lice a čije naličje. Kiš se služi lirskom evokacijom u nastojanju da uskrsne, pomalo u prustovskom maniru, razučeni splet okolnosti, senzacija, važnih i nevažnih, nekog postupka ili događaja. Borhesovski postupak je upravo suprotan: on ne traga za izgubljenim vremenom, on ništa ne oživljava, već postavlja kulise za radnju svedenu do krajnosti. On nema poverenja u evokativnu moć pripovedanja. Njen karakter ne

mora biti lirski, ali se ono iz njega ne može sasvim odstraniti, a to dovodi u pitanje geometrijsku strogost sprovođenja osnovne postavke. I više od toga. Evokativno ostvaruje izvesnu vezu s detinjstvom i mladošću, sa osećajnošću koja je uvek u neku ruku i psihološka, što je za Borhesa potpun ćorsokak. Kiš se, pre zaokreta ka istorijskoj i moralnoj problematici, unekoliko služio tehnikama francuskog novog romana, dok je Borhesu potpuno strano nastojanje da se nešto postigne raščlanjavanjem, ili detaljnom evidencijom pojavnog. On teži svedenosti, jednostavnosti i sintetičnosti, donekle sličnoj onoj logičkih i matematičkih zakona. Zato su njegove priče kratke, često i veoma kratke, od dve-tri stranice, pa i nepune jedne. To je dovoljno da se u nekoliko poteza jasno prikaže neki problem, paradoksalna priroda neke pojave. Ali šta je onda Kiša, pa i neke druge naše pripovedače, privlačilo prozi ovog argentinskog kosmopolite? Pre svega, sve jače uverenje da su istorija, stvarnost, činjenično u stvari konstrukcije, prividi, što pretpostavlja napuštanje književnosti koju nose celoviti i posebni likovi. To su figure koje se urušavaju u sebe i iz njih nestaje egzistencijalno, psihološko i moralno. Kao zamena pojavljuje se tajanstveno, mistično, fantastično, spekulativno. U tome se, verujem, izražava udaljavanje od iskustva Prusta, Kafke, Muzila, i Beketa. Kratka forma nema pred sobom složen svet, koji dolazi do reči svojom energijom, masivnošću, nesvodljivošću na detalj, već naznake strukture, vrste događajnosti, simboličkog ustrojstva, u kojima su život i smrt samo znaci u igri jednostavnih, premda ne i sasvim razumljivih pravila. Borhes i njemu slični autori u pravu su ukoliko je svet takav kakav oni misle da jeste. U tom slučaju njihove alegorije su, kako je on to sam istakao u eseju "Od alegorije do romana", priče o apstrakcijama koje su jedina stvarnost.