

WALTER BENJAMIN

ESEJI



NOLIT



BIBLIOTEKA
SAZVEŽĐA

41

UREDNIK
MILOŠ STAMBOLIC

RECENZLIJA: ZORAN KONSTANTINOVIC • CRTEŽ NA KORICAMA:
DUSAN RUSTIC • TEHNIČKI UREDNIK: BOGDAN CURCIN • KOREK-
TOR: DOBRILA SIMIC • IZDAVAC: IZDAVAČKO PREDUZEĆE NOLIT,
BEOGRAD, TERAZIJE 27 • STAMPA: GRAFIČKO PREDUZEĆE SLOBODAN
JOVIC, BEOGRAD, STOJANA PROTICA 52 • TIRAZ: 5.000 PRIMERAKA

WALTER BENJAMIN

ESEJI

NOLIT ● BEOGRAD
1974

PREVEO
MILAN TABAKOVIC

REDAKCIJA PREVODA
BRANIMIR ŽIVOJINOVIC

*O WALTERU BENJAMINU
I NJEGOVOM DELU*

Kada je, po dolasku nacionalsocijalizma na vlast, i Valter Benjamin (Walter Benjamin, 1892—1940), poput mnogih drugih ljudi od pera i boraca za slobodu duha, bio prisiljen da napusti Nemačku, za njega je znao samo malen broj onih koji su pobliže pratili razvoj literarnog i kulturnog života kod Nemaca, pa su tom prilikom imali mogućnosti da zapaze Benjaminove izvrsno pisane književne kritike i njegove duboko misaone priloge istoriji razvoja ljudskog duha. Iz kazivanja savremenika poznato nam je, na primer, da su u krugu oko Berta Brehta ovu veoma povučenu, dosta melanholičnu i pomalo osobenjačku ličnost smatrali tih godina za najznačajnijeg kritičara na nemačkom jezičkom području. Vreme je ovu ocenu potvrdilo i Benjamin je danas, više od tri decenije nakon smrti, naširoko poznat i veoma cenjen ne samo u Nemačkoj nego i van nje. Istaknuti filozof i sociolog T. Adorno ističe u svojim sećanjima da je od prvog trenutka u njemu preovladao utisak da je u Benjaminu susreo jednu od najznačajnijih ličnosti koje je imao prilike da upozna; Đ. Lukač, u prvom delu svoje Estetike, opširno govori o Benjaminovim mislima; E. Bloh smatra da je Benjamin bio obdaren neuporedivim mikrofilološkim čulom i da je raspolagao upravo onim što je Lukaču toliko nedostajalo, naime vanrednim smislom za značajne detalje, za nove elemente u misaonim procesima i za neshematska odstupanja. Uopšte, otkako su 1955. godine objavljeni Benjaminovi sabrani spisi u dva toma (Schriften), o njemu se neobično mnogo govori i piše,

i njegove misli se rado citiraju. Kada je prvo izdanje njegovih spisa bilo začas razgrabljeno, izdavačka kuća Suhrkamp, pripremajući novo, prošireno i potpunije izdanje, da bi udovoljila velikom interesovanju, objavila je u izboru dva toma eseja: Illuminationen i Angelus Novus, uz to i dva toma izuzetno dragocene Benjaminove prepiske i, kao posebna izdanja, pojedine njegove eseje, književnoteorijske radove, zbirke aforizama i autobiografska sećanja njegovih savremenika. Od priloga sa tako širokim spektrom interesovanja odabrani su za ovaj prevod Benjamin na srpskohrvatski jezik oni radovi za koje bi se moglo reći da su najkarakterističniji za Benjaminovo stvaralaštvo, i to tako da daju što potpuniju sliku o temama i područjima kojima je ovaj pisac posvećivao posebnu pažnju.

Međutim, razlog otkrivanju toliko dugo vremena nepoznatog autora, njegovoj iznenadnoj i neobično bujnoj renesansi, ne bi zapravo trebalo potražiti jedino u tome što je Benjamin zaista vanredan esejist, sa uvek kristalno jasnim tokovima misli, koji se čita sa osobitim uživanjem, već je razlog ovolikom interesovanju svakako isto toliko u tome što je Benjamin svim problemima pristupao kao marksist, trudeći se da razvije istinsko marksistički metod u posmatranju književnosti i, uopšte, svih fenomena kulture. Nastali već i u godinama ortodoksnog kursa, radovi Valtera Benjamin su svetla svedočanstva marksističke doslednosti u traganju za nespутanim razvojem materijalističkog idejnog gledanja na svet, na umetnost i na književnost. Danas, kada iz vremenske razdaljine od nekoliko decenija i poučeni gorkim posledicama staljinističkog perioda u istoriji radničkog pokreta, razmišljamo o tim previranjima i u traganjima za marksističkim stavom u umetnosti i kulturi, osećamo poseban dug prema Benjaminovoj ličnosti i njegovom delu. U dugo vremena nezapaženom Benjaminovom delu susrećemo se u posmatranju svakog problema sa metodskim pristupom koji je uvek duboko marksistički a pritom oslobođen svakog dogmatskog shematizma. Tim pre naš pogled u želji da odredimo marksistički metod u nauci o književnosti mora biti usmeren u pravcu Valtera Benjamin i njegovog dela. Zajedno sa R. Garodijem, E. Goldštikerom, L. Goldmanom, L. Kolakovskim, E. Blohom, H. Majerom i T. Adornom uključujemo danas V. Benjaminu u onaj

najuži krug mislilaca za koje nam se čini da bi, kada je reč o istinskom marksističkom pogledu na svet književnosti i umetnosti, kod njih trebalo potražiti polaznu bazu da se takav pogled bliže odredi u svom sadržaju; odgovor na pitanje: kako se marksistički posmatraju fenomeni književnosti i umetnosti, i do kojih rezultata dovodi takvo posmatranje, gledajući kako na pojedine pisce, pokrete i epohe, tako i na književnost i umetnost u celini kao neotuđive manifestacije slobodnog ljudskog duha. Ozbiljna analiza takvih pitanja teško se može zamisliti bez poznavanja priloga koji je marksističkoj misli dao Benjamin.

Pri tome valja imati na umu da se Benjamin relativno kasno opredeljuje za marksizam, kada je herojski period marksističkog pogleda na svet u Nemačkoj već pripadao prošlosti. Ali se zato držao tog pogleda i onda kada su mnogi renegati stvarali od antikomunizma nov pogled na svet. Možda je ovakva nesavremenost znak da je reč o čoveku koji ni po koju cenu nije želeo da se posveti nekoj nauci za koju bi moglo da se kaže da je upravo u modi. Svoje opredeljenje za marksizam objašnjava ne toliko nekom solidarnošću sa političkim i naučnim predstavnicima ovog pogleda na svet, već iz pobune protiv shvatanja građanske nauke o književnosti, protiv preovladavajućeg metoda duhovnoistorijskog gledanja na razvoj čovečanstva kakav su zastupali Diltajevi sledbenici F. Gundolf i E. Bertram. Bio je svestan toga da su idealistički sistemi pretrpeli neuspeh i da je namesto njih imalo da dođe materijalističko objašnjenje sveta. Međutim, nikada marksističku teoriju ne shvata kao običan recept, već kao bogatstvo duha i kao radost nad razmišljanjem. Upravo neobuzdanom snagom govori o klasnoj borbi kao pravovremenom delovanju da se ne bi zalutalo na putu koji vodi u budućnost i prestalo postojati u istorijskom smislu. Ove misli o klasnoj borbi zapisao je 1928. godine, svega četiri godine posle prvog nagoveštaja u pismu upućenom prijatelju da je sreo boljševičku glumicu iz Letonije, Asju Lacis, sa kojom satima govori o radikalnom komunizmu, i da mu ti razgovori donose osećaj kao da je uspeo da se oslobodi od nečega što ga je sputavalo i tištalo. U drugom pismu ističe da već godinama nije toliko napeto čitao neko delo koliko Istoriju februarske revolucije Trockog. Veliko interesovanje za Rusiju i za

prilike posle Revolucije navele su ga da u dva maha poseti Moskvu, 1926. i 1927. godine. Tim putovanjima dugujemo i nekoliko zanimljivih osvettljenja tadašnjih prilika u sovjetskoj literaturi i u sovjetskom filmu (Političko grupisanje ruskih pisaca i O situaciji ruske filmske umetnosti), koja zaslužuju posebnu pažnju kao dokumenti svoga vremena. U pismu koje tada iz Moskve upućuje poznanici, nemačkoj vajarci, kaže, između ostalog, da mu je nemoguće proceniti kako će se prilike razvijati ubuduće u Sovjetskom Savezu, na momente je i skeptičan, ali je ipak svestan da se nalazi u žiži velikog društvenog prelamanja za kojim i on lično teži. Tonovi kritike ponavljaju se i u povećem dopisu iz Moskve, objavljenom u časopisu „Die Kreatur”, 1927. godine. Kao budan posmatrač zapaža kako se u prvim godinama posle Lenjinove smrti sovjetsko društvo počinje pretvarati u kastinsko društvo i nad tim je iskreno zabrinut, ali ipak ili upravo zato završava svoj članak velikom apoteozom Lenjinu. Inače, Benjamin se i pre toga interesovao za rusku književnost, za atmosferu slovenskog sveta, čime nastavlja jednu od pozitivnih tradicija kod Nemaca, vezanih za Rilkea, E. Barlahu i T. Mana. Esej „Idiot” Dostojevskog objavljen još 1921. godine, jedan je od odraza takvog Benjaminovog interesovanja. Time što prikazuje sudbinu svog, slovenskog naroda, Dostojevski po mišljenju Benjamina prikazuje i sudbinu sveta. Nigde se sudbina tog sveta ne opisuje dublje nego u ruskoj književnosti, i nigde se revolucionarna misao nije više uzdigla nego kod Rusa.

Ovakav razvojni put nemačkog intelektualca, Jevrejina iz ugledne građanske kuće, svakako je veoma zanimljiv, premda nije neobičan. Staviše, u mnogo čemu izgleda nam sličan Brehtovom približavanju marksističkom pogledu na svet: postepeno ali zato duboko poniranje u klasična dela marksizma, uvek sa izvesnom dozom skepse prema onima koji su iz tih dela uzimali samo poneku parolu i koristili se njome u razne svrhe.

Rođen u Berlinu kao sin bankarskog stručnjaka, potonjeg antikvara i trgovca umetničkim predmetima, Benjamin je, za razliku od svog oca, koji je prevashodno zaokupljen komercijalnom stranom bavljenja umetnošću, mogao nalaziti istinsko uživanje u onim prelepim predmetima koji su prolazili kroz očeve ruke. Ljubav prema umetnosti i interesovanje za politička zbiva-

nja dve su sklonosti koje se rano javljaju kod mladog Benjamina. Još kao gimnazijalac, pod pseudonimom, počinje da objavljuje prve priloge u omladinskim časopisima, da bi se u isto vreme priključio omladinskom pokretu koji je predvodio G. Vineken. Teško da bismo danas znali da je Vineken bio pobornik nekakve reforme školstva i vaspitanja da neko vreme nije snažno uticao na mladog Benjamina. A sve to je zapravo bilo paradoksalno, i to u velikoj meri, jer teško je uopšte zamisliti preosetljivog i izrazito individualistički nastrojenog Benjamina ne samo u tom kolektivu, već, uopšte, u nekom kolektivu, premda će on i kasnije, ponekad i grčevito, tragati za kolektivima kojima bi se mogao pridružiti. Međutim, Vinekenov pokret bio je po nečemu i zanimljiv. S jedne strane izrazito antigradanski u svojim shvatanjima, razvijao je — s druge strane — kod svojih članova i nekakvo mistično obožavanje prirode. Međutim, ni takav spoj u shvatanjima nije tada toliko neobičan koliko bi moglo da izgleda na prvi pogled. Socijaldemokrati su bili osnovali svoju organizaciju prijatelja prirode; najznačajniji nemački književnik toga vremena, Gerhart Hauptman, pokušava da objedini u svom delu problematiku proletarijata sa mitskim poniranjem u praiskonske izvore prirodnih tajni. Tim dvojstvom bremenit je nemački naturalizam u celini i ono se neprikriveno odražava u stilskim nastojanjima toga doba poznatim pod imenom „Jugendstil“. No, na početku druge godine svetskog rata, Benjamin, kome je tada dvadeset i tri godine, upućuje pismo Vinekenu, u kome mu zahvaljuje na idejnim podsticajima koje je od njega primio, ali ne krije ni svoje razočarenje što se Vineken priključio onima koji slave rat i koji tu omladinu, za koju izjavljuju da žele da je uzdignu do lepih ideala, sa praznim frazama šalju u besomučno klanje i u smrt.

Kada je uputio ovo pismo, Benjamin još nije bio završio studije filozofije, koje je — 1911 — bio započeo u Berlinu i zatim nastavio u Frajburgu. Huserl će tek kasnije postati profesor filozofije na tom univerzitetu i učiniti ga središtem fenomenoloških istraživanja. Ali Benjamin tada već zna za Huserla, što se može razabrati iz njegove prepiske sa prijateljima, i susret sa Huserlovom fenomenologijom od presudnog je značaja za celokupan metodski pristup problemima o kojima je

pisao. Huserl je na početku stoleća bio objavio svoja Logička istraživanja, deceniju kasnije znamenitu raspravu Filozofija kao čista nauka, koju Benjamin čita sa najvećom pažnjom i koja ga podstiče da i sam napiše traktat posvećen raspravljanju o pojmu i suštini. Huserl, naime, uči da nije bitna sama materija, već način na koji saznajemo tu materiju, predmete koji se konstituišu u našoj svesti, njihova suština. Naporim intelektualnim radom treba prodirati do tih suština i tim putem do najviše sfere ljudskog saznanja. Zato je traganje za suštinama glavna tema fenomenologije. Dogmatičari među marksistima žestoko su napadali Huserla i njegovu fenomenologiju kao krajnji subjektivizam koji ne priznaje objektivno postojanje sveta. Lukač naziva fenomenologiju steznikom u koji se mogu smestiti sve buržoaske teorije. Svakako, fenomenologija je inspirisala mnoge formalističke teorije, ali savremena marksistička misao više ne zaobilazi fenomenologiju. Benjamin je marksist po svom idejnom gledanju na svet, ali je ujedno i fenomenolog kada je reč o metodskom postupku. Lucidno uočava fenomene i sa stilistički doteranom akribijom, polazeći uvek iz filozofske osnove, on ih ispituje i do tančina analizira, izdvojene iz njihovih svakodnevnih relevantnosti, koje su inače sklone da nam prekriju pogled na same predmete. A to je upravo ono što fenomenologija zahteva pozivajući nas da se vratimo samim predmetima. Čitati Benjamina i njegove radove znači očima marksističkog teoretičara fenomenološkim putem tragati za suštinama.

A ovo produbljivanje fenomenološkog metodskog postupka, njegovo postepeno, sve intenzivnije usvajanje, kod Benjamina je išlo uporedo sa njegovim političkim razvojem. Kao student usmerava svoje napade na nemačka studentska udruženja, legla konzervatizma i reakcionarnih, junkerskih običaja. Broj naprednih studenata na nemačkim univerzitetima tada je relativno malen i Benjamin razvija veliku aktivnost. U predvečerje svetskog rata, u više mahova putuje u Francusku i u uslovima izrazite nemačko-francuske napetosti uspostavlja kontakte sa progresivnim Francuzima. Kada je izbio prvi svetski rat, on je jedan od retkih nemačkih intelektualaca koji nisu podlegli šovinističkoj histeriji. U tim ratnim godinama, međutim, on postaje svestan i svog jevrejskog porekla. Preko G. Šolema, poznatog is-

traživača starojevrejskih tekstova, stupa u dodir sa cionističkim pokretom. Međutim, za razliku od drugih nemačkih intelektualaca jevrejskog porekla, on nikada nije prestao da se oseća nemačkim Jevrejinom i takvo opredeljenje ostaje za njega merodavno i pošto se 1917. godine bio preselio u Bern, gde nastavlja studije, koje završava odbranom doktorske disertacije pod naslovom Pojam umetničke kritike u nemačkom romantizmu. Nije slučajno što je Benjamin odabrao upravo ovu temu. U doba romantizma, na pragu građansko-kapitalističkog društva, prvi put se i osetila nelagodnost zbog tog društva koje se nagoveštavalo, zloslutna jeza zbog čovekovog otuđenja, zbog opredmećenja i zamračenja svih ljudskih odnosa u svetu kome će jedino biti stalo da proizvodi robu. Romantičarski protest upućen nadirućem kapitalizmu pretvorio se u pobunu okrenutu prošlosti: u društvenim odnosima srednjeg veka, u narodu i u narodnom kolektivu romantičari su videli spas. U isto vreme, međutim, oni su znatno doprineli tome da se izgradi odvažan duh kritike, razmišljanja, subjektivizma, karakterističnih elemenata novog razdoblja. Kritika je za romantičare najizvorniji stvaralački akt i zapravo tek kritičar dovršava umetničko delo, na taj način, naime, što mu otkriva tajnu.

Godine 1920. Benjamin se vraća u Nemačku i priprema habilitacioni rad, kako bi mogao da se posveti nastavničkom pozivu na nekom od nemačkih univerziteta. Taj rad, pod naslovom Poreklo nemačke tragedije, izuzetno je značajan kao osvetljenje dotada još malo istraživane književnosti XVII stoleća. Ujedno, Benjamin u njemu daje izuzetno nijansirane definicije sudbine, tuge, melanholije, da bi se zatim usredsredio na alegoriju, toliko karakterističnu za umetnost baroka. Dosledno fenomenološki, Benjamin traga za suštinom alegorije i nalazi je u „tajnovitom, privilegovanom znanju, u mogućnosti da se samovoljno vlada u području mrtvih stvari, u onoj beznadežnoj praznini za koju se pretpostavlja da je beskonačna“. Međutim, bez obzira na valjanost toga rada i na veliki intelektualni domet njegovog autora, univerzitet u Frankfurtu odbija da sprovede habilitacioni postupak, uslov za Benjaminu da ga neki od univerziteta izabere za nastavnika. U tom činu Benjamin je imao prilike da na sebi iskusi svu gorčinu prilika u Vajmarskoj Republici. Po svim spoljnim

znacima, Nemačka je tada demokratska i parlamentarna država, ali su reakcionarne snage u njoj toliko silne da su uvek u stanju da prepreče put slobodoumnim misliocima i, uopšte, toliko moćne da toj demokratiji učine kraj u trenutku kada su mislile da poraženoj Nemačkoj nije više potreban ovaj „smokvin list“ na putu njenih imperijalističkih prohteva. Rezultat ovakve politike u najširim okvirima je bio Hitler, u okvirima Benjaminova života, koji se tada probijao kao slobodan publicist, kao novinar i prevodilac, jer od roditeljskog imetka ostala mu je nakon rata jedino vila u otmenoj berlinskoj četvrti, neminovnost da se prikrije kako bi još neko vreme mogao da nastavi publicistički rad pod raznim pseudonimima (D. Holc, K. Konrad) i konačno saznanje da mu u Nemačkoj više nije mesto. Materijalna neizvesnost pod kojom je godinama živeo svakako je razlog tome što je njegovo delo zapravo ostalo fragmentarno, premda je u dubini duše težio da jednom nađe vremena i mogućnosti za velike i obimne sinteze.

Kada je 1934. godine emigrirao u Francusku, u Pariz, tamo radi kao saradnik Frankfurtskog instituta za sociološka istraživanja, koji se, tako reći u punom sastavu, bio preselio u Francusku. Naš pisac se tada nalazi na pragu pete decenije života; razne nedaće, sukobi sa porodicom i raskid braka duboko su uticali na njega dok su mu političke prilike onemogućavale da nastavi sa saradnjom u listu „Frankfurter Zeitung“ i u nedeljniku „Die literarische Welt“, da preko frankfurtskog radija govori o problemima književnosti. Jedina ali zato velika uteha je prijateljstvo sa mnogim istaknutim intelektualcima, pre svih sa B. Brehtom. Iz tog duhovnog srodstva i bliskosti sudbina proizišlo je nekoliko Benjaminovih eseja. Naročito počev od 1930. godine, Benjamin se u više navrata kao kritičar zauzima za Brehta, koji je tada, doduše, uspešan ali i od mnogih veoma osporavan pisac. U ovom izdanju čitalac će naći eseje Šta je epsko pozorište? (objavljen u zborniku „Maß und Wert“, 2, 1939), Komentari uz Brehtove pesme (od kojih su neki objavljeni 1939. u švajcarskim novinama) i Razgovori sa Brehtom (objavljeni tek 1966. godine). Prvi esej na izuzetno privlačan način izlaže glavne elemente epskog pozorišta, dramskog oblika za koji se s pravom smatra da mu je Breht tvorac. U Komentarima Benjamin daje polaznu bazu za razumevanje estetskih

kvaliteta Brehtove lirike i upozorava da za one kojima izgleda da komunizam nosi pečat jednostranosti, pažljivije čitanje Brehtove zbirke pesama može značiti veliko iznenađenje. Benjamin je svestan razvoja Brehtove poezije od asocijalne do socijalne lirike, ali za svaku njenu fazu ističe da Breht ni u jednom trenutku nije bio apolitičan, odnosno — kako bismo danas rekli — da je uvek bio angažovan pisac i pesnik. Razgovori su zabeleženi u vidu dnevnika i odnose se na Benjaminove susrete sa Brehtom 1934. i 1938. godine.

Uslovi života u Parizu, međutim, ne daju Benjaminu mnogo mogućnosti da radove odmah ili uopšte publikuje. Najveći deo onoga što je nastalo u godinama emigracije biće objavljeno tek posmrtno, u njegovim sabranim spisima. 1939. godine kada je Hitler zagazio u rat, Francuzi ga zatvaraju i drže interniranog puna tri meseca, kao državljanina neprijateljske zemlje. Posredstvom prijatelja dobiće, doduše, vizu za Ameriku, ali se put do te zemlje, gde je konačno trebalo da nađe utočište, pretvara u bekstvo pred nemačkim trupama koje nadiru kroz Francusku. Benjaminu polazi za rukom da pređe špansku granicu, ali u malom pograničnom utvrđenju kojega se bio dokopao stavljaju mu do znanja da će biti izručen gestapou. U krvavoj istoriji ratnih zločina, dela neutralnih ili tobože neutralnih država koje su Nemačkoj i njenim saveznicima omogućile da vode rat, njihove obimne isporuke sirovina i njihovo odbijanje da pruže utočište beguncima, izgledaju možda neznatna u poređenju sa onim što je Nemačka učinila, no ipak ta dela nisu ništa manje zločinačka. Suočen sa činjenicom da će mu, možda, već sutrašnji dan doneti najsvirepija mučenja, Benjamin je doneo odluku da ne sačeka trenutak izručenja, već je dobrovoljno pošao u smrt, unevši u svoje krhko telo otrov koji je skriveno nosio sa sobom. Mnogi dragoceni eseji koje je zamislio ostali su nedovršeni i vrednost onoga što je time izgubljeno jedino možemo proceniti po onome što je ipak napisano, uprkos svim teškoćama.

Benjaminova specifična književnoestetska esejistika počinje zapravo istraživanjima o Helderlinovoj lirici, nastalim 1914. godine (Dve pesme Fridriha Helderlina). Već u tim analizama se ogleda posebnost Benjaminovog načina razmišljanja. Njega ne zanima ni proces nastanka tih pesama, ni pesnikova ličnost, niti pesnikov pogled

na svet, već ona posebna i jedinstvena sfera u kojoj po-
čiva ta poezija. Ta sfera je proizvod i preduslov za pes-
mu u isto vreme. Zato nije teško na ovom pr. meru
razgraničiti Benjaminov postupak od raznih predstavnika
duhovnoistorijskog pravca, koji su prisvajali za
sebe pravo da su otkrili ovog zaboravljenog pesnika, i
od odgovarajućih Hajdegerovih interpretacija, koje kru-
že oko smisla egzistiranja uopšte. Filozofsko nadahnute
su i Benjaminove analize, ali za razliku od Hajdegerovih
teško razumljivih misaonih spekulacija, Benjamin se
stalno kreće na dobro fundiranom tlu opipljive argu-
mentacije.

Danas, kada je toliko pisano o Helderlinu, u stanju
smo da procenimo misaonu dubinu i sažetu preciznost
Benjaminovog eseja o tom nesrećnom nemačkom pes-
niku. No proći će nekoliko godina od tog eseja dok
neko od poznatijih i uticajnijih savremenika ne obra-
ti pažnju na Benjaminovo delo. Ta ličnost je H. Hof-
manstal, ugledan i priznat pesnik. Njemu je dospeo u
ruke manuskript Benjaminovog eseja o Geteovom ro-
manu Srodstva po izboru. Pročitavši ga, Hofmanstal iz-
javljuje poznanicima da je to upravo neuporediv članak
i odmah ga objavljuje u svom časopisu „Neue deutsche
Beiträge“. Otada posvećuje puno pažnje Benjaminovoj
esejistici, nalazi mu izdavače i njihova prepiska je tra-
jala do Hofmanstalove smrti.

Kažu da je Hofmanstala najviše privlačio Benjami-
nov jezik, ono divno objedinjavanje, ozareno i transpa-
rentno, filozofije sa idejom humaniteta. Izuzetno lep
rad u tom smislu, napisan već posle Hofmanstalove
smrti, svakako su autobiografski zapisi Detinjstvo u
Berlinu oko 1900. godine, od kojih su neki objavljeni
kao feljtoni u listu „Frankfurter Zeitung“, no koji su
se kao poseban rad, onako kako ga je pisac i zamislio,
pojavili tek posle drugog svetskog rata. Pesnička vi-
zija i istina u ovim zapisima zaista su potpuno sjedi-
njeni. Ta kristalno jasna i u isto vreme dubokom di-
namikom prožeta proza, fragmentarna a ipak celovita,
otkriva nam se kao onakva pripovedajuća filozofija o
kojoj je Šeling u svoje vreme govorio da bi trebalo
da je ideal svakog filozofiranja. Iz svakog od tih Benja-
minovih fragmenata govori uman filozof, ali se njegova
filozofija, ozarena sećanjima, pretvara u najlepšu lite-
raturu. I premda, više poput Kafke i Frojda a za razliku

od A. Šniclera, J. Vasermana, F. Verfela i Št. Cvajga, nikada nije osobito isticao da je Namac, već je kao Jevrejin bio svestan i svih razlika koje je svakodnevní život nametao, iz njegovih opisa izbija neizmerna ljubav prema rodnom gradu Berlinu.

Od političkih eseja najznačajniji je, verovatno, rad pod naslovom Prilog kritici sile, objavljen 1921. u časopisu „Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik“. Filozof i kada govori o sili, Benjamin kritiku sile svodi na filozofiranje o njenoj istoriji. Reč je, zapravo, o filozofiji istorije sile, kao što postoji i filozofija istorije uopšte, jer — po Benjaminu — jedino razmišljanje o poreklu sile omogućuje i kritičan, razgovetan i odlučan stav prema njenim aktuelnim oblicima, oličenim tada pre svega u fašizmu. S retkom visprenošću otkriva kako sila vodi s one strane prava, u područje zla, ali, svodeći i u ovom slučaju fenomenološkim putem silu na njenu suštinu, ukazuje i na njenu neophodnost kada je reč o revolucionarnom preobražaju sveta. Istinsko revolucionarno nasilje čini mu se ujedno i najviša manifestacija čovekove snage. Toj grupi filozofsko-političkih eseja pripadaju i radovi: Istorijsko-filozofske teze, Sudbina i karakter i Iz podnevnih senki. Istorijsko-filozofske teze potiču iz 1940. godine i verovatno su poslednji Benjaminov rad, kao takav i karakterističan za njegov razvojni put, koji na kraju polazi u dva pravca, koji su u sve većoj meri prožimali njegovo interesovanje: u pravac filozofije jezika i filozofije istorije. Od ukupno osamnaest slobodno nanizanih teza u tom eseju, pažnju svakako privlači prva teza, zaodvena u priču o automatu koji na svaki potez šahiste odgovara uspelim protivpotezom, delo skrivenog grbavog patuljka. Jer koliko god Benjamin ističe da je borbena, potlačena klasa u Marksovom smislu subjekt istorijskog saznanja i da će ta klasa dovršiti delo oslobođenja čovečanstva, upravo sa pričom o tom automatu, koji je, kao simbol istorijskog materijalizma, nepobediv u odlučivanju sudbine svetskog razvoja, promišljeno asocira svu opasnost do koje dolazi kada se taj i takav automat udružuje sa teologijom, sa suštom dogmom. U eseju Sudbina i karakter, objavljenom 1921. u časopisu „Argonauten“, Benjamin je bio razvio misao o kauzalnoj povezanosti sudbine sa karakterom i tu misao vodi do analiza savremene fizionomike. Pišući taj esej, Benjamin još nije

bio proučio klasike marksizma, ali je materijalistički i dijalektički način mišljenja već prisutan. Ovo je slučaj i u aforizmima, meditacijama i kratkim skicama pod naslovom *Iz podnevnih senki, odlomku iz sveske Jednosmerna ulica, objavljene 1928. godine. Vidimo koliko upravo detalj može da privuče Benjaminovu pažnju i, zapravo, nije mu cilj aforizam, već želja da u okviru takvih detalja izrazi neku celovitost.*

Čini nam se da je najdragoceniji rezultat svih Benjaminovih pokušaja da svoje razmišljanje najintenzivnije poveže sa materijalističkim kategorijama i da uspostavi ne samo afinitet već i identitet svog načina razmišljanja sa materijalizmom, izražen u radu *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, objavljenom za Benjaminova života, 1936, samo na francuskom jeziku, premda je postojao i nemački original, koji je u nekim delovima i razrađeniji, pa je i za ovaj prevod na naš jezik korišćen nemački tekst. Ovaj članak nesumnjivo je jedan od najznačajnijih priloga filozofiji umetnosti koje je dala generacija između dva svetska rata. A. Malro se obimno njime koristio u razradi svoje filozofije umetnosti i danas već sa sigurnošću možemo reći da će i ubuduće snažno delovati, jer je zaista pun uzbudljivih otkrića i osvetljavanja. Mnoge probleme filozofije umetnosti Benjamin je prvi uočio. Polazeći od toga da umetničko delo, koje je nešto jedinstveno i koje se samo jednom javlja, usled toga što se, zahvaljujući savremenim tehničkim sredstvima, u novije vreme može masovno umnožavati ili bezbroj puta ponavljati, Benjamin i pored izvesne tuge što je time uništena aura umetničkog dela, ipak sa zadovoljstvom dolazi do zaključka da mogućnost reprodukovanja umetničkog dela dopušta masama da konzumiraju umetnost u tolikom obimu koliko to pre ovoga nikada nije bio slučaj. Ta mogućnost reprodukovanja umetničkog dela menja odnos mase prema umetnosti: masa je kao matrica iz koje proizilazi nov odnos prema umetničkim delima, i taj kvantitet daje nov kvalitet. Zato je u problemu masovne potrošnje umetnosti sadržan i progres. Donekle srodan ovim razmišljanjima, esej Pisac kao proizvođač, koji nam je ostao sačuvan kao tekst predavanja koje je Benjamin održao 1934. godine u Parizu, dopunjuje izlaganja o umetničkom delu koje se može reprodukovati.*

Od eseja u kojima Benjamin daje svoju ocenu o pojedinim pravcima u književnosti, za ovu priliku izabran je esej Nadrealizam. Benjamin taj pravac pre svega vidi kao nejednak raspon koji od Francuza vodi do Nemaca, s tim što od Bakunjina naovamo niko nije radikalnije isticao shvatanje slobode nego nadrealisti. Oni su do kraja čili liberalni moralno-humanistički ideal slobode i umesto toga proglasili oslobodilačku borbu čovečanstva u njenom najjednostavnijem, revolucionarnom vidu za jedini ideal kome vredi služiti. Za razliku od marksističkih dogmatičara, Benjamin upozorava da bi bilo pogrešno ukoliko bi se prenaglasila anarhistička komponenta u težnjama nadrealista. Za njega su, u trenutku dok je pisao taj esej (objavljen je početkom 1929. godine u časopisu „Die literarische Welt“), nadrealisti jedini koji su shvatili zahteve Komunističkog manifesta.

Zanimljivo je da se Benjamin, kada je reč o pojedinim piscima, pre svih interesovao za one koji se obično označavaju kao reakcionarni ili, u najmanju ruku, kao konzervativni: za Prusta i Bodlera, na primer, za Georgea i za druge. Jedini izuzetak je Breht. Inače, od nemačkih pisaca napisao je eseje o J. P. Hebelu i Hofmanstalu, o Vilandu i Georgeu, o G. Keleru i R. Valzeru, o Kafki i K. Krausu. Vanredan esej Franc Kafka, objavljen je 1934. godine povodom desetogodišnjice Kafkine smrti. Benjamin podjednako odbacuje kako psihoanalitičko tako i teološko tumačenje Kafkinih iskaza. Velika vrednost Kafkina je u njegovoj filozofskoj dubini. U velikoj diskusiji koja se i danas vodi oko Kafke, Benjaminov esej dobro će nam poslužiti. Pored nemačkih pisaca, veliki deo Benjaminovih radova posvećen je i francuskoj književnosti. Zanimaju ga kako sociološki problemi (O sadašnjoj društvenoj poziciji francuskih pisaca), tako i posebno pojedini pisci i pesnici: pre svega Žid, Prust, Bodler i Balzak. U razmatranjima o Prustu i Bodleru pokušava da ispita problem dekadentnosti; Žid je za njega „pesnik izuzetnih slučajeva“; Balzak klasika evropskog romansijerstva. Ograničenost prostora kojim su raspolagali priređivači ovog izbora dopustila je jedino da se prevedu radovi: O nekim motivima kod Bodlera i Prilog Prustovom liku. Prvi esej,

objavljen 1939 godine, zapravo je tanana studija o motivu gomile. Polazeći od tog motiva kod E. A. Poa i E. T. A. Hofmana, Benjamin se usredsređuje na varijacije takvog motiva kod Bodlera, dovodeći ih stalno u vezu sa Diltajem i sa Bergsonom, sa Frojdom i — u širem obimu — sa filozofijom života (*Lebensphilosophie*), s tim što i u tom eseju nailazimo na povezivanje sa Marksom i sa Marksovim pojmom mase. U radu o Prustu, objavljenom deset godina pre eseja o Bodleru, Benjamin polazi od Prustovih Traganja za izgubljenim vremenom da bi analizirao dve ravni stvarnosti: život kakav je zaista i život kako ga se seća onaj koji ga je živio i doživio. Esejistika sa tematikom iz francuske književnosti nastala je velikim delom uz Benjaminove prevode francuskih pesnika i pisaca i iz ličnih susreta sa ponekima od njih.

Časopisu koji je pripremao, no koji iz materijalnih razloga ipak nije bilo moguće pokrenuti, Benjamin je odredio ime „*Angelus Novus*“, prema jednoj slici ekspresionističkog slikara P. Klea, koja prikazuje anđela raširenih krila kako se, ponesen burom, upravo priprema da poleti, dok mu je pogled okrenut unazad, žalostan zbog onoga što vidi za sobom i što ostavlja. Benjamin je bio fasciniran tom slikom. Za njega je to anđeo istorije, licem okrenutim prošlosti, svim katastrofama i užasima, ali ujedno i svim vrednostima koje je ta prošlost stvorila. Bura je zahvatila anđelova krila i neodoljivo će ga poneti napred, u budućnost. Ta bura je za Benjaminu progres; ona je silnija i mora biti silnija od snage koja nas vezuje za prošlost. U proglasu za svoj nesuđeni časopis Benjamin u simboli ove slike vidi i zadatke književne kritike: da se osvrće na ono što je bilo, i da to što je bilo učini korisnim za poletanje u budućnost. „Pošto se već blizu sto godina svaki nedorasli feljton može predstavljati kao kritika, prva dužnost je da se povrati snaga kritičkoj reči. Više nego do sada, više nego što je i romantičarima pošlo za rukom, zadatak pozitivne kritike sastoji se u tome da se ograniči na pojedino umetničko delo a tek potom da prikazuje velike povezanosti. Jer prevashodni zadatak kritike nije — kako mnogi misle

— da poučava prikazujući istoriju niti da obrazuje poređenjem, već da saznaje ponirući u delo. Ona je dužna da polaže računa o njegovoj istini i takvo polaganje računa umetnost ništa manje ne zahteva od filozofije." Nije li time Benjamin anticipirao rezultate mnogobrojnih diskusija o istinskoj marksističkoj kritici: o neminovnosti da takva kritika uvek mora biti usmerena ka budućnosti, ali i svesna vrednosti u prošlosti.

Zoran KONSTANTINOVIC

ESEJI

I

O JEZIKU UOPŠTE I JEZIKU LJUDI

Svako ispoljavanje ljudskog duhovnog života možemo shvatiti kao vrstu jezika, a ovo shvatanje, onako kako to istinit metod čini, svuda otvara nova pitanja. Možemo govoriti o jeziku muzike i plastike, o jeziku prava, koji nema nikakve neposredne veze s onim jezicima na kojima su sastavljena nemačka ili engleska sudska rešenja, kao i o jeziku tehnike, koji nije stručan jezik tehničara. Jezik u takvom kontekstu znači princip orijentisan na saopštavanje duhovnih sadržina u odgovarajućim predmetima: u tehnici, umetnosti, pravu ili religiji. Jednom rečju: svako saopštavanje duhovnih sadržina jeste jezik, pri čemu je saopštavanje kroz reč samo poseban slučaj, slučaj ljudskog saopštavanja, odnosno saopštavanja koje mu se nalazi u temelju ili se na njemu zasniva (pravo, poezija). Postojanje jezika se, međutim, ne proteže samo preko svih područja ljudskog duhovnog izražavanja, kojem je u ovom ili onom smislu jezik uvek imanentan, nego se proteže naprosto na sve. Nema takvih zbivanja ili stvari — ni u živoj ni u neživoj prirodi — koji na izvestan način ne bi učestvovali u jeziku, jer za sve njih je bitno da saopštavaju svoju duhovnu sadržinu. Reč „jezik“, međutim, u takvoj upotrebi uopšte nije metafora. Jer sasvim je ispunjeno sadržinom saznanje da ne možemo zamisliti ništa što svoje duhovno biće ne bi saopštavalo putem izraza; veći ili manji stepen svesti sa kojim je takvo saopštavanje prividno (ili stvarno) povezano — ne

može nimalo promeniti činjenicu da ni u čemu ne možemo zamisliti potpuno odsustvo jezika. Postojanje koje bi bilo bez svakog odnosa prema jeziku — jeste ideja; ali ova ideja ne može se učiniti plodnom čak ni na području onih ideja čiji opseg obeležava ideju boga.

Tačno je samo toliko da se u ovoj terminologiji svaki izraz, ukoliko je on saopštavanje duhovnih sadržina, ubraja u jezik. A, svakako, izraz po njegovom celom i najsuštinskom biću možemo shvatiti samo kao *jezik*; sa druge strane, moramo, da bismo shvatili neko jezičko biće, uvek pitati za kakvo je duhovno biće ono neposredan izraz. To znači: nemački jezik, na primer, nikako nije izraz za sve što *kroz* njega — tobože — možemo izraziti, već je neposredni izraz onoga što *sebe* u njemu saopštava. Ovo „Se” je duhovno biće. Time, najpre, postaje samo po sebi razumljivo da duhovno biće koje se saopštava u jeziku nije sam jezik, već nešto što od njega moramo razlikovati. Shvatanje da se duhovno biće neke stvari nalazi upravo u njenom jeziku — shvatanje u vidu hipoteze — duboka je provalija u koju preti da se sruši sva jezička teorija¹, čiji je pravi zadatak da se održi nad njom, upravo nad njom lebdeći. Razlikovanje duhovnog i jezičkog bića, u kome se ono prvo saopštava, najosnovnije je u jezičko-teorijskom ispitivanju, i ova razlika izgleda da je tako nesumnjiva da, naprotiv, često isticana istovetnost između duhovnog i jezičkog bića predstavlja dubok i neshvatljiv paradoks, čiji je izraz nađen u dvostrukom značenju reči Λογος. Ipak, ovaj paradoks kao rešenje ima svoje mesto u središtu jezičke teorije, ali ostaje paradoks i nerešiv je tamo gde se nalazi na početku.

Šta saopštava jezik? Saopštava njemu odgovarajuće duhovno biće. Treba fundamentalno znati da se ovo duhovno biće saopštava *u* jeziku, a ne *kroz* jezik. Nema, dakle, onoga koji govori jezike, ako pod tim podrazumevamo onoga koji se saopštava *kroz* ove jezike. Duhovno biće se saopštava *u* jeziku, a ne *kroz* jezik — to znači:

¹ Ili, možda, iskušenje da se hipoteza stavi na početak čin i provaliju svakog filosofiranja?

nije spolja jednako jezičkom biću. Duhovno biće isto-
vetno je sa jezičkim samo *ukoliko se može* saopštiti.
Ono što se u nekom duhovnom biću može saopštiti,
jeste njegovo jezičko biće. Jezik saopštava, dakle, svag-
dašnje jezičko biće stvari, a njihovo duhovno biće samo
ukoliko se nalazi neposredno sadržano u jezičkom, uko-
liko se *može* saopštiti.

Jezik saopštava jezičko biće stvari. Najjasnija po-
java ovoga bića međutim, jeste sam jezik. Odgovor na
pitanje: *šta saopštava jezik?* — glasi, dakle: *Svaki jezik
saopštava sam sebe.* Jezik ove lampe, na primer, ne
saopštava lampu (jer duhovno biće lampe, ukoliko se
može saopštiti, uopšte nije sama lampa), nego: jezičku
lampu, lampu u saopštenju, lampu u izrazu. Jer sa je-
zikom je ovako: *jezičko biće stvari je njihov jezik.* Ra-
zumevanje jezičke teorije zavisi od toga da li će se ovaj
stav dovesti do jasnoće koja će uništiti svaki privid
tautologije u njemu. Ovaj stav nije tautološki, jer on
znači: ono što se može saopštiti u nekom duhovnom
biću *jeste* njegov jezik. Na ovome „jeste“ (što je jedna-
ko sa „jeste neposredno“) sve počiva. — Ne *pojavljuje*
se najjasnije u jeziku nekog duhovnog bića ono što
se u njemu može saopštiti, kao što je rečeno na početku
ovog pasusa, već to što se *može* saopštiti jeste nepo-
sredno sâm jezik. Ili: jezik nekog duhovnog bića jeste
neposredno ono što se od njega može saopštiti. Šta je *od*
nekog duhovnog bića saopštivo, u tome se ono saop-
štava; to znači: svaki jezik saopštava sam sebe. Ili,
tačnije: svaki jezik se saopštava u samome sebi, on
je u najčistijem smislu „medijum“ saopštavanja. Medi-
jalnost, to jest *neposrednost* svakog duhovnog saopšta-
vanja, jeste osnovni problem jezičke teorije, i ako ovu
neposrednost hoćemo da nazovemo magičnom, onda je
iskonski problem jezika njegova magija. Ujedno ovaj
izraz, magija jezika, upućuje na nešto drugo: na njegovu
beskrajnost. Ona je uslovljena neposrednošću. Jer up-
ravo zato što se *kroz* jezik ništa ne saopštava, ne mo-
žemo ono što se u jeziku saopštava spolja ograničavati
ili meriti, i zato je u svakom jeziku sadržana njegova
nesamerljiva jedinstvena beskrajnost. Njegovo jezičko

biće, ne njegove verbalne sadržine, obeležavaju granicu jezika.

Jezičko biće stvari jeste njihov jezik; ovaj stav primenjen na ljude znači: jezičko biće čoveka jeste njegov jezik. To jest: čovek saopštava vlastito jezičko biće u svom jeziku. Jezik čoveka, međutim, izražava se u rečima. Dakle, čovek saopštava vlastito duhovno biće (ukoliko se može saopštiti), time što sve druge stvari *imenuje*. Da li, međutim, znamo i za druge jezike koji imenuju stvari? Ne treba prigovoriti da ne poznajemo ni jedan jezik osim čovekovog; to nije istina. Samo što ne znamo ni za jedan *imenujući* jezik sem jezika ljudi; ako poistoveti imenujući jezik sa jezikom uopšte, jezička teorija se lišava najdubljih uvida. *Dakle, jezičko biće čoveka jeste u tome što on imenuje stvari.*

Zašto imenuje? Kome se saopštava čovek? — Međutim, da li je ovo pitanje u slučaju čoveka drukčije nego u slučaju drugih saopštavanja (jezikā)? Kome se lampa saopštava? Planina? Lisica? — Ali ovde odgovor glasi: čoveku. To nije antropomorfizam. Istinitost ovog odgovora ispoljava se u saznanju a, možda, i u umetnosti. Uz to: ako se lampa i planina i lisica ne bi saopštavali čoveku, kako bi ih on tada imenovao? Ali on ih imenuje: *on* se saopštava time što njih imenuje. Kome se on saopštava?

Pre nego što odgovorimo na to pitanje, treba još jednom ispitati: kako se čovek saopštava. Treba praviti jednu veliku razliku, treba postaviti alternativu pred kojom će se sigurno odati suštinski pogrešno mišljenje o jeziku. Da li čovek saopštava svoje duhovno biće *kroz* imena koja daje stvarima? Ili *u* njima? U paradoksalnosti ovog pitanja nalazi se odgovor na njega. Ko veruje da čovek saopštava svoje duhovno biće *kroz* imena, ne može pretpostaviti da čovek saopštava svoje duhovno biće — jer to se ne dešava kroz imena stvari, dakle kroz reči kojima on obeležava neku stvar. On može samo pretpostaviti da čovek saopštava neku stvar drugim ljudima, jer se to zbiva kroz reč kojom obeležava neku stvar. Ovo gledište je građansko shvatanje jezika, čija će se neodrživost i praznina ispoljiti sa sve

većom očiglednošću u daljem izlaganju. Ono tvrdi: sredstvo saopštavanja je reč, njegov predmet je stvar, njegov adresat — čovek. Nasuprot tome, drugo gledište ne poznaje nikakvo sredstvo, nikakav predmet i nikakvog adresata saopštavanja. Ono tvrdi: *u imenu se duhovno biće čoveka saopštava Bogu.*

Ime u području jezika poseduje jedino ovaj smisao i ovo neuporedivo visoko značenje: da je ono unutrašnje biće samog jezika. Ime je ono *kroz* šta se ništa više ne saopštava, i *u* kome se jezik saopštava sam sebi i apsolutno. U imenu je duhovno biće koje se saopštava jezik kao takav. Ime postoji samo tamo gde je duhovno biće u svom saopštavanju sâm jezik u svojoj apsolutnoj celini, i tu postoji samo ime. Ime kao nasledni deo ljudskog jezika jamči, dakle, *da je jezik kao takav* duhovno biće čoveka; i samo zato se duhovno biće čoveka među svim duhovnim bićima jedino može potpuno saopštiti. To čini razliku između ljudskog jezika i jezika stvari. Ali pošto je duhovno biće čoveka sam jezik, on se ne može saopštavati kroz njega, već samo u njemu. Pojam ove intenzivne totalnosti jezika kao duhovnog bića čoveka jeste ime. Čovek je onaj koji imenuje, i po tome vidimo da iz njega govori čist jezik. Sva priroda, ukoliko se saopštava, saopštava se u jeziku, dakle, na kraju krajeva, u čoveku. Zato je on gospodar prirode i može imenovati stvari. Samo kroz jezičko biće stvari dolazi on, polazeći od sebe, do njihovog saznanja — u imenu. Božanska tvorevina završava se time što stvari dobijaju ime od čoveka, iz koga u imenu govori samo jezik. Možemo obeležiti ime kao jezik jezika (pri čemu genitiv ne označava odnos sredstva, već medijuma), i u ovom smislu je, svakako, jer govori u imenu, čovek govornik jezika, a upravo zato i njegov jedini. Označavajući čoveka kao biće koje govori (a to je na primer, prema *Svetom pismu*, očigledno onaj koji daje ime: „... kako Adam nazove koju životinju onako da joj *bude ime*“*), mnogi jezici u tu oznaku unose ovo metafizičko saznanje.

* Citati iz *Svetog pisma* uzeti su iz prevoda Đ. Daničića. — Prim. prev.

Ali ime nije samo poslednji poklič, ono je i stvarni poziv jezika. Time se u imenu pojavljuje osnovni zakon jezika, prema kome je ista stvar iskazati se sâm i svemu se drugom obratiti. Jezik se — i u njemu neko duhovno biće — čisto iskazuje samo tamo gde govori u imenu, to jest: u univerzalnom imenovanju. Tako u imenu vrhune intenzivna totalnost jezika kao apsolutno saopštivog duhovnog bića i ekstenzivna totalnost jezika kao univerzalno saopštavajućeg (nazivajućeg) bića. Jezik je, prema svom saopštivom biću, prema svojoj univerzalnosti, nesavršen tamo gde duhovno biće koje govori iz njega nije po svojoj celoj strukturi jezičko, to jest saopštivo. *Samo čovek ima prema univerzalnosti i intenzitetu savršen jezik.*

S obzirom na ovo saznanje, sada se bez opasnosti od zabune može postaviti pitanje, koje je, doduše, od najveće metafizičke važnosti, ali na ovom mestu u svoj jasnoći može biti izneto najpre kao terminološko. Da li, naime, duhovno biće — ne samo čoveka (jer je to nužno) već i stvari, pa stoga duhovno biće uopšte — treba u jezičkoteorijskom pogledu obeležiti kao jezičko biće. Ako je duhovno biće istovetno sa jezičkim bićem, onda je stvar prema svom duhovnom biću medijum saopštavanja, i to što se u njoj saopštava jeste — shodno medijalnom odnosu — upravo sam taj medijum (jezik). Jezik je, onda, duhovno biće stvari. Duhovno biće se, dakle, unapred postavlja kao saopštivo, ili, bolje reći, upravo baš se stavlja u saopštivost, te teza: jezičko biće stvari istovetno je sa svojim duhovnim ukoliko je ovo drugo saopštivo — postaje po svom „ukoliko“ tautologija. *Sadržine jezika nema; kao saopštavanje, jezik saopštava neko duhovno biće, to jest, mogućnost saopštavanja kao takvu.* Razlike jezika su razlike medijumâ koji se razlikuju tako reći prema svojoj gustini, dakle po stupnju; i to u dvostrukom pogledu: prema gustini onoga koji saopštava (imenuje) i onoga što se saopštava (imena) u saopštavanju. Prirodno, oba ova područja, koja su čisto odvojena, a ipak spojena samo u imenima što čine čovekov jezik, stalno odgovaraju jedno drugom.

Za metafiziku jezika, poistovećivanje duhovnog sa jezičkim bićem, koje zna samo za stupnjevite razlike, predstavlja gradaciju celokupnog duhovnog bića. Ovu gradaciju, koja se odigrava u unutrašnjosti samog duhovnog bića, ne možemo više svrstati ni pod jednu nadređenu kategoriju. Ona zato vodi ka razlikovanju svih kako duhovnih tako i jezičkih bića prema stupnjevima egzistencije ili prema stupnjevima bića, kako je to u odnosu na duhovna bića već skolastika bila navikla da čini. Poistovećivanje duhovnog sa jezičkim bićem je, međutim, u jezičkoteorijskom pogledu od tako velike metafizičke dalekosežnosti zato što vodi ka onom pojmu koji se neprestano, kao sâm od sebe, isticao u središtu filozofije jezika i koji je činio njenu najužu vezu sa filozofijom religije. To je pojam otkrovenja. — U okviru sveukupnog jezičkog oblikovanja vlada sukob izrečenog i izrecivog sa neizrecivim i neizrečenim. Posmatrajući ovaj sukob, u perspektivi neizrecivog vidimo ujedno poslednje duhovno biće. Prema tome, jasno je da se u poistovećivanju duhovnog sa jezičkim bićem osporava ovaj odnos obrnute proporcionalnosti među njima. Jer ovde teza glasi: što je duh dublji, tj. što je egzistentniji i stvarniji, utoliko je izreciviji i izrečeniji, kao što je upravo u duhu ovog poistovećivanja da se odnos između duha i jezika učini potpuno jednoznačnim, tako da jezički najegzistentniji, to jest najfiksiraniji izraz, jezički najpregnantniji i najpostojaniji, jednom rečju: najizrečeniji — jeste ujedno čista duhovnost. A upravo to podrazumeva pojam otkrovenja, kada neprikosnovenost reči uzima za jedini i dovoljan uslov i obeležje božanstva duhovnog bića koje se u njemu iskazuje. Najviše duhovno područje religije jeste (u pojmu otkrovenja) ujedno jedino koje ne zna za neizrecivo. Jer se naziva u imenu i iskazuje se kao otkrovenje. U ovom se pak nagoveštava da se samo najviše duhovno biće, kakvo se javlja u religiji, zasniva čisto na čoveku i na njegovom jeziku, dok se sva umetnost, ne izuzimajući pesništvo, ne zasniva na poslednjoj suštini jezičkog duha, nego na predmetnom jezičkom duhu, mada i u njegovoj savr-

šenoj lepoti. „*Jezik, majka razuma i otkrovenja*, njeno A i Ω “, kaže Hamann.*

Sam jezik nije savršeno izrečen u samim stvarima. Ovaj stav ima dvostruk smisao, prema prenesenom i predmetnom značenju: jezici stvari su nesavršeni, i oni su nemi. Stvari su lišene čisto jezičkog oblikovnog principa — glasa. One se mogu jedna drugoj saopštavati samo kroz neku više ili manje materijalnu zajednicu. Ona je neposredna i beskrajna, kao i zajednica svakog jezičkog saopštavanja; ona je magična (jer postoji i magija materije). Neuporedivost ljudskog jezika jeste u tome što je njegova magična zajednica sa stvarima nematerijalna i čisto duhovne prirode, a za to je glas simbol. Ovu simboličnu činjenicu izriče *Sveto pismo*, govoreći da je bog čoveku „duhnuo u nos duh životni“: to je ujedno i život i duh i jezik.

Ako u daljem suštinu jezika posmatramo na osnovu prve glave *Postanja*, time ne idemo ni za tumačenjem *Svetog pisma* kao svrhom, niti se ovde *Sveto pismo* objektivno kao otkrivena istina stavlja u temelj razmišljanja, već želimo da pronađemo ono što proizlazi iz teksta *Svetog pisma*, s obzirom na prirodu samog jezika; a *Sveto pismo* je, s obzirom na tu nameru, u *prvi mah* samo zato neophodno jer ga ova izlaganja u principu prate u tome što je u njima jezik pretpostavljen kao poslednja, neobjašnjiva i mistična stvarnost, koju možemo posmatrati samo u njenom razvoju. Time što samo sebe smatra otkrovenjem, *Sveto pismo* nužno mora razvijati osnovne jezičke činjenice. — Druga verzija priče o stvaranju, koja govori o uduvavanju u nos duha životnog, ujedno saopštava da je čovek načinjen od zemlje. To je u čitavoj istoriji stvaranja jedino mesto gde se govori o nekom materijalu stvaraoča, u kome ovaj izražava svoju volju, koja je inače zaceo zamišljena kao neposredno stvaralačka. U ovoj drugoj istoriji stvaranja, stvaranje čoveka nije se zbilo posredstvom reči: i reče bog — i bi —, već ovaj ne iz reči stvo-

* Johann Georg Hamann (1730—1788) — nem. filozof i književnik. — Prim. prev.

reni čovek sada dobija *dar* jezika i izdiže se iznad prirode.

Ova specifična revolucija čina stvaranja, koji se orijentiše na čoveka, nije, međutim, manje jasno zabeležena u prvoj istoriji stvaranja, i u jednom sasvim drugom kontekstu jamči, sa istom određenošću, posebnu povezanost čoveka i jezika u činu stvaranja. Raznolika ritmika stvaralačkih činova u prvoj glavi ipak dopušta neki osnovni oblik, od koga jedino čin stvaranja čoveka znatno odstupa. Doduše, ovde nigde nije u pitanju, ni kod čoveka ni kod prirode, izričit odnos prema materijalu od koga su oni stvoreni; da li se, možda, pri rečima „on stvori” svakad misli na stvaranje iz materije, pitanje je koje mora ovde ostati nerešeno. Ali ritmika prema kojoj se odvija stvaranje prirode (prema *Postanju* 1) jeste: neka bude — stvori — nazva. U pojedinim činovima stvaranja (1,3; 1,11) pojavljuje se samo „neka bude”. U ovom „neka bude” i u „nazva”, na početku i kraju čina pojavljuje se svaki put dubok i jasan odnos stvaralačkog čina prema jeziku. Stvaralački čin počinje stvaralačkom svemoći jezika, a na kraju jezik tako reći unosi u sebe ono što je stvoreno, imenuje ga. On je, dakle, onaj koji stvara, i dovršenost, on je reč i ime. U bogu je ime stvaralačko, jer je on reč, a božja reč je spoznajuća jer je ime. „I vidje ... da je dobro”, — to jest: spoznao je kroz ime. Apsolutni odnos imena prema saznanju postoji samo u bogu, samo tamo je ime, budući da je potpuno istovetno sa stvaralačkom rečju, čist medijum saznanja. To znači: bog je učinio stvari saznajnim zahvaljujući njihovim imenima. Čovek ih, međutim, imenuje zahvaljujući saznanju.

U stvaranju čoveka je trostruka ritmika stvaranja prirode ustupila mesto jednom sasvim drugom poretku. U njemu, dakle, jezik ima drugo značenje; trojstvo čina je i ovde održano, ali odstojanje se utoliko snažnije ispoljava baš u paralelizmu: u trostrukom: „stvori” stiha 1,27. Bog nije stvorio čoveka iz reči, i nije ga imenovao. Nije hteo da ga podredi jeziku, već je u čoveku bog oslobodio svoj jezik, koji je *njemu* služio kao medijum stvaranja. Bog se odmarao kada je u čoveku prepu-

stio svoje stvaralaštvo samome sebi. Ovo stvaralaštvo, oslobođeno svoje božanske aktualnosti, postalo je saznanje. Čovek je saznavalac istog jezika u kojem je bog tvorac. Bog ga je stvorio po obličju svojem, stvorio je onoga koji spoznaje prema obličju tvorca. Zato je stavu: duhovno biće čoveka jeste jezik — potrebno objašnjenje. Njegovo duhovno biće jeste jezik u kome je stvoren. U reči je stvoren i božje jezičko biće jeste reč. Sav ljudski jezik je samo refleks reči u imenu. Ime isto onoliko malo dostiže reč koliko i saznanje stvaranje. Beskrajnost celog ljudskog jezika uvek će po biću ostati ograničena i analitička u poređenju sa potpuno neograničenom i stvaralačkom beskrajnošću božanske reči.

Najdublji odraz ove božanske reči i tačka na kojoj ljudski jezik postiže najprisnije učešće u božanskoj beskrajnosti čiste reči, tačka na kojoj jezik ne može postati konačna reč i saznanje — to je ljudsko ime. Teorija vlastitog imena jeste teorija o granici između konačnog i beskonačnog jezika. Od svih bića, čovek je jedino koje samo imenuje pripadnike svoje vrste, kao što je i jedino koje bog nije imenovao. Možda je smelo, ali je potpuno moguće u ovom kontekstu pomenuti drugi deo stiha 2,20, koji govori da je čovek nadeo ime svim bićima, „*ali se ne nađe Adamu drug prema njemu*“. Kao što i Adam svojoj ženi, čim ju je dobio, daje ime. (Čovečica u drugoj glavi, Jeva u trećoj.) Davanjem imena, roditelji posvećuju svoju decu bogu; imenu koje daju ne odgovara — metafizički, a ne etimološki shvaćeno — nikakvo saznanje, ma kako nazvali novorođenu decu. U strogom smislu ne bi trebalo ni da ijedan čovek odgovara imenu (prema njegovom etimološkom značenju), jer vlastito ime je božja reč u ljudskim glasovima. Sa njim je svakom čoveku zajamčeno njegovo stvaranje od strane boga, i u tom smislu on je sam tvorac, kao što to mitološka mudrost iskazuje u shvatanju (koje se često nalazi) da je čoveku njegovo ime sudbina. Vlastito ime je zajednica čoveka sa stvaralačkom rečju boga. (Ovo nije jedina božja reč, čovek zna još i drugu jezičku zajednicu sa božjom rečju.) Kroz reč je čovek povezan sa jezikom stvari. Ljudska reč je ime stvari. Time se više

ne može pojaviti predstava, koja odgovara građanskom shvatanju jezika, da se reč slučajno odnosi prema predmetu, da je ona nekom konvencijom postavljen znak stvari (ili njihovog saznanja). Jezik nikada ne daje *puke* znakove. Pogrešno je, međutim, i odbacivanje građanske jezičke teorije od strane mističke. Prema njoj je, naime, reč apsolutno biće stvari. To nije tačno, jer stvar sama po sebi nema reči, stvorena je iz božanske reči i spoznata po svome imenu prema ljudskoj reči. Ali ovo saznanje predmeta nije spontana tvorevina, ne nastaje iz jezika apsolutno neograničeno i beskrajno kao stvaranje; već se ime, koje čovek daje jeziku zasniva na tome kako se jezik njemu saopštava. U imenu božja reč nije ostala stvaralačka, postala je delimično primalačka, iako jezički primalačka. Ovo je primanje orijentisano na sam jezik stvari, iz kojih opet bezglasno i u nemoj magiji prirode zrači božja reč.

Za istovremeno primanje i spontanost, kakvi se u ovoj jedinstvenoj povezanosti nalaze samo u jezičkom području, jezik, međutim, ima posebnu reč, a ta reč se odnosi i na ono primanje bezimenog u imenu. To je prevod jezika stvari na jezik čoveka. Nužno je da se pojam prevođenja zasnjuje u najdubljem sloju jezičke teorije, jer on je odveć dalekosežan i značajan da bi u bilo kom pogledu mogao biti raspravljen naknadno, kao što se ponekad misli. Svoje puno značenje on stiče uviđanjem da se svaki viši jezik (sa izuzetkom božje reči) može posmatrati kao prevod svih drugih. Sa navedenim odnosom jezika kao medijuma različite gustine data je međusobna prevodljivost jezika. Prevod je prenošenje jednog jezika u drugi kroz kontinuum promena. Kroz kontinuumne promene, a ne apstraktna područja jednakosti i sličnosti prolazi prevođenje.

Prevođenje jezika stvari u jezik čoveka nije samo prevođenje nemog u glasovno, ono je prevođenje bezimenog u ime. To je, dakle, prevođenje jednog nesavršenog jezika u savršeniji, i ono nužno mora tome nešto dodati, naime saznanje. A objektivnost ovog prevođenja zajamčena je u bogu. Jer bog je stvorio stvari, stvaralačka reč u njima klica je saznavajućeg imena, kao što je i

bog na kraju nazvao svaku stvar pošto ju je stvorio. Ali ovo imenovanje je, očigledno, samo izraz istovetnosti stvaralačke reči i saznanju imena u bogu, ne unapred spremno rešenje onoga zadatka koji bog izričito samom čoveku dodeljuje: naime, da imenuje stvari. Time što prima nem bezimen jezik stvari i prevodi ih u glasovni oblik imena — čovek rešava ovaj zadatak. On bi bio nerešiv da čovekov jezik imena i bezimeni jezik stvari nisu srodni u bogu, oslobođeni iz iste stvaralačke reči koja je u stvarima postala saopštavanje materije u magičnoj zajednici, a u čoveku jezik saznanja i imena u blaženom duhu. Hamann kaže: „Sve što je čovek čuo na početku, video očima, i što su njegove ruke dotakle, bila je živa reč; jer bog je bio reč. Sa ovom rečju u ustima i u srcu bio je početak jezika tako prirodan, tako blizak i tako lak kao dečja igra...“ Slikar Müller* u svome delu *Adamovo buđenje i prve blažene noći* (*Adams Erwachen und erste selige Nächte*) stavlja bogu u usta ove reči kojima se čovek poziva da daje imena: „Čoveče zemlje, priđi bliže, u opazanju postani savršeniji, savršeniji postani kroz reč“. U ovoj vezi opazanja i imenovanja, u suštini se mislilo na saopštavajuću nemost stvari (životinja) u odnosu prema ljudskom jeziku reči, koji ih kroz ime prima u sebe. U istom poglavlju dela govori iz pesnika saznanje da samo reč, od koje su stvari stvorene, čoveku dozvoljava njihovo imenovanje, time što se saopštava na raznolikim jezicima životinja, makar i nemo, i to u sledećoj slici: bog daje životinjama redom znak, posle koga stupaju pred čoveka da ih imenuje. Na skoro subliman način data je tako, preko slike znaka, jezička zajednica nemog stvaranja i boga.

Kao što nema reč u postojanju stvari toliko beskonačno zaostaje za imenujućom reči u saznanju čoveka, a ova opet za stvaralačkom rečju boga, tako isto je dat temelj i za mnoštvo ljudskih jezika. Jezik stvari može ući u apsolutni jezik saznanja i imena samo u prevodu

* Friedrich Müller, nazvan slikar Müller (1749—1825), nem. književnik. — Prim. prev.

— koliko prevoda, toliko jezika, čim je čovek, naime, ispao iz rajskog stanja u kojem se znalo samo za jedan jezik. (Prema *Svetom pismu*, do ove posledice izgnanja iz raja dolazi, doduše, tek docnije.) Rajski jezik ljudi morao je biti potpuno spoznajen; dok se docnije svekoliko saznanje još jednom beskrajno diferencira u raznolikosti jezika, a na nižem stupnju se uopšte moralo diferencirati kao stvaranje u imenu. Da je, naime, jezik u raju bio potpuno spoznajen, ne može prikriti ni postojanje drveta saznanja. Njegove jabuke trebalo je da pruže saznanje o tome šta je dobro a šta zlo. Ali bog je već sedmog dana po rečima Stvaranja saznao: „I gle, dobro bješe veoma”. Saznanje na koje navodi zmija, saznanje o tome šta je dobro a šta zlo, bezimeno je. U najdubljem smislu je ništavno, i upravo ovo znanje je jedino zlo poznato u rajskom stanju. Znanje o tome šta je dobro a šta zlo napušta ime, to je saznanje spolja, nestvaralačko podražavanje stvaralačke reči. Ime izlazi samo iz sebe u ovom saznanju: pad u greh je čas rođenja *čovečje reči*, u kojoj ime više nije živelo neoštećeno. Tu je reč izašla iz jezika imena, iz saznavuće, možemo reći: iz imanentne vlastite magije, da bi izričito, tako reći spolja, postala magična. Reč treba *nešto* da saopšti (van sebe same). To je stvarno greh jezičkog duha. Ovde imamo reč koja saopštava nešto spolja, reč koja je, tako reći, parodija izričito posredne reči na izričito neposrednu, stvaralačku božansku reč, i propadanje blaženog jezičkog duha, adamskog, koji se među njima nalazi. Naime, doista postoji istovetnost između reči koja po obećanju zmije spoznaje dobro i zlo, i između reči koja saopštava nešto spoljašnje. Saznanje stvari zasniva se na imenu, saznanje dobrog i zlog je, međutim, u dubokom smislu u kojem Kierkegaard shvata tu reč, „brbljanje”, i poznaje samo jedno očišćenje i uzvišenje kojem je izložen brbljiv čovek, grešnik: sud. Za reč osude je, svakako, saznanje o dobru i zlu neposredno. Njena magija je drugačija nego magija imena, ali je isto toliko magija. Ova reč osude isteruje prve ljude iz raja; sami su to izazvali na osnovu jednog večnog zakona,

prema kome ta reč — kažnjava onoga ko je probudi; mada ona to i očekuje. Sa padom u greh, budući da je narušena večna čistota imena, podigla se stroža čistota reči koja osuđuje, presude. Za suštinski kontekst jezika greh ima trostruko značenje (da ne pominjemo ovde njegova druga značenja). Time što čovek izlazi iz čistog jezika imena, on pretvara jezik u sredstvo (naime, za saznanje koje mu nije prikladno), a time i delimično, svakako, u *puki* znak; posledica toga je kasnije mnoštvo jezika. Drugo značenje jeste u tome što se sada iz greha, kao restitucija za neposrednost imena koja je povređena u njemu, podiže nova neposrednost, magija presude, koja više ne počiva blaženo u samoj sebi. Treće značenje — koje je, možda, dopušteno pretpostaviti — bilo bi da i poreklo apstrakcije, kao moći jezičkog duha, treba tražiti u grehu. Dobro i zlo, naime, nalaze se kao nešto što se ne može imenovati, kao nešto bezimeno, izvan jezika imena, koji čovek napušta u provaliji ovog postavljanja pitanja. Međutim, s obzirom na postojeći jezik, ime pruža samo podlogu u kojoj su ukorenjeni konkretni elementi jezika. A apstraktni jezički elementi — tako se, možda, sme pretpostaviti — ukorenjeni su u reči koja osuđuje, u presudi. Neposrednost (a to je jezički koren) saopštivosti apstrakcije nalazi se u presudi. Ova neposrednost u saopštavanju apstrakcije javila se kao sudija kad je u grehu čovek napustio neposrednost u saopštavanju konkretnog, kad je napustio ime, i pao u provaliju posrednosti svakog saopštavanja, reči kao sredstva, sujetne reči, u provaliju brbljanja. Jer — još jednom to treba reći — pitanje o dobru i zlu u svetu posle stvaranja bilo je brbljanje. Drvo saznanja nije u božjem vrtu stajalo radi obaveštenja o dobru i zlu koje bi moglo dati, već kao oznaka suda nad onim koji pita. Ova užasna ironija obeležje je mitskog porekla prava.

Posle greha, koji je, načinivši jezik posrednim, postavio temelj njegovoj raznolikosti, mogao je do pomatnije jezika biti samo još jedan korak. Pošto su ljudi narušili čistotu imena, trebalo je samo još da dođe do odvracanja od onog posmatranja stvari, u kojem čovek

shvata njihov jezik, pa da bude uklonjen zajednički temelj već poljuljanog jezičkog duha čoveka. *Znakovi* se moraju pomesti onda kad nastane zbrka u stvarima. Za porobljavanjem jezika u brbljanju sledi porobljavanje stvari u budalaštini gotovo kao neizostavna posledica tog porobljavanja. U ovom odvratanju od stvari — a porobljavanje je to značilo — nastao je plan izgradnje kule i s njim pometnja jezika.

Život čoveka u čistom jezičkom duhu bio je blažen. Ali priroda je nema. Doduše, u drugoj glavi *Postanja* jasno se oseća kako je ova od čoveka imenovana nemost i sama postala blaženstvo, samo nižeg stupnja. Kod slikara Müllera Adam kaže o životinjama, koje ga napuštaju pošto ih je imenovao: „I videh kako plemenito odskočiše, jer čovek im je dao ime”. Ali posle greha, kad bog prokune zemlju, izgled prirode se najdublje menja. Sada počinje njena druga nemost, koju podrazumevamo pod dubokom tugom prirode. Metafizička je istina da bi sva priroda počela da jadikuje kada bi bila obdarena jezikom. (Pri čemu „obdariti jezikom” u svakom slučaju znači više nego „učiniti da može da govori”.) Ovaj stav ima dvostruk smisao. On znači najpre: ona bi jadikovala zbog samog jezika. Nemost: to je veliki jad prirode (i radi njenog spasenja se u prirodi nalaze život i jezik čoveka, a ne samo, kako se pretpostavlja, pesnika). Drugo, ovaj stav veli: ona bi jadikovala. Ali jadikovka je najmanje izdiferenciran, nemoćan izraz jezika, ona sadrži skoro samo čulni dah; i tamo gde samo biljke šumore uvek odjekuje i jadikovka. Zato što je nema, priroda tuguje. Još dublje uvodi u suštinu prirode obrtanje ovoga stava: tuga prirode čini je nemom. U svoj tuzi postoji najdublja težnja da se bude nem, a to je beskrajno više nego nesposobnost ili neželja za saopštavanjem. Ono što je tužno oseća se na taj način potpuno spoznato od strane nepoznatljivog. Biti imenovan — čak i ako je onaj koji imenuje ravan bogu ili blažen — znači, možda, uvek neko naslućivanje tuge. Koliko je ovo tek slučaj kad ne imenuje blaženi rajski jezik imena, nego to čine stotine ljudskih jezika, u kojima je ime već uvenulo, a koji ipak, prema

božjoj izreci, spoznaju stvari. Stvari nemaju vlastitog imena sem u bogu. Jer bog ih je stvorio u stvaralačkoj reči; doduše, dajući im vlastita imena. Ali u jeziku čoveka one su prekomerno imenovane. U odnosu ljudskih jezika prema jeziku stvari nalazi se nešto što se približno može obeležiti kao „prekomerno imenovanje“: prekomerno imenovanje kao najdublji jezički temelj svakolike tuge i (posmatrano polazeći od stvari) svakog zanemljenja. Prekomerno imenovanje kao jezičko biće tuge ukazuje na jedan drugi značajan odnos jezika: na prekomernu određenost koja vlada u tragičnom odnosu između jezika ljudi koji govore.

Postoji jezik plastike, slikarstva, pesništva. Kao što je jezik pesništva zasnovan u čovekovom jeziku imena, ako ne jedino u njemu, a ono ipak i u njemu, isto tako veoma lako možemo zamisliti da je jezik vajarstva ili slikarstva zasnovan u izvesnim vrstama jezika stvari, da kod njih postoji prevođenje jezika stvari u jedan beskrajno viši jezik, ali koji možda ipak pripada istoj sferi. Ovde je reč o bezimenim, neakustičnim jezicima, o jezicima iz materijala; pri tom treba da imamo u vidu materijalnu zajednicu stvari u njihovom saopštavanju.

Uostalom, saopštavanje stvari zacemento predstavlja takvu vrstu zajedničkosti da obuhvata svet uopšte kao nepodeljenu celinu.

Da bi se shvatili umetnički oblici treba pokušati da se svi oni shvate kao jezici i potražiti njihovu povezanost sa prirodnim jezicima. Srodnost pesme sa jezikom ptica primer je koji se nameće, jer pripada akustičkoj sferi. Sa druge strane, sigurno je da jezik umetnosti možemo shvatiti samo u najdubljem odnosu prema učenu o znacima. Bez ovog uopšte svaka filosofija jezika ostaje potpuno fragmentarna, zato što je odnos između jezika i znaka (za šta odnos između ljudskog jezika i pisma predstavlja samo sasvim poseban primer) prvobitan i fundamentalan.

Ovo pruža priliku da se označi jedna druga suprotnost, koja vlada celokupnim područjem jezika i koja ima značajne veze sa spomenutim odnosom između je-

zika u užem smislu i znaka, ali se ipak nipošto ne podudara sa tim odnosom. Jezik, naime, nije u svakom slučaju samo saopštavanje saopštivog, već ujedno simbol ne-saopštivog. Ova simbolična strana jezika povezana je sa njegovim odnosom prema znaku, ali se, na primer, u izvesnom smislu proteže i na ime i sud. Ovi nemaju samo saopštavajuću funkciju, nego, najverovatnije, i jednu sa njom usko povezanu simboličnu funkciju, na koju ovde, bar izričito, nije ukazano.

Prema tome, posle ovih razmatranja ostaje jedan prečišćen pojam jezika, ma koliko bio nepotpun. Jezik nekog bića jeste medijum u kome se njegovo duhovno biće saopštava. Neprekidna reka ovog saopštavanja protiče kroz celu prirodu, od najnižih egzistencija do čoveka, i od čoveka do boga. Čovek se saopštava bogu kroz ime koje daje prirodi i pripadnicima sopstvene vrste (u vlastitom imenu), a prirodi daje ime na osnovu saopštenja koje od nje primi, jer je i cela priroda prožeta bezimenim nemim jezikom, rezidijumom stvaralačke božanske reči, koja se održala u čoveku kao spoznajuće ime, a lebdeći nad čovekom kao reč koja donosi presudu. Jezik prirode možemo porediti sa nekom tajnom lozinkom koju svaki stražar na sopstvenom jeziku predaje sledećem stražaru, ali je sadržina lozinke jezik same straže. Svaki viši jezik je prevođenje nižeg, dok se sa krajnjom jasnoćom ne razastre božanska reč, koja je jedinstvo ovog jezičkog kretanja.

SUDBINA I KARAKTER

Sudbinu i karakter ljudi obično smatraju kauzalno povezanim i karakter označavaju kao uzrok sudbine. Misao koja se nalazi u temelju toga sledeća je: kada bi, sa jedne strane, karakter nekog čoveka — što, dakle, znači i način njegovog ponašanja — bio poznat u svim pojedinostima, i kada bi, sa druge strane, zbivanja u svetu bila poznata u onim područjima u kojima dolaze u dodir sa tim karakterom, mogli bismo tačno reći i šta bi se tom karakteru dogodilo i šta bi on uradio. To znači: njegova sudbina bila bi poznata. Savremene predstave ne omogućuju neposredan odnos mišljenja prema pojmu sudbine, a današnji ljudi dolaze i na pomisao da karakter čitaju, recimo, iz telesnih crta čovekovih, jer na neki način nalaze u sebi uopšteno poznavanje karaktera, ali im izgleda neprihvatljiva predstava da, analogno tome, čitaju čovekovu sudbinu iz crta njegove ruke. To izgleda isto tako nemoguće kao i „proricanje budućnosti“; pod tu kategoriju se, naime, bez oklevanja podvodi proricanje sudbine, a karakter, nasuprot tome, izgleda kao nešto što se nalazi u sadašnjosti i prošlosti, nešto što se, dakle, može saznati. Međutim, upravo oni koji se poduhvataju toga da ljudima po ovim ili onim znakovima proriču sudbinu, upravo oni tvrde da je sudbina za onoga ko ume da na nju obrati pažnju (ko uopšte u sebi nalazi neko neposredno znanje o sudbini) na neki način prisutna ili, opreznije rečeno, pri ruci. Kao što se može pokazati, nije besmislena pretpostavka da

bilo kakvo „nalaženje pri ruci“ buduće sudbine ne protivreči ni pojmu sudbine, ni ljudskim saznajnim moćima da se ona predskaje. A valja naglasiti da se i sudbina, kao i karakter, može sagledati samo u znacima, ne sama po sebi, jer — makar nam ova ili ona karakterna crta, ovaj ili onaj splet sudbine i bili neposredno pred očima — ipak je kontekst koji podrazumevaju pojmovi karaktera i sudbine uvek prisutan samo u znacima, pošto se taj kontekst nalazi nad neposredno vidljivim. Sistem karakteroloških znakova se uopšte uzev ograničava na telo, ako apstrahujemo karakterološko značenje onih znakova koje ispituje horoskop, dok znaci sudbine, prema tradicionalnom shvatanju, mogu pored telesnih postati i pojave spoljašnjeg života. Veza između znakova i označenog stvara, međutim, u oba ta područja podjednako zatvoren i težak, iako, uostalom, različit problem, jer, uprkos svem površnom posmatranju i pogrešnom hipostaziranju znakova, oni i u jednom i u drugom sistemu ne znače karakter ili sudbinu na osnovu uzročnih veza. Povezanost značenja ne može se nikad uzročno zasnovati, čak iako, recimo, sudbina i karakter mogu u ovom slučaju uzročno izazvati prisustvo tih znakova. Nećemo dalje ispitivati kako izgleda taj sistem znakova za karakter i sudbinu, nego ćemo posmatrati samo ono što je označeno, tj. karakter i sudbinu.

Pokazuje se da uobičajeno shvatanje njihove suštine i njihovog odnosa nije samo problematično, utoliko što nije u stanju da učini racionalno shvatljivom mogućnost predskazivanja sudbine, već da je i pogrešno, pošto odvajanje na kome se zasniva nije teorijski izvodljivo. Jer nemoguće je stvoriti neprotivrečan pojam o spoljašnjosti aktivnoga čoveka, čijom se jezgrom, po tom shvatanju, karakter smatra. Nijedan pojam spoljnog sveta ne može se definicijom razgraničiti od pojma aktivnog čoveka. Naprotiv, između aktivnog čoveka i spoljnog sveta sve je u uzajamnom dejstvu, njihovi delokruzi prelaze jedan u drugi; ma koliko predstave o njima bile različite, pojmovi o njima su neodvojivi. Ne samo što ni u jednom slučaju ne možemo odrediti šta se u krajnjoj liniji ima smatrati funkcijom karaktera, a šta

funkcijom sudbine u ljudskom životu (to ovde ne bi ništa značilo kad bi se, recimo, jedno i drugo prožimalo samo u iskustvu), nego je i spoljašnjost koju zatiče aktivan čovek moguće u proizvoljnoj meri načelno svesti na njegovu unutrašnjost, njegovu unutrašnjost u proizvoljnoj meri na njegovu spoljašnjost, i čak je nemoguće načelno je smatrati spoljašnjošću. Sudbina i karakter u ovom razmatranju, daleko od toga da se teorijski odvoje, poklopiće se. Tako je i kod Nietzschea, kad kaže: „Ako neko ima karakter, ima i doživljaj koji se stalno vraća”. To znači: kad neko ima karakter, njegova sudbina je suštinski konstantna. To, naravno, sa svoje strane znači: tako on nema sudbine — i taj zaključak izveli su stoičari.

Ako, dakle, treba da dođemo do pojma sudbine, moramo ga sasvim odvojiti od pojma karaktera, što opet ne možemo postići pre nego što pojam karaktera preciznije odredimo. Na osnovu tog određenja postaće oba pojma potpuno divergentna; tamo gde je karakter, tu sigurno neće biti sudbine, a u kontekstu sudbine nećemo naići na karakter. Uz to treba imati u vidu da oba ova pojma treba uklopiti u takva područja u kojima neće uzurpirati dostojanstvo nadređenih područja i pojmovna, kao što se to događa u svakodnevnom govoru. Karakter se, naime, obično dovodi u vezu sa etičkim, kao što se sudbina dovodi u vezu sa religijskim planom. Treba ih proterati iz oba ta područja otkrivanjem zabluda koja ih je tamo mogla preneti. Tu zabludu je prouzrokovalo povezivanje pojma sudbine sa pojmom krivice. Tako se, da navedemo tipičan slučaj, sudbinska nesreća smatra odgovorom boga ili bogova na religijsku krivicu. Ali tu se treba zamisliti nad tim da ovde nedostaje odgovarajuće upućivanje pojma sudbine na pojam što ga moral daje zajedno sa pojmom krivice — naime, na pojam nevinosti. U grčkom klasičnom vidu misli o sudbini, sreća koja čoveku padne u deo uopšte se ne shvata kao potvrda njegovog bezgrešnog života, već kao iskušenje za najtežu krivicu, za nadmenost. Odnos prema nevinosti, dakle, u sudbini se ne pojavljuje. I — ovo pitanje zadire još dublje — da li u sudbini

postoji odnos prema sreći? Da li je sreća, kao što je nesumnjivo nesreća, konstitutivna kategorija sudbine? Sreća je pre ono što srećnika oslobađa iz spleta sudbinā i iz mreže vlastite sudbine. „Bez sudbine” — ne zove tako uzalud Hölderlin blažene bogove. Sreća i blaženstvo, dakle, izvode čoveka iz područja sudbine isto onako kao i nevinost. Ali poredak čiji su jedini konstitutivni pojmovi nesreća i krivica i u okviru kojega nema nikakvog zamislivog puta oslobođenja (jer ukoliko je nešto sudbina, nesreća je i krivica) — takav poredak ne može biti religiozan, ma koliko i izgledalo da na to upućuje pogrešno shvaćen pojam krivice. Treba, dakle, tražiti drugo područje, u kome isključivo važe nesreća i krivica, terazije na kojima su blaženstvo i nevinost suviše laki, a pretežu nesreća i krivica. Te terazije su terazije prava. Zakone sudbine, nesreće i krivice pravo proglašava merilom ličnosti; bilo bi pogrešno smatrati da je jedino krivica povezana sa pravom; naprotiv, možemo dokazati da svako pravno ogrešenje nije ništa drugo do nesreća. Krivo shvaćen, na osnovu zamene sa carstvom pravednosti, pravni poredak — koji je samo ostatak demonskog stupnja egzistencije ljudi, kad pravne uredbe nisu određivale samo njihove odnose već i njihov odnos prema bogovima — održao se i nakon vremena koje je označilo pobedu nad demonima. Nije se u pravu već u tragediji glava genija prvi put izdigla iz magle krivice, jer se u tragediji razbija demonska sudbina. Ali ne time što bi čistota razrešenog od grehova i sa pravednim bogom izmirenog čoveka smenila nesagledljiv paganski splet krivice i kazne. U tragediji, naprotiv, paganski čovek razmišlja o tome da je bolji od svojih bogova, ali to saznanje parališe mu jezik, on ostaje nejasan. Ne izjašnjavajući se, jezik gleda da potajno prikupi svoje snage. Krivicu i kaznu on ne stavlja odmereno na tasove, već ih dobro protresa i meša. Nema ni govora o tome da se ponovo uspostavi „moralni svetski poredak”, već moralni čovek hoće još nemo, još nepunoletno — kao takav zove se heroj — da se uspravi u potresima toga mukotrpnoga sveta. Paradoks rađanja genija u moralnoj onemelosti, moralnoj infantilnosti, čini uz-

višenost tragedije. To je, verovatno, temelj uzvišenog uopšte, u kome se genije pojavljuje kudikamo više nego bog. — Sudbina se, dakle, javlja u posmatranju života kao osuđenog, u osnovi kao života koji je prvo bio osuđen, a zatim postao kriv. Goethe rezimira obe te faze rečima: „I puštate da jadnik bude kriv“ (prevod Dobriše Cesarića). Pravo ne osuđuje na kaznu, već na krivicu. Sudbina je splet krivice živoga čoveka. Taj splet odgovara prirodnoj konstituciji živoga čoveka, onom do kraja još neukinutom prividu od kojeg se čovek toliko udaljio da u njega nikada nije mogao potpuno uroniti, već je samo svojim najboljim delom mogao ostati nevidljiv pod njegovom vlašću. Čovek, dakle, u osnovi nije onaj koji ima sudbinu, već je subjekat sudbine neodredljiv. Sudija može videti sudbinu gde god hoće; u svakoj kazni mora slepo izdiktirati i sudbinu. Čoveka to nikada ne pogađa, ali pogađa goli život u njemu, koji, zahvaljujući prividu, učestvuje u prirodnoj krivici i nesreći. U pogledu sudbine taj goli život može biti vezan podjednako i za karte i za planete, i proročica se koristi jednostavnom tehnikom da ga stavi u kontekst krivice povezujući ga sa stvarima koje se najlakše mogu proceniti, koje su najizvesnije (sa stvarima što su nedavno zatrudnele sa izvesnošću). Time saznaje u znacima nešto o prirodnom životu u čoveku, koji pokušava da stavi na mesto određene, imenovane glave; kao što se, sa druge strane, čovek koji joj odlazi odriče sebe u korist života upletenog u krivicu. Kontekst krivice je sasvim prenosno vremenski, prema vrsti i meri potpuno različit od vremena spasenja ili muzike ili istine. Od fiksiranja naročite vrste vremena sudbine zavisi potpuno rasvetljenje tih stvari. Onaj koji gata kartama i hiromant uče, u svakom slučaju, da se ovo vreme u svako doba može učiniti istovremenim sa nekim drugim (ne sadašnjim). To je nesamostalno vreme, parazitski upućeno na vreme jednog višeg, manje prirodnog života. Ono nema sadašnjost, jer sudbonosni trenuci postoje samo u lošim romanima, a i za prošlost i budućnost zna samo u specifičnim varijacijama.

Postoji, dakle, jedan pojam sudbine — i to je pravi, jedini koji se odnosi na sudbinu u tragediji isto onako kao što se na nju odnose namere gatare u kartama — koji je potupno nezavisan od karaktera i koji teži da se zasnue u sasvim drugom području. U odgovarajuću situaciju mora se dovesti i pojam karaktera. Nije nimalo slučajno što su oba poretka povezana sa proročanskom praksom, i što se u hiromantiji karakter i sudbina sasvim izrazito susreću. I jedno i drugo se odnosi na prirodnog čoveka, bolje reći: na prirodu u čoveku, i upravo se ona nagoveštava bilo u samima po sebi datim, bilo u eksperimentalno datim znacima prirode. Zasnivanje pojma karaktera moraće se, dakle, isto tako odnositi na jedno prirodno područje i imaće isto tako malo posla sa etikom i moralom kao sudbina sa religijom. Sa druge strane, pojam karaktera moraće se osloboditi i onih crta koje konstituišu njegovu pogrešnu povezanost sa pojmom sudbine. Ta se povezanost ostvaruje zahvaljujući predstavi jedne mreže koju saznanje treba da proizvoljno zgusne do najčvršćeg tkanja, jer površnom posmatranju karakter izgleda kao takva mreža. Pored glavnih i temeljnih crta, naime, izoštreni pogled poznavaoaca ljudi treba, navodno, da zapazi tananije i povezanije crte, dok se prividna mreža ne zgusne u tkaninu. Slab razum je, najzad, poverovao da je u koncima toga tkanja došao do moralne suštine odgovarajućeg karaktera i do razlikovanja dobrih i loših osobina u njemu. Ali — što je moralu dužnost da pokaže — nikako ne mogu osobine, već samo postupci biti moralno uzvišeni. Površan pogled, naravno, zaključuje drukčije. Po njemu, ne samo da reči kao što su „lopovski“, „rasipnički“, „hrabro“ znače i moralna vrednovanja (ovde se još može apstrahovati prividno moralna obojenost pojmova), već pre svega reči kao što su „požrtvovan“, „podmukao“, „osvetoljubiv“, „zavidljiv“ kao da pokazuju karakterne crte koje se više ne mogu apstrahovati od moralnog vrednovanja. Ipak, takvo je apstrahovanje u svakom datom slučaju ne samo izvodljivo, već je i nužno da bismo shvatili smisao pojmova. A treba ga zamisliti tako da vrednovanje po sebi ostane

potpuno sačuvano i da mu se samo oduzme njegov moralni naglasak, kako bi se u svakom datom slučaju načinilo mesto za ocene ovako uslovljene u pozitivnom ili negativnom smislu, isto onako, kao što, recimo, moralno nesumnjivo indiferentne oznake svojstava intelekta (kao što su „mudar“ ili „glup“) utiču na vrednovanje.

Pri tom komedija uči gde je pravo područje tih pseudomoralnih naziva svojstava. U središtu komedije karaktera, kao njena glavna ličnost, dosta se često nalazi čovek koga bismo nazvali huljom u slučaju da smo u životu umesto na pozornici morali biti izlagani njegovim postupcima. Na pozornici komedije, međutim, njegovi postupci stižu samo onaj značaj kojim ih obasjava svetlost karaktera, a ovaj karakter u klasičnim slučajevima nije predmet moralne osude, već izvanredne veselosti. Postupci komičnog junaka nikad ne pogađaju njegovu publiku sami po sebi, nikad u moralnom smislu; njegovi postupci nas zanimaju samo utoliko što odražavaju značenje karaktera. Pri tom primećujemo da veliki komediograf, na primer Molière, ne pokušava da odredi svoga junaka mnogostrukošću karakternih crta. Naprotiv, u njegovom delu je psihološkoj analizi uskraćen svaki pristup. Sa takvom analizom nema nikakve veze kada se tvrdičluk ili hipohondrija u *Tvrđici* ili u *Uobraženom bolesniku* preuveličavaju i ugrađuju u temelj svim postupcima. Te drame ne pružaju nikakva saznanja o hipohondriji i tvrdičluku; one su ne samo veoma daleko od toga da ih učine razumljivim, nego ih predstavljaju sa povećanom grubošću; ako je predmet psihologije unutrašnji život tobožnjeg empirijskog čoveka, onda Molièreove ličnosti nisu za nju upotrebljive čak ni kao ogledni primeri. Karakter se u njima blistavo razvija u sjaju svoje jedine crte, koja zasenjuje sve ostale. Uzvišenost komedije karaktera zasniva se na toj anonimnosti čoveka i njegove moralnosti, uz najviše razvijanje individue u jedinstvenosti karakterne crte. Dok sudbina razvija ogromnu složenost krivca, zaplet i povezanost njegove krivice, karakter daje odgovor genija na mitsko porobljavanje ličnosti u spletu krivice. Zaplet postaje jednostavnost, sudbina

sloboda. Jer karakter komične ličnosti nije strašilo determinista, on je svetiljka pod čijim zrakom postaje vidljiva sloboda njenih dela. — Dogmi o prirodnoj krivici ljudskog života, o prakrivici, čija načelna nerešivost čini hrišćansko učenje, a čija delimična rešivost čini kult paganstva, genije suprotstavlja viziju prirodne nevinosti čoveka. Ta vizija ostaje, sa svoje strane, isto tako u području prirode, ali su prirodi te vizije moralna shvaćanja još toliko bliska kao suprotna ideja samo u obliku tragedije, koja nije njen jedini oblik. Vizija karaktera, međutim, oslobađajuća je u svim oblicima: povezana je sa slobodom, zahvaljujući afinitetu prema logici, što ovde ne možemo pokazati. — Karakterna crta nije, dakle, puko okce u mreži. Ona je sunce pojedinca na bezbojnom (anonimnom) nebu čoveka, sunce koje baca senku komične radnje. (To je najuže povezano sa Cohenovim dubokim rečima da svaka tragična radnja, ma koliko bila patetična baca komičnu senku.)

Fiziognomijske crte morale su, kao i ostale mantičke, kod antičkih naroda služiti pretežno ispitivanju sudbine, shodno vladavini paganskog verovanja u krivicu. Fiziognomika, kao i komedija, bile su pojave novog veka genija. Svoju povezanost sa starom veštinom proćicanja još pokazuje moderna fiziognomika u sterilnom moralnom naglašavanju svojih pojmova, kao i u težnji za analitičkim oslozňjavanjem. Baš u tom pogledu bolje su videli stari i srednjovekovni fiziognomičari, koji su spoznali da se karakter može obuhvatiti samo malobrojnim moralno indiferentnim osnovnim pojmovima, kakve je, na primer, pokušalo da odredi učenje o temperamentima.

PRILOG KRITICI SILE

Zadatak kritike sile može se odrediti kao prikazivanje odnosa sile prema pravu i pravednosti. Jer sila, u pravom smislu reči, postaje na ovaj ili onaj način aktivan uzrok tek onda kada se umeša u moralne odnose. Područje tih odnosa obeležavaju pojmovi prava i pravednosti. Što se, najpre, tiče prvoga od njih, jasno je da je osnovni odnos svakog pravnog poretka odnos cilja i sredstva. Dalje, isto je tako jasno da silu možemo tražiti pre svega u području sredstava, a ne ciljeva. S ovim konstatacijama za kritiku sile dato je više i, svakako, i nešto drugo nego što se to, možda, čini. Naime, ako je sila sredstvo, moglo bi na prvi pogled izgledati da je dato merilo za njenu kritiku. To merilo se nameće u pitanju da li je sila u nekom datom slučaju sredstvo za pravedne ili nepravedne ciljeve. Kritika sile mogla bi se, prema tome, izvesti iz sistema pravednih ciljeva. Ali stvari ne stoje tako. Jer ono što bi sadržao takav sistem, pod pretpostavkom da je izgrađen tako da ne dopušta nikakvu sumnju, nije kriterijum same sile kao principa, već kriterijum u slučaju njene primene. I dalje bi ostalo otvoreno pitanje da li je sila uopšte, kao princip, čak i kao sredstvo za ostvarenje pravednih ciljeva moralno opravdana. Da bismo na to pitanje odgovorili, potreban je precizniji kriterijum, razlikovanje u području samih sredstava, bez obzira na ciljeve kojima ona služe.

Isključivanje ovog preciznijeg kritičkog postavljanja pitanja karakteriše jedan veliki pravac u filosofiji prava: prirodno pravo. Možda je to isključivanje najistaknutija osobenost toga pravca. U primeni nasilnih sredstava pri ostvarivanju pravednih ciljeva prirodno pravo ne vidi nikakav problem, kao što čovek ne vidi nikakav problem u „pravu“ na kretanje svoga tela ka željenom cilju. Prema filosofiji prirodnog prava (koja je poslužila kao ideološki temelj terorizma u francuskoj revoluciji) sila je prirodni proizvod, tako reći sirovina, čija upotreba ne podleže nikakvoj sumnji, osim ako se sila zloupotrebljava za neopravdane ciljeve. Kada se, prema prirodnopravnoj teoriji države, ljudi odriču svekolike svoje sile u korist države, to se dešava pod pretpostavkom (koju, na primer, izričito konstatuje Spinoza u *Teološko-političkom traktatu*) da pojedinac, sam po sebi i pre zaključivanja takvog ugovora zasnovanog na razumu, de jure i vrši svaku vlast koju de facto ima. Možda je takve prirodnopravne predstave docnije ojačala Darwinova biologija, koja — pored prirodnog odabiranja — sasvim dogmatično vidi samo silu kao primarno i svim vitalnim ciljevima prirode jedino prikladno sredstvo. Darwinistička popularna filosofija često je pokazivala kako je od te prirodnoistorijske dogme mali korak do još grublje dogme filosofije prava: sila koja odgovara gotovo isključivo prirodnim ciljevima samim tim je i zakonita.

Toj tezi prirodnog prava o sili kao prirodnoj datošti dijametralno se suprotstavlja teza pozitivnog prava o sili kao istorijskom proizvodu. Dok prirodno pravo može suditi o svakom postojećem pravu kritikujući samo njegove ciljeve, pozitivno pravo može o svakom pravu u nastajanju suditi kritikujući samo njegova sredstva. Dok je pravičnost kriterijum za ciljeve, zakonitost je kriterijum za sredstva. Ali bez obzira na tu suprotnost, obe škole se susreću u zajedničkoj osnovnoj dogmi: pravedni ciljevi mogu se postići opravdanim sredstvima, opravdana sredstva mogu se koristiti za pravedne ciljeve. Prirodno pravo teži da pravednošću ciljeva „opravdava“ sredstva, pozitivno pravo teži da opravdanošću sred-

stava „obezbedi“ pravednost ciljeva. Antinomija će biti nerešiva ako je zajednička dogmatična pretpostavka pogrešna, ako se opravdana sredstva, s jedne strane, i pravedni ciljevi, s druge, nalaze u nepomirljivom sukobu. Ali mi ni u kom slučaju ne bismo mogli doći do uvida u to pre nego što napustimo taj krug i ne postavimo međusobno nezavisne kriterijume, kako za pravedne ciljeve tako i za opravdana sredstva.

U ovom istraživanju ćemo u prvi mah isključiti područje ciljeva, a time i pitanje o kriterijumu pravednosti. Naprotiv, u njegovo središte ulazi pitanje o opravdanosti izvesnih sredstava koja čine silu. Principi prirodnog prava ne mogu ga rešiti, već samo voditi u praznu kauzistiku. Jer ako je pozitivno pravo slepo za bezuslovne ciljeve prirodno pravo je slepo za uslovljena sredstva. Međutim, u početnoj fazi istraživanja prihvatljiva je pozitivna teorija prava kao hipotetičan temelj, jer ona preduzima načelno razlikovanje vrsta sila, nezavisno od njihove primene. Ovo razlikovanje se vrši između istorijski priznate, takozvane sankcionisane, i nesankcionisane sile. Ako dalja razmatranja počnu od toga razlikovanja, to, naravno, ne mora značiti da se date slike klasifikuju prema tome jesu li sankcionisane ili nisu. Jer u kritici sile, njeno pozitivnopravno merilo ne može se primeniti, već pre samo prosuditi. Reč je o pitanju šta za suštinu sile znači to što je takvo merilo ili razlikovanje uopšte moguće ili, drugim rečima, pitanje je kakav je smisao toga razlikovanja. To pozitivnopravno razlikovanje je razumno i u sebi potpuno zasnovano. Nikakvo drugo razlikovanje ne može ga zameniti. Doista, to će se uskoro u dovoljnoj meri pokazati, a time će se istovremeno rasvetliti područje u kojem jedino i može doći do toga razlikovanja. Ukratko, ako se merilo kojim pozitivno pravo ocenjuje legitimnost sile može analizovati samo prema njegovom smislu, područje primene toga merila mora se procenjivati prema vrednosti sile. Tada za ovu kritičku procenu treba naći stanovište izvan pozitivne filosofije prava, ali i izvan prirodnog prava. Pokazaće se koliko ga može dati samo istorijsko-filosofsko razmatranje prava.

Smisao razlikovanja legitimnih od nelegitimnih sila nije sam po sebi očevidan. Treba sasvim odlučno potpuno odbaciti pogrešno prirodnopravno shvatanje prema kojem se taj smisao sastoji u razlikovanju sila upotrebljenih za pravedne ciljeve od onih koje služe nepravednim ciljevima. Već je ovde nagovešteno da pozitivno pravo od svake sile zahteva potvrdu o njenom istorijskom poreklu da bi, pod određenim uslovima, priznalo njenu opravdanost, njenu sankcionisanost. Pošto se priznavanje pravnih sila najopipljivije očituje u načelno bezuslovnom prihvatanju njihovih ciljeva, kao hipotetičan osnov za podelu sila treba uzeti postojanje ili nedostatak opšteg istorijskog priznanja njihovih ciljeva. Ciljevi kojima nedostaje to priznanje mogu se nazvati prirodnim ciljevima, a oni drugi — pravnim ciljevima. A objašnjenje različitih funkcija sile, prema tome da li ona služi prirodnim ili pravnim ciljevima, biće najočiglednije ako se pođe od bilo kojih određenih pravnih odnosa. Jednostavnosti radi, neka predmet daljih izlaganja budu sadašnji evropski pravni odnosi.

Za ove pravne odnose, ukoliko je reč o pojedincu kao pravnom subjektu, karakteristična je tendencija da se prirodni ciljevi tih pojedinaca ne priznaju u slučajevima gde bi takvi ciljevi mogli biti nasilno postignuti. To znači da ovaj pravni poredak ide za tim da se u svim područjima u kojima bi ciljevi pojedinaca svrshodno mogli biti postignuti silom — izgrade pravni ciljevi, koje upravo samo pravna sila može na ovaj način ostvariti. Štaviše, taj poredak nastoji da pravnim ciljevima ograniči i ona područja u kojima se prirodnim ciljevima daje u principu širi prostor, kao što je slučaj sa područjem vaspitanja. Da se prirodni ciljevi vaspitanja ne bi postizali prevelikom upotrebom sile, donose se zakoni o granicama prava kažnjavanja u vaspitanju. Opštu maksimu sadašnjeg evropskog zakonodavstva možemo ovako formulisati: svaki prirodni cilj pojedinca mora se sukobiti sa pravnim ciljevima ako se sprovodi više ili manje nasilno. (Protivrečnost u kojoj se prema ovome nalazi pravo na nužnu odbranu mogla bi se, tokom daljeg razmatranja, sama po sebi

objasniti.) Iz te maksime proizlazi da pravo posmatra silu u rukama pojedinaca kao opasnost koja pretili da se potkopa pravni poredak. Da li i kao opasnost da se osujete pravni ciljevi i pravna egzekutiva? Ne, jer tada ne bi bila osuđena sila kao takva, već samo ona sila koja je orijentisana na nezakonite ciljeve. Može se reći da se sistem pravnih ciljeva ne može održati ako se prirodni ciljevi još smeju ostvarivati nasilno. Ali to je, pre svega, gola dogma. Naprotiv, možda ćemo morati da uzmemo u obzir iznenađujuću mogućnost da se zainteresovanost prava za monopolisanje sile u odnosu na pojedinca ne objašnjava namerom da se zaštite pravni ciljevi, već, naprotiv, namerom da se očuva samo pravo. Da sila, ukoliko se ne nalazi u rukama datog prava, ugrožava to pravo, i to ne ciljevima za kojima može težiti, već svojim pukim postojanjem izvan prava. Isto naslućivanje može se drastičnije predočiti kada se setimo kako je često lik „velikog“ zločinca izazivao potajno divljenje naroda, čak i onda kad su njegovi ciljevi bili neprihvatljivi. To ne može biti zbog njegovog dela, već samo zbog sile koju delo potvrđuje. U ovom se slučaju, dakle, sila koju današnje pravo u svim područjima delatnosti pokušava da oduzme pojedincu, stvarno preteći pojavljuje. Tu ona izaziva antipatiju naroda prema pravu, čak i kad je poražena. Kojom funkcijom sila može opravdano izgledati tako opasna za pravo? Zbog čega se pravo toliko plaši sile? — To se mora pokazati baš tamo gde je, čak i prema sadašnjem pravnom poretku, ispoljavanje sile još dopušteno.

To je, najpre, slučaj u klasnoj borbi, u obliku garantovanog prava radnika na štrajk. Organizovano radništvo je, pored države, danas svakako jedini pravni subjekt kome se priznaje pravo na silu. Protiv takvog shvatanja stoji prigovor da se obustava rada, ne-delanje, na šta se štrajk u krajnjoj liniji svodi, uopšte ne može označiti kao sila. Takva logika je, svakako, olakšala i državnoj sili da prizna pravo na štrajk, kad se to više nije moglo izbeći. Ali takvo priznavanje nije neograničeno, jer nije bezuslovno. Istina, ako se neizvršavanje

neke radnje, kao i neke dužnosti, jednostavno poklapa sa „prekidom odnosa” — ono može biti potpuno nenasilno, čisto sredstvo. I kao što, prema shvatanju države (ili prava), u pravu radništva na štrajk uopšte nije toliko priznato pravo na silu koliko pravo da se ona izbegne ukoliko bi je poslodavac posredno upotrebio, tako, naravno, može ovde-onda doći do štrajka koji takvom pravu odgovara, manifestujući samo neko „odvrćanje” ili „otuđenje” od poslodavca. Ali momenat sile, i to kao iznuđavanje, bezuslovno ulazi u takvo neizvršavanje onda kada do njega dolazi sa načelnom spremnošću da se opet, kao ranije, obavlja radnja što je izostala, i to pod izvesnim uslovima koji sa njom ili nemaju nikakve veze ili u njoj samo nešto spoljašnje modifikuju. I u tome smislu, prema shvatanju radnika, koje se suprotstavlja shvatanju države, pravo na štrajk predstavlja pravo na primenu sile radi ostvarenja izvesnih ciljeva. Suprotnost između ovih shvatanja ispoljava se u punoj oštini prilikom revolucionarnih opštih štrajkova. U njima se radništvo svaki put poziva na svoje pravo na štrajk, dok država to pozivanje naziva zloupotrebom, pošto pravo na štrajk nije „tako” bilo zamišljeno, pa pribegava svojim vanrednim ovlašćenjima. Jer država ima prava da izjavi kako je istovremeni štrajk u svim preduzećima nezakonit, pošto za njega nema u svakom preduzeću onog posebnog povoda koji je zakonodavac postavio kao pretpostavku. U toj razlici tumačenja izražava se stvarna suprotnost pravnog položaja u kome država priznaje jednu silu prema čijim ciljevima ostaje katkad ravnodušna smatrajući ih prirodnim, dok im se u ozbiljnom slučaju (revolucionarnog opšteg štrajka) neprijateljski suprotstavlja. Kao sila može se, naime, pod izvesnim uslovima, premda to na prvi pogled izgleda paradoksalno, ipak označiti i ponašanje koje se ispoljava pri korišćenju nekim pravom. Naime, kada je aktivno, takvo ponašanje će se moći nazvati silom onda kad se koristi pravom koje mu pripada da bi oborilo onaj pravni poredak na osnovu koga mu je to pravo dato. Kada je to ponašanje pasivno, ono će se isto tako kvalifikovati kao sila ako bi, u

smislu ranijeg razmatranja, značilo ucenu, prinuđavanje. Reč je, dakle, samo o stvarnoj protivrečnosti u pravnom položaju, a ne i o logičnoj protivrečnosti u pravu, kada se država, pod izvesnim uslovima, suprotstavlja silom štrajkačima kao nasilnicima. Jer u štrajku država se najviše boji one funkcije sile koju želimo da definišemo u ovome razmatranju kao jedini siguran temelj njene kritike. Naime, kada bi sila, kako to na prvi pogled izgleda, bila samo sredstvo bilo kog čoveka za njegovo neposredno obezbeđenje, onda bi ona mogla ispuniti svoj cilj samo kao razbojničko nasilje. Takva sila bila bi onda potpuno neprikladna za relativno postojano zasnivanje ili modifikovanje odnosa. Štrajk, međutim, pokazuje da sila to može, da je ona u stanju da zasnuje i modifikuje pravne odnose, ma koliko se osećanje pravičnosti moglo time osećati povređeno. Ako se učini prigovor da je takva funkcija sile slučajna i usamljena, opovrći će ga razmatranje ratne sile.

Mogućnost ratnog prava zasniva se na istim stvarnim protivrečnostima u pravnom položaju kao i mogućnost prava na štrajk. Naime, pravni subjekti u oba slučaja sankcionišu silu čiji ciljevi, za one koji sankcionišu, ostaju prirodni ciljevi, i zato se, u ozbiljnom slučaju, mogu sukobiti sa njihovim sopstvenim pravnim ili prirodnim ciljevima. Ratna sila orijentiše se, doduše, najpre sasvim neposredno i kao razbojničko nasilje, prema svojim ciljevima. Ali ipak je veoma uočljivo da je već čak — ili bolje reći: upravo — u primitivnim odnosima, u kojima se inače jedva zna za začetke državnopravnih odnosa, čak i onda kad je pobednik došao do neprikosnovenog poseda, ceremonijalni mir sasvim poželjan. Sama reč „mir“ obeležava svojim značenjem, koje je korelat značenju reči „rat“ — (postoji, naime, još sasvim drukčije, nemetaforično i političko značenje reči „mir“, ono u okviru kojeg Kant govori o „večnom miru“) — apriorno i od svih ostalih pravnih odnosa nezavisno nužno sankcionisanje svake pobede. To sankcionisanje se sastoji upravo u tome da se novi odnosi priznaju kao novo „pravo“, sasvim nezavisno od toga da li de facto zahtevaju ili ne zahtevaju bilo kakvu

garanciju za svoj daljnji opstanak. Dakle, ako ratnu silu uzimamo kao prvobitnu i prototipsku za svako nasilno ostvarenje prirodnih ciljeva, onda možemo zaključiti da su sve takve sile kvalifikovane da postavljaju pravo. Docnije ćemo se vratiti na značaj ovog saznanja. Ono objašnjava navedenu tendenciju modernog prava da se svaka sila, makar bila orijentisana samo na prirodne ciljeve, bar što se tiče pojedinaca, tretira kao pravni subjekt. U slučaju velikog zločinca ta mu se sila suprotstavlja pretnjom da će uvesti novo pravo, i mada je takva pretnja nemoćna, narod u značajnim slučajevima oseća jezu od nje, i danas kao i u davnini. Država se, međutim, plaši te sile jedino kao sile koja postavlja pravo, kao što je, opet, kao takvu mora priznati onda kad je spoljne sile primoraju da im prizna pravo na vođenje rata, a klase da im prizna pravo na štrajk.

U poslednjem ratu kritika vojne sile postala je polazna tačka za strasnu kritiku sile uopšte. A iz toga je sledila barem jedna pouka: sila se više ne može naivno ni vršiti ni trpeti. Ipak, to nije bila samo kritika one sile koja postavlja pravo, već je sila, možda, još poraznije bila prosuđivana u jednoj drugoj funkciji. Dvostrukost u funkciji sile karakteristična je, naime, za militarizam, a ovaj je mogao nastati tek na osnovi opšte vojne obaveze. Militarizam je prinuda na opštu primenu sile kao sredstva za državne ciljeve. O toj prinudi na primenu sile govorilo se u novije vreme sa istim ili još većim naglašavanjem nego o samoj primeni sile. U njoj se sila ispoljava u sasvim drugoj funkciji nego što je njena prosta primena za ostvarenje prirodnih ciljeva. Ta prinuda se sastoji u primeni sile kao sredstva za pravne ciljeve. Jer potčinjavanje građana zakonima — u razmatranom slučaju potčinjavanje zakonu opšte vojne obaveze — pravni je cilj. Ako u onoj prvoj funkciji sila postavlja pravo, onda u drugoj ona održava pravo. Ali pošto je vojna obaveza slučaj sile koja održava pravo, i to slučaj koji se načelno ničim ne izdvaja, njena stvarno ubedljiva kritika ni izdaleka nije tako laka kako to izgleda u deklamacijama

pacifista i aktivista. Kritika vojne obaveze mora se poklapati sa kritikom svake pravne sile, to znači sa kritikom legalne ili izvršne vlasti, i uopšte se ne može izvršiti kao neki manji program. Ta kritika nije, osim ako se ne želimo opredeliti za upravo detinjast anarhizam, data time što odbija svaki pritisak na ličnost i izjavljuje da je „dozvoljeno sve što se čoveku dopadne”. Takva maksima samo isključuje refleksiju o moralno-istorijskoj sferi, a time i o svakom smislu delatnosti, pa i o svakom smislu stvarnosti uopšte, koji se ne može konstituisati ako se „delatnost” istragne iz svog područja.

Važnije je ukazati na to da ovoj kritici, samoj po sebi, nije dovoljno ni tako često pozivanje na kategorički imperativ sa njegovim nesumnjivo minimalnim programom: „Radi tako da čovječnost kako u svojoj osobi tako i u osobi svakoga drugoga svagda ujedno uzimaš kao svrhu, a nikada kao sredstvo”.^{*1} Jer pozitivno pravo će, onda kad je svesno svojih korena, neizostavno zahtevati da se u ličnosti svakog pojedinca prizna i unapređuje interes čovečanstva. Ono vidi taj interes u prikazivanju i održavanju jednog sudbinskog poretka. Ma koliko se taj poredak, za koji pravo tvrdi da ga u osnovi štiti, morao kritikovati, ipak je prema njemu nemoćno svako osporavanje koje istupa samo u ime nebulozne „slobode”, a pri tom je nesposobno da opiše taj viši poredak slobode. A potpuno je nemoćno ako ne osporava sam pravni poredak od vrha do dna, već samo pojedinačne zakone ili prazne običaje, koje pravo, naravno, uzima pod zaštitu svoje moći, a ova se sastoji u tome da postoji samo jedna sudbina i da upravo postojeće i pogotovu ono preteće čvrsto pripadaju njenom poretku. Jer sila koja održava pravo jeste preteća sila. Ali ova pretnja nema smisao zastrašivanja, kako to neu-

* Prevod V. D. Sonnenfelda.

¹ Naprotiv, moglo bi se posumnjati da li ovaj čuveni zahtev ne sadrži premalo, naime, da li je dozvoljeno služiti se sobom ili nekim drugim i kao sredstvom u bilo kom pogledu. Za ovu sumnju postoje veoma jaki razlozi.

pućeni liberalni teoretičari tumače. Za zastrašivanje u strogom smislu reči bila bi potrebna neka određenost koja protivreči suštini pretnje i koju nikakav zakon ne može postići, jer postoji nada da će čovek izmaći njegovoj ruci. Pretnja se utoliko više ispoljava kao sudbina, od koje zavisi da li će zločinac pasti pod udar zakona. Najdublji smisao neodređenosti pravne pretnje otkriće tek docnije razmatranje područja sudbine, iz koje ona potiče. Dragoceno upućivanje na pretnju nalazimo u području kazni. Među njima je smrtna kažna, više nego bilo šta drugo, izazvala kritiku otkako je valjanost pozitivnog prava stavljena pod znak pitanja. Koliko god da su u većini slučajeva argumenti kritike bili malo načelni, toliko su načelni bili i jesu njeni motivi. Kritičari su osećali, možda ne mogavši da to obrazlože, a čak, verovatno, i ne želeći da to osećaju, da osporavanje smrtno kazne ne napada jednu kaznenu meru, niti zakone, već u korenu samo pravo. Jer ako je poreklo prava u sili, u sudbinski krunisanoj sili, onda je lako pretpostaviti da se u najvećoj sili, u sili nad životom i smrću, tamo gde se ona javlja u pravnom poretku, njeni koreni paradigmatički spuštaju u postojeće i u njemu se užasno manifestuju. S ovim se slaže činjenica da je smrtna kazna u primitivnim pravnim odnosima predviđena i za delikte kao što je povreda prava svojine, prema kojem se ta kazna, reklo bi se, ne nalazi ni u kakvom „odnosu”. Njen smisao i nije u kažnjavanju zbog kršenja prava, već u utvrđivanju novog prava. Jer u vršenju sile nad životom i smrću, više nego u bilo kom drugom pravnom aktu, pravo potvrđuje samo sebe. Ali upravo u toj sili se ujedno nagoveštava, prvenstveno za utančnije osećanje, i nešto trulo u pravu, jer je takvo osećanje svesno da je beskrajno udaljeno od odnosa u kojima bi se sudbina, sa svim svojim veličanstvom, ispoljila pri takvom izvršenju. Razum, međutim, mora utoliko odlučnije pokušati da se približi tim odnosima ako hoće da dovede do kraja kritiku sile koja pravo postavlja, kao i one koja ga održava.

U mnogo neprirodnijoj vezi nego u smrtnoj kazni, u tako reći sablasnoj mešavini, prisutne su obe ove

vrste sile u jednoj drugoj instituciji moderne države — u policiji. Ona je, doduše, sila za izvršenje pravnih ciljeva (sa pravom odlučivanja), ali istovremeno sa širokim ovlašćenjem da takve ciljeve i sama postavlja (pravo na uredbe). Ono što je sramno u takvoj vlasti — a što samo mali broj ljudi oseća, pošto su policijska ovlašćenja vrlo retko dovoljna za najgrublje intervencije, iako je policiji dopušteno da slepo vršlja po najosetljivijim područjima i protiv razboritih ljudi, od kojih državu ne štite zakoni — nalazi se u tome što je u njoj ukinuta odvojenost sile koja pravo postavlja i one koja pravo održava. Ako se od prve zahteva da se potvrdi u pobjedi, druga podleže ograničenju da sebi ne postavlja nove ciljeve. Policijska sila je oslobođena oba ova uslova. Ona postavlja pravo — jer njena karakteristična funkcija, naravno, nije obnarodovanje zakona, već donošenje uredbi koje ona izdaje sa pravnom pretenzijom — ali ga i održava, jer se pomenutim ciljevima stavlja na raspolaganje. Potpuno je neosnovana tvrdnja da su ciljevi policijske sile uvek identični ili makar samo i povezani sa ciljevima ostalog prava. Naprotiv, policijsko „pravo“ označava u osnovi tačku u kojoj država, bilo zbog nemoći bilo zbog unutrašnjih teškoća svakog pravnog poretka, nije više u stanju da pravnim poretkom obezbedi svoje empirijske ciljeve koje želi da ostvari po svaku cenu. Zato „bezbednosti radi“ policija interveniše u bezbroj slučajeva gde nema jasne pravne situacije, ili bez ikakvog odnosa prema pravnim ciljevima prati građanina kao brutalni teret kroz život regulisan uredbama, ili ga jednostavno nadzire. Nasuprot pravu, koje u „presudi“ fiksiranoj prema mestu i vremenu priznaje neku metafizičku kategoriju kojom otkriva mesto za kritiku, razmatranje instituta policije ne pogađa ništa bitno. Policijska sila je bezoblična kao i njena neuhvatljiva, sveprisutna avetinjska pojava u životu civilizovanih država. Iako policija u pojedinostima može svuda ličiti jedna na drugu, ipak se ne može prevideti da je njen duh manje poguban kada u apsolutnoj monarhiji predstavlja vlast vladara koji sjedinjuje zakonodavnu i izvršnu vlast, nego u demokratijama; gde

njeno postojanje nije ograničeno takvim odnosom pa omogućava najveće izopačavanje sile.

Svaka sila je sredstvo za postavljanje ili za održavanje prava. Ako ne pretenduje ni na jedan od tih predikata, odriče se svake valjanosti. Ali iz toga proizlazi da svaka sila kao sredstvo, čak i u najpovoljnijem slučaju, učestvuje u problematici prava uopšte. Iako se značaj sile na ovoj tački razmatranja još ne može sa sigurnošću sagledati, ipak se posle rečenog pravo pojavljuje u tako dvosmislenom moralnom osvetljenju da se samo po sebi nameće pitanje ne postoje li za regulisanje oprečnih ljudskih interesa i druga sredstva sem nasilnih.

Pre svega, treba konstatovati da se potpuno nenasilno poravnanje sukoba nikada ne može okončati pravnim ugovorom. Ovaj, naime, na kraju ipak vodi mogućnom nasilju, ma koliko ga ugovorne strane miroljubivo sklopile, jer ostavlja svakoj strani pravo da na neki način upotrebi silu protiv druge strane ako ova prekrši ugovor. I ne samo to: kao ishod, tako i poreklo svakog ugovora ukazuje na silu. Ova, doduše, kao sila koja postavlja pravo, ne mora neposredno biti prisutna u tom ugovoru, ali je zastupljena u njemu time što je vlast koja garantuje pravni ugovor nasilnog porekla, iako ne ulazi u svaki ugovor nasilno. Ako nestane svesti o latentnom prisustvu sile u nekoj pravnoj instituciji, ta institucija propada. Primer za to pružaju danas parlamenti. Oni danas izgledaju jadno, jer nisu ostali svesni revolucionarnih snaga kojima imaju da zahvale za svoje postojanje. U Nemačkoj posebno, poslednja manifestacija takvih sila nije ostavila nikakve posledice u parlamentu. Njima nedostaje smisao za silu koja postavlja pravo a koja je predstavljena u njima. Nije nimalo čudno što parlamenti ne dolaze do odluka dostojnih te sile, već u kompromisu neguju tobože nenasilni način obavljanja političkih poslova. Ali kompromis, „iako sa prezirom odbija svaku otvorenu silu, ipak ostaje proizvod koji se nalazi u mentalitetu sile, jer se težnja koja vodi kompromisu ne motiviše sama sobom, već je motiviše nešto što se nalazi spolja. A to je upravo suprotna

težnja, pošto se ni iz jednog kompromisa, ma kako ga shvatili, ne može apstrahovati karakter prinude. „Bilo bi bolje da je drukčije“ — osnovno je osećanje u svakom kompromisu”.² Propadanje parlamenata je na simptomatičan način možda odbilo isto onoliko ljudi od ideala nenasilnog rešavanja političkih sukoba koliko je ljudi rat priveo tome idealu.

Pacifistima se suprotstavljaju bošljevici i sindikalisti. Oni su izvršili poraznu i u suštini opravdanu kritiku današnjih parlamenata. Ma koliko mogao biti poželjan i prijatan, relativno dostojan parlament, ipak, prilikom pretresanja načelno nenasilnih sredstava za političku saglasnost nećemo moći govoriti o parlamentarizmu. Jer jedino što on u vitalnim stvarima može postići jesu pravni procesi čije se poreklo i ishod karakterišu silom.

Da li je uopšte moguće nenasilno izgladivanje sukoba? Nesumnjivo da jeste. Odnosi među privatnim licima puni su takvih primera. Nenasilno izmirenje nalazimo svuda gde je kultura srca dala ljudima u ruke čista sredstva sporazumevanja. Zakonitim i nezakonitim sredstvima svake vrste koja su ipak u celini sila, možemo, naime, suprotstaviti nenasilna, kao čista sredstva. Usrdnost, naklonost, miroljubivost, poverenje i sve slično što bismo mogli navesti, jesu subjektivna pretpostavka tih nenasilnih sredstava. Ali njihovu objektivnu pojavu određuje jedan zakon (čiji ogromni domašaj ne možemo ovde pretresati), po kome čista sredstva nikada nisu sredstva neposrednih, nego uvek posrednih rešenja. Ona se, zato, nikada ne odnose neposredno na izgladivanje sukoba između ljudi, već samo obilaznim putem preko stvari. U najmaterijalnijem odnosu ljudskih sukoba oko dobara otkriva se područje čistih sredstava. Zato je tehnika u najširem smislu reči njihovo najsvojstvenije područje. Najdalekosežniji primer za njih je, možda, razgovor posmatran kao tehnika građanskog sporazumevanja. U njemu je, naime, nenasilna saglasnost ne samo mogućna već se načelno isključiva-

² Unger: *Politik und Metaphysik*, Berlin 1921, str. 8.

nje sile može sasvim izričito pokazati na jednom značajnom odnosu: na nekažnjivosti laži. Možda ne postoji nijedno zakonodavstvo na zemlji koje prvobitno kažnjava laž. U tome se manifestuje postojanje jedne sfere ljudskog sporazumevanja koja je toliko nenasilna da je sili potpuno nepristupačna: to je stvarno područje „sporazumevanja“, jezik. Vrlo kasno, i u jednom specifičnom procesu propadanja, pravna sila je u njega ipak prodrila time što je prevaru izložila kazni. Pravni poredak, naime, verujući na početku u svoju pobjedničku silu, zadovoljava se suzbijanjem nezakonitosti gde god se ona pokaže. A prema načelu *jus civile vigilantibus scriptum est*,* odnosno „otvaraj oči kad je u pitanju novac“ — u rimskom i starogermanskom pravu prevara je bila nekažnjiva, jer u njoj samoj nema nikakvog nasilja. Međutim, pravo jednog docnijeg vremena, kada mu je ponestalo poverenja u vlastitu silu, osetilo je da nije više, kao ranije, doraslo svakoj tuđoj sili. Bolje reći, strah od te sile i nepoverenje u sebe obeležavaju njegovu uzdrmanost. Ono počinje postavljati ciljeve u nameri da sili koja održava pravo uskratiti jače ispoljavanje.

Ono se, dakle, ne okreće protiv prevare iz moralnih obzira, nego iz straha pred nasiljima koja bi prevara mogla izazvati u prevarenom. Pošto se takav strah nalazi u sukobu sa nasilnom prirodom prava, koja mu je svojstvena od njegovih početaka, ovi ciljevi ne odgovaraju opravdanim sredstvima prava. U njima se ispoljava ne samo propadanje njegove vlastite sfere već, ujedno, i slabljenje čistih sredstava. Jer u zabrani prevare pravo ograničava upotrebu potpuno nenasilnih sredstava zato što bi ova reaktivno mogla proizvesti nasilje. Spomenuta tendencija prava prisutna je i u davanju prava na štrajk, koje protivreči interesima države. Pravo dopušta štrajk zato što izbegava one nasilne radnje kojima ne sme da se suprotstavi. Jer pre toga su radnici odmah pribegavali sabotaži i paljevini fabrika. Bez obzira

* Građansko pravo pisano je za one koji su budna oka. — Prim. prev.

na sve vrline, postoji, konačno, jedan snažan motiv koji ljude može pokrenuti na mirno usaglašavanje interesa u okviru datog pravnog poretka, motiv koji i najupornijoj volji često daje u ruke čista sredstva umesto nasilnih. To je strah od štete koja sve pogađa. A takva šteta je posledica nasilnog obračunavanja, bez obzira na to kako će se ono završiti. Kada je reč o sukobu interesa privatnih ličnosti, šteta je očigledna u bezbroj slučajeva. Drukčije stoji kada se sukobe klase i nacije, jer su tada oni viši poreci koji podjednako prete da nadjačaju i pobjednika i pobeđenog — još skriveni većini ljudi po osećanju i skoro svima po shvatanju. Suviše bi nas daleko odvelo traženje takvih viših poređaka i njima odgovarajućih zajedničkih interesa koji pružaju najpostojaniji motiv za politiku čistih sredstava.³ Stoga ćemo samo ukazati na čista sredstva politike, analogna onima što upravljaju miroljubivim opštenjem privatnih ličnosti.

Štrajk u klasnoj borbi, pod izvesnim uslovima, mora važiti kao čisto sredstvo. Ovde treba detaljnije prikazati dve suštinski različite vrste štrajka, čije su mogućnosti već procenjene. Sorelu pripada zasluga što je — više na osnovu političkih nego čisto teorijskih procena — prvi uočio razliku između njih. On ih suprotstavlja kao politički i proleterski opšti štrajk. Među njima postoji suprotnost i u odnosu na silu. Što se tiče pristalica političkog opšteg štrajka, „jačanje države temelj je svih njihovih koncepcija; u svojim sadašnjim organizacijama političari (tj. umereni socijalisti) već pripremaju kadrove jake centralizovane i disciplinovane vlasti; ovu vlast neće zbuniti kritika opozicije; ona će umeti da učutka svoje protivnike i da objavi svoje obmanjivačke dekrete”.⁴ „Politički opšti štrajk pokazuje kako država neće ništa izgubiti od svoje moći, kako će vlast privilegisanih preći na privilegisane, kako će masa proizvođača promeniti svoje gospodare”. Nasuprot

³ Pogledaj, međutim, Unger, str. 18 i d.

⁴ Sorel: *Réflexions sur la violence*, peto izdanje, Paris 1919, str. 250.

tom političkom opštem štrajku (čija je formula, uostalom, kako izgleda, formula protekle nemačke revolucije), proleterski štrajk postavlja sebi kao jedini zadatak — uništenje državne vlasti. On „isključuje sve ideološke posledice svake moguće socijalne politike; njegove pristalice smatraju čak i najpopularnije reforme buržoaskim”. „Taj opšti štrajk sasvim jasno ispoljava svoju ravnodušnost prema materijalnoj dobiti od osvajanja, on izjavljuje da želi ukidanje države; država je stvarno... bila osnova postojanja vladajućih grupa koje imaju koristi od svih poduhvata čije terete snosi celina društva”. Dok je prvi oblik obustave rada u stvari nasilje, jer prouzrokuje samo spoljašnju modifikaciju radnih uslova, drugi je kao čisto sredstvo nenasilan. Proleterski opšti štrajk ne preduzima se s namerom da se posle spoljašnjih ustupaka i određene izmene radnih uslova nastavi rad, već sa rešenošću da se rad nastavi jedino u potpuno izmenjenim uslovima, koje ne nameće država; to je prevrat, za koji ta vrsta štrajka ne daje samo povod, već ga i izvršava. Zato prvi od tih poduhvata postavlja pravo, dok je drugi, naprotiv, anarhističan.

Vezujući se za uzgredne Marksove izjave, Sorel odbacuje svaki program, utopiju, jednom reči, pravne postulate za revolucionarni pokret: „Sa opštim štrajkom nestaju sve te lepe stvari; revolucija se javlja kao jasna i jednostavna pobuna; nikakvo mesto tu nije obezbeđeno sociolozima, niti ljudima iz visokog društva koji su pristalice socijalnih reformi, ni intelektualcima koji su kao svoj poziv izabrali da misle za proletarijat”. Tom dubokom, moralnom, istinski revolucionarnom shvatanju ne može se suprotstaviti nikakva procena koja bi, zbog mogućih katastrofalnih posledica, htela žigosati takav opšti štrajk kao nasilje. Mada bi se s pravom moglo reći da je današnja privreda, uzeta kao celina, mnogo manje slična nekoj mašini koja miruje kada je ložac napusti nego zveri koja se razbesni čim joj ukrotitelj okrene leđa, ipak se o nasilnosti nekog postupka ne sme suditi na osnovu njegovih ciljeva i posledica koje izaziva, već jedino prema zakonu njegovih

sredstava. Naravno, državna sila, koja ima u vidu samo posledice, suprotstavlja se upravo takvom štrajku kao tobožnjem nasilju, dok, s druge strane, toleriše parcijalne štrajkove, koji su najčešće stvarno iznuđivački. Sorel je veoma razložno pokazao da takvo rigorozno shvaćanje opšteg štrajka može da ograniči razvijanje stvarnog nasilja u revolucijama. Nasuprot tome, neki poseban slučaj nasilja u obliku obustave rada može da bude nemoralniji i suroviji od političkog opšteg štrajka. To je, na primer, štrajk lekara kakav je doživelo više nemačkih gradova. Takav štrajk je srodan blokadi. U njemu se na najodvratniji način ispoljava beskrupulozna primena nasilja. To je direktno nemoralno od jednog staleža koji je godinama, bez ikakvog pokušaja otpora, „osiguravao smrti njen plen“, da bi zatim, prvom prilikom, svojevoljno digao ruke od života.

Jasnije nego u relativno novim klasnim borbama, u milenijumski staroj istoriji država stvorena su sredstva nenasilnog sporazumevanja. Reč je o diplomatiji. Zadatak diplomate ne iscrpljuje se, pri međusobnom opštenju, u modifikaciji pravnih poŕedaka. Analogno sporazumevanju između privatnih ličnosti, suštinski zadatak diplomata je da, u ime svojih država, miroljubivo i bez ugovora, od slučaja do slučaja izgladuju njihove sukobe. To je delikatan zadatak, koji odlučnije rešavaju izborni sudovi, ali diplomatski metod rešavanja načelno je superiorniji od izbornog suda, jer se nalazi s one strane svakog pravnog poretka, pa, prema tome, i sile. Na taj način je, kao i opštenje među privatnim ličnostima, i opštenje među diplomatama stvorilo sopstvene oblike i vrline, koji nisu uvek bili spoljašnji, ako to i jesu danas postali.

U celom području silâ o kojima vodi računa kako prirodno tako i pozitivno pravo, nema sile koja bi bila lišena nagoveštene teške problematike svakog pravnog nasilja. Svaka predstava o nekom pretpostavljenom rešenju ljudskih zadataka ostaje neizvodljiva ukoliko se načelno i potpuno isključi svaka upotreba sile. Da i ne govorimo o nekom prevazilaženju svih dosadašnjih svetско-istorijskih životnih situacija.

Stoga se nameće pitanje o drugim vrstama sila pored onih što ih uočava pravna teorija. Ujedno se nameće pitanje o istinitosti osnovne dogme zajedničke tim teorijama: pravedni ciljevi mogu se postići opravdanim sredstvima, opravdana sredstva se primenjuju za pravedne ciljeve. Šta bi se, međutim, desilo kad bi se svaka vrsta sudbonosne sile koja uvodi opravdana sredstva nalazila u nepomirljivom sukobu sa pravednim ciljevima po sebi, i kad bi istovremeno trebalo sagledati neku drukčiju silu koja za te ciljeve, doduše, ne bi mogla biti ni opravdano ni neopravdano sredstvo, već se uopšte ne bi prema njima odnosila kao sredstvo, nego nekako drukčije? Time dolazimo do čudnog i u prvi mah obeshrabrujućeg iskustva o konačnoj nerešivosti svih pravnih problema (koja se, možda, u svojoj bezizglednosti može porediti samo sa nemogućnošću donošenja obavezne odluke o tome da li je nešto „pravilno” ili „pogrešno” u jezicima koji se formiraju). Jer o opravdanosti sredstava i pravednosti ciljeva nikad ne odlučuje razum, već sudbinska sila — o opravdanosti sredstava, a o opravdanosti ciljeva — bog.

To shvatanje je samo zato retko što postoji tvrdokorna navika da se pravedni ciljevi zamišljaju kao ciljevi mogućeg prava, to znači ne samo kao opštevažeći (što analitički sledi iz obeležja pravednosti) već i podesni za uopštavanje (što toj osobini, kako bi se moglo pokazati, protivreći). Jer ciljevi koji se za neku situaciju mogu prihvatiti kao pravedni, i ujedno su opštepriznati, opštevažeći, nisu to ni za jednu drugu, ma koliko ona u drugim odnosima bila slična onoj prvoj. Jednu neposrednu funkciju sile o kakvoj je ovde reč pokazuje već i svakodnevno životno iskustvo. Srdžba, na primer, dovodi čoveka do najvidljivijih provala nasilja, koje se kao sredstvo ne odnosi na neki unapred postavljen cilj. To nasilje nije sredstvo, već ispoljavanje. Ono se pokazuje i u potpuno objektivnim oblicima, u kojima se može podvrći kritici. Najizrazitije ih nalazimo pre svega u mitu.

Mitska sila u svom prototipskom obliku čisto je ispoljavanje bogova. Ona nije sredstvo za božanske ci-

ljeve, a jedva da je i ispoljavanje njihove volje. Mitska sila je, pre svega, ispoljavanje božanskog postojanja. Do bar primer za to je legenda o Niobi. Doduše, moglo bi izgledati da su postupci Apolona i Artemide samo kazna. Međutim, njihovo nasilje više uspostavlja pravo nego što kažnjava prekoračenje postojećeg prava. Niobina oholost navlači na sebe kob ne zato što vređa pravo, već zato što izaziva sudbinu na borbu. U toj borbi sudbina mora pobediti i uspostaviti pravo tek u pobedi. Koliko je malo za antički duh takvo božansko nasilje bilo kazna radi održavanja prava pokazuju legende o herojima, u kojima junak, na primer Prometej, sa dostojanstvenom hrabrošću izaziva sudbinu, s promenljivom srećom se bori protiv nje, ali ga legenda ne ostavlja bez nade da će ljudima jednog dana doneti novo pravo. Heroj i pravna sila koja se podrazumeva u mitu jesu, u stvari, ono pravo koje narod još i danas sebi predočava kada se divi zločincu. Sila se, dakle, sručuje na Niobu iz nesigurne, dvosmislene sfere sudbine. Ona, u suštini, nije razorna. Uprkos tome što Niobinoj deci donosi krvavu smrt, ona se zaustavlja pred životom majke, koju zbog smrti dece ostavlja još grešnijom nego ranije, kao večno nemog nosioca krivice i kao kamen međaš između ljudi i bogova.

Ako bi se u mitskim ispoljavanjima ta neposredna sila mogla pokazati kao veoma bliska sili koja postavlja pravo, ili čak identična sa njom, onda bi ona povratno osvetljavala takvu silu koja postavlja pravo, ukoliko je ova ranije, u prikazivanju ratnog nasilja, okarakterisana samo kao sredstvo. Ova povezanost istovremeno obećava da će baciti više svetlosti na sudbinu, koja se u svim slučajevima nalazi u osnovi pravne sile i da će kritiku sile u širokim crtama dovesti do kraja. Funkcija sile u postavljanju prava dvostruka je, naime, u tom smislu što postavljanje prava kao svome cilju teži, doduše, onom što se uspostavlja kao pravo, sa silom kao sredstvom; međutim, u trenutku kada je taj cilj ostvaren, ono se kao pravo ne odriče sile, već ovoj tek sada, u strogom smislu, i to neposredno, omogućava da postavlja pravo time što uvodi ne jedan nenasilan i neza-

visan, već sa silom nužno i prisno povezan cilj kao pravo pod imenom moći. Postavljanje prava je postavljanje moći i utoliko čin neposrednog ispoljavanja sile. Pravednost je načelo svakog božanskog postavljanja cilja, moć — načelo svakog mitskog postavljanja prava.

Ovo poslednje načelo nalazi ogromnu primenu sa krupnim posledicama u državnom pravu. U njegovom je području, naime, postavljanje granice, poput onog koje vrši „mir“ svih ratova mitskog doba, kao prafenomen sile koja postavlja pravo uopšte. Tu se najjasnije pokazuje da svaka sila koja postavlja pravo treba da obezbedi pre svega moć, više i od najvećeg sticanja poseda. Kad se postavljaju granice, protivnik se ne uništava potpuno, čak mu se priznaju prava i onda kad pobednik raspoláže najnadmoćnijom silom. I to na demonski-dvosmislen način „jednaka“ prava: za obe ugovorne strane postoji ista linija koja se ne sme prekoračiti. Tu se pojavljuje, u strahovitoj prvobitnosti, ista ona mitska dvosmislenost zakona koji se ne smeju „prekoračiti“, a o kojoj Anatole France govori satirično: Zakoni podjednako zabranjuju i siromašnima i bogatima da spavaju ispod mosta.

Izgleda da Sorel ne dodiruje samo kulturno-istorijsku već i metafizičku istinu kada pretpostavlja da je u počecima svakog prava postojalo neko „pred“-pravo kraljeva ili velikaša, ukratko moćnika. Ono će, naime, mutatis mutandis, ostati takvo sve dok bude postojalo. Jer sa stanovišta sile koja jedino može garantovati pravo, ne postoji jednakost, već, u najboljem slučaju, jednako velika sila. Čin postavljanja granica značajan je, međutim, za spoznavanje prava još u jednom pogledu. Postavljene i opisane granice postaju, bar u iskonskim vremenima, nepisani zakoni. Čovek ih, i ne sluteći, može prekoračiti i tako se izložiti ispaštanju. Jer svaka pravna intervencija koju izaziva povreda nepisanog i nepoznatog zakona naziva se, za razliku od kazne, ispaštanje. Ali ma koliko ispaštanje moglo teško pogoditi onoga koji ništa ne sluti, pojava tog ispaštavanja nije slučajnost u pravnom smislu, već sudbina, koja se ovde još jednom pokazuje u svojoj namernoj dvosmislenosti. Već je Her-

mann Cohen, u jednom uzgrednom razmatranju antičke predstave o sudbini, rekao kako je „neizbežno uvideti“ da „sâm poredak sudbine, izgleda, izaziva i prouzrokuje istupanje, otpadništvo“.⁵

O tom mitskom duhu prava svedoči i moderno načelo da nepoznavanje zakona ne štiti od kazne, ma koliko se borba za pisano pravo u ranom periodu antičkih zajednica shvatala kao pobuna protiv duha mitskih pravila.

Daleko od toga da otkrije neko čistije područje, mitsko ispoljavanje neposredne sile pokazuje se kao najdublje identično sa svakom pravnom silom, a naslućivanje njene problematike pretvara u izvesnost o štetnosti njene istorijske funkcije, čije se uništenje time postavlja kao zadatak.

Upravo taj zadatak, u krajnjoj liniji, postavlja pitanje o čistoj neposrednoj sili, koja bi mogla obuzdati mitsku. Kao što se u svim područjima mitu suprotstavlja bog, tako se i mitskoj sili suprotstavlja božanska sila. U stvari, ona je njena suprotnost u svim pojedinostima. Ako mitska sila postavlja pravo, božanska sila poništava pravo. Ako pravo postavlja granice, božanska sila ih potpuno briše. Ako mitska sila istovremeno greši i ispašta, božanska sila oslobađa od ispaštanja grehova. Ako prva preti, druga udara; ako je prva krvava, druga je beskrvno ubilačka. Legendi o Niobi možemo suprotstaviti, kao primer te božanske sile, suđenje družini Korejevoj. Ono pogađa povlašćene Levite, pogađa ih nenajavljeno, ne preteći, udara i ne zaustavlja se pred uništenjem. Ali ta sila istovremeno oslobađa od grehova, pa se ne može poreći duboka povezanost beskrvnog i od grehova oslobađajućeg karaktera te sile. Jer krv je simbol pukog života. Ukidanje pravne sile svodi se, u šta se ovde ne možemo dublje upuštati, na ogrešenje pukog prirodnog života, ogrešenje koje nevinog i nesrećnog živog čoveka predaje ispaštanju. Ovo ispaštanje „poravnavana“ njegovu krivicu i oslobađa krivca, ali ne od

⁵ Hermann Cohen: *Ethik des reinen Willens*, drugo izdanje, Berlin 1907, str. 362.

krivice, već od prava. Jer prestankom života prestaje i vlast prava nad živim čovekom. Mitska sila je krvava sila nad pukim životom radi same te mitske sile, božanska sila je čista sila nad celim životom radi živog čoveka. Prva zahteva žrtvu, druga je prima.

Božanska sila ne ispoljava se samo u religijskom predanju, ona se pokazuje, bar u jednom osveštanom obliku, i u današnjem životu. Jedan od tih oblika možemo naći u vaspitačkoj sili, koja je u svom savršenom vidu izvan prava. Ovo ispoljavanje božanske sile ne sastoji se, dakle, u tome što bi bog tu neposredno nastupao činom čuda, već u onim momentima beskrvnog, ubedljivog izvršenja koje oslobađa od greha. Najzad, i u tome što je odsutno svako postavljanje prava. Utoliko je, doduše, opravdano tu silu nazvati i uništavajućom; ali ona je to samo relativno, u odnosu na dobra, pravo, život i tome slično, nikad apsolutno u odnosu na dušu živog čoveka. — Takvo proširenje čiste ili božanske sile izazvaće, doduše, upravo danas najoštrije napade i ljudi će mu se suprotstaviti ukazivanjem na to da ono, prema doslednoj dedukciji, uslovno dozvoljava ljudima i ubilačko nasilje. Ali ovo se ne dopušta. Jer na pitanje: „Da li smem ubiti?“ — izriče se nepokolebljiv odgovor u zapovesti: „Ne ubij“. Ta zapovest nalazi se pred delom, kao što se bog nalazi „ispred“ braneći da se delo dogodi. Ali istina je, ta zapovest ostaje — ukoliko strah od kazne ne opominje na poslušnost — neprimenljiva, nesamerljiva u odnosu na izvršeno delo. Iz nje ne proističe nikakav sud o delu. I tako se unapred ne može sagledati ni božanski sud o delu ni razlog za taj sud. Zato nisu u pravu oni koji osudu svakog nasilnog ubistva čoveka od strane njegovog bližnjeg zasnivaju na zapovesti. Ona nije merilo presude, već ideja-vodilja aktivne ličnosti ili zajednice, koji u svojoj usamljenosti treba da se s njom rasprave, i u ogromnom broju slučajeva treba da prime na sebe odgovornost što nisu vodili računa o njoj. Tako je to shvatalo i jevrejstvo, koje je osudu ubijanja u nužnoj odbrani izričito odbacivalo. — Ali pomenuti mislioci vraćaju se na jednu dalju teoremu i, polazeći od nje, možda čak nameravaju ob-

razložiti zapovest. To je stav o svetosti života, koji dovede u vezu ili sa celokupnim animalnim životom, pa čak i vegetabilnim, ili ga, pak, ograničavaju samo na čoveka. Njihova argumentacija u jednom ekstremnom slučaju, na primeru revolucionarnog ubijanja porobljivača, izgleda ovako: „Ako ne ubijem, nikada neću zasnovati carstvo pravednosti... Tako misli duhovni terorist... Ali mi verujemo da život sam po sebi stoji iznad sreće i pravednosti nekog života”.⁶ Ma koliko bilo očigledno da je ovaj poslednji stav pogrešan, čak neplemenit, isto je toliko sigurno da taj stav otkriva obavezu da se osnov zapovesti ne traži više u onome što delo čini ubijenom, nego u onom što delo čini bogu i samom izvršiocu.

Pogrešan je i nedostojan stav da sam život stoji iznad pravednog života, ako život treba da znači goli život — a u tom značenju se on upotrebljava u navedenom razmatranju. Taj stav, međutim, sadrži jednu veliku istinu ako postojanje (ili, bolje rečeno, život; dvostruko značenje tih reči, analogno dvostrukom značenju reči mir, treba razložiti na osnovu njihovog odnosa na odgovarajuća dva područja) označava postojano agregatno stanje „čoveka”. Ako tim stavom hoće da se kaže da je nebiće čoveka nešto strašnije nego (bezuslovno: čisto) još-nebiće pravednog čoveka. Toj dvosmislenosti zahvaljuje navedeni stav za svoju prividnu tačnost. Biće čoveka se nikako ne poklapa sa golim ljudskim životom, ne poklapa se sa njegovim golim životom baš kao ni sa nekim drugim njegovim stanjem ili svojstvom, pa čak ni sa integritetom čovekove telesne ličnosti. Ma koliko da je čovek nešto sveto i neprikosnoveno (ili pak onaj život u njemu koji se, identičan, nalazi u zemaljskom životu, smrti i u produženju života kroz potomke), njegova stanja i njegov telesni život, koji drugi ljudi mogu povrediti, nisu ni sveti ni neprikosnoveni. Jer po čemu bi se onda život suštinski razlikovao od života životinja ili biljke? Čak i kada bi biljke bile svete i neprikosnovene, one ne bi to mogle biti samo zbog svog golog ži-

⁶ Kurt Hiller u jednom godišnjaku *Ziel-a*.

vota, ne bi to mogle biti po njemu. Vredelo bi ispitati poreklo dogme o svetosti, neprikosnovenosti života. Možda je, ili, tačnije, verovatno je da je skorašnja pojava, kao poslednja zabluda oslabljene zapadne tradicije, tražiti sveca, kojeg je ona izgubila, u kosmičkoj nedokučivosti. (Starost svih religioznih zapovesti protiv smrti ovde nije nikakav protivdokaz, jer se u njihovoj osnovi nalaze drukčije misli od onih koje se nalaze u osnovi moderne teoreme.) Na kraju treba se zamisliti i nad činjenicom da je ono što se ovde smatra svetim — prema starom mitskom mišljenju bilo žigosani nosilac krivice: goli život.

Kritika sile jeste filosofija njene istorije. „Filosofija“ te istorije zbog toga što jedino ideja njenog ishoda omogućuje kritički, razlikujući i odlučujući stav prema njenim vremenskim podacima. Pogled koji je upućen samo na ono što je najbliže može, u najboljem slučaju, uočiti samo dijalektičke uspone i padove u oblicima sile kao zakonodavne i one koja održava pravo. Zakon toga kolebanja zasniva se na tome što svaka sila koja održava pravo, suzbijanjem neprijateljskih suprotnih sila, tokom svog trajanja posredno samo slabi silu koja postavlja pravo, reprezentovanu u njoj (na neke takve simptome ukazali smo tokom ispitivanja). To traje sve dotle dok neke nove ili ranije suzbijane sile ne pobeđe dosadašnju silu koja postavlja pravo i time zasnuju novo pravo, koje će one sa svoje strane dati. Na probijanju tog kružnog kretanja u stegama mitskih pravnih formi, na odstranjenju prava zajedno sa silama na koje je pravo upućeno, kao što su i one na njega, u krajnjoj liniji, dakle, državne vlasti, zasniva se novo istorijsko razdoblje. Ako je vlast mita ovde-onda u sadašnjici već razbijena, onda se to novo ne nalazi u tako nezamišljivo dalekoj budućnosti da bi zalaganje protiv prava samo po sebi bilo nepotrebno. Ali ako je sili i s one strane prava osigurano njeno postojanje kao čiste neposredne sile, onda je time dokazano da je moguće i revolucionarno nasilje, na koji način je moguće, i da je revolucionarno nasilje ime za najvišu manifestaciju čiste sile čoveka. Za čoveka, međutim, nije podjednako mo-

gućno ni toliko hitno da odluči o tome kad je čista sila u određenom slučaju bila stvarna sila. Jer samo mitsku, a ne božansku silu moći ćemo kao takvu sa izvesnošću shvatiti, osim ako nije reč o izuzetnim dejstvima: čoveku nije sama po sebi očigledna snaga sile koja oslobađa od greha. Ponovo čistoj božanskoj sili stoje na raspolaganju svi večni oblici koje je mit ukrstio sa pravom. Ona se može pojaviti isto tako u pravom ratu kao i u božanskom sudu gomile nad zločincem. Neprihvatljiva je, međutim, svaka mitska sila, ona koja postavlja pravo i koju možemo nazvati upravljачkom. Neprihvatljiva je i ona koja održava pravo, upravljana sila, koja joj služi. Božanska sila, koja je obeležje i žig, nikada sredstvo svetog izvršenja, može se nazvati silom koja vlada.

ISTORIJSKO-FILOZOFSKE TEZE

I

Kao što je poznato, tvrdi se da je postojao automat koji je na svaki potez šahiste odgovarao protivpotezom što mu je osiguravao pobjedu u partiji. Lutka u turskoj nošnji, sa nargilama u ustima, sedela je pred tablom na prostranom stolu. Sistem ogledala stvaraо je iluziju da je taj sto (sa svih strana) providan. U stvari, u njemu je sedeo grbavi patuljak, koji je bio majstor u šahu, i pomoću uzica upravljao rukom lutke. Možemo zamisliti šta bi u filozofiji bio pandan toj aparaturi. Uvek treba da pobjedi lutka koja se naziva „istorijski materijalizam“. Ona se bez po muke može uhvatiti u koštac sa bilo kime, ukoliko najmi teologiju, koja je danas, kao što znamo, mala i ružna, pa se ionako ne sme pokazivati pred svetom.

II.

„U najzanimljivije specifičnosti ljudske duše“, kaže Lotze, „spada, pored tolike samoživosti u pojedinačnom, opšta nezavidljivost sadašnjice prema budućnosti“. Misao se svodi na to da je slika sreće kakvu gajimo potpuno obojena vremenom u koje nas je bacio tok našeg života. Sreća koju bi u nama mogla probuditi zavist, postoji samo u vazduhu što smo ga udisali zajedno sa

ljudima s kojima bismo mogli razgovarati, sa ženama koje bi nam se mogle predati. Drugim rečima, u predstavi sreće neodvojivo provejava i predstava o iskupljenju. Sa predstavom prošlosti, koju istorija pretvara u svoj predmet, isti je slučaj. Prošlost sa sobom nosi vremenski indeks kojim se upućuje na iskupljenje. Postoji tajni dogovor bivših pokolenja sa našim. Nas su očekivali na zemlji. Nama je, kao i svakom prethodnom pokolenju, data u nasleđe izvesna *slaba* mesijanska snaga, na koju prošlost polaže pravo. Ne možemo lako iskupiti tu obavezu. Istorijski materijalista to zna.

III

Hroničar koji nabraja događaje, ne razlikujući velike od malih, vodi time računa o istini da ništa što se nekada desilo ne treba da bude izgubljeno za istoriju. Doduše, tek iskupljenom čovečanstvu potpuno pripada njegova prošlost. To znači: tek iskupljeno čovečanstvo može citirati svoju prošlost u svakom trenutku. Svaki njegov proživljeni trenutak postaje citation à l'ordre du jour* — a taj dan je upravo dan poslednjeg suda.

IV

Težite prvo za hranom i odećom, a onda će vam carstvo božje samo pripasti.

Hegel, 1807.

Klasna borba, koju istoričar školovan na Marxu uvek ima u vidu, borba je za sirove i materijalne stvari, bez kojih nema tananih i spiritualnih. Uprkos tome, ove poslednje su u klasnoj borbi drukčije prisutne od predstave o plenu što pripada pobediocu. One su u toj borbi žive kao pouzdanje, kao hrabrost, kao humor, kao lukavstvo, kao nepokolebljivost, i deluju na budućnost. One će stalno svaku pobedu vlastodržaca staviti pod

* Citiranje na dnevnom redu. — Prim. prev.

znak pitanja. Kao što cveće okreće krunice suncu, tako prošlost teži, zahvaljujući nekom skrivenom heliotropizmu, da se okrene *onom* suncu koje se rađa na nebu istorije. Tu najneupadljiviju od svih promena mora razumevati istorijski materijalista.

V

Istinska slika prošlosti hitro promiče. Prošlost se može zadržati samo kao slika što nepovratno i zakratko prosine u trenutku kad se može spoznati. „Istina nam neće uteći“ — te reči Gottfrieda Kellera označavaju u istorijskoj slici istorizma upravo ono mesto na kome je probija istorijski materijalizam. Jer posredi je nepovratna slika prošlosti, slika što preti da nestane sa svakom sadašnjošću koja sebe nije shvatila kao ono što je u toj slici intendirano. Radosno poslanje, koje sa grozničavim bilom objavljuje istoričar prošlosti, dolazi iz usta koja, možda, već u trenutku u kome se otvaraju govore u prazninu.

VI

Istorijski artikulisati prošlost ne znači spoznati je „kakva je, u stvari, bila“. To znači ovladati sećanjem onako kako blesne u trenutku opasnosti. Istorijskom materijalizmu je stalo do toga da zadrži sliku prošlosti kakva se u trenutku opasnosti iznenada javlja istorijskom subjektu. Opasnost podjednako preti i postojanju tradicije i njenim primaocima. Za oboje ta je opasnost istovetna: postati oruđe vladajuće klase. U svakoj epohi moramo pokušati da nasleđe ponovo preotmemo od konformizma, koji namerava da njime ovlada. Tâ, Mesija ne dolazi samo kao spasitelj već i kao pobednik Antihrista. Sposobnošću da iz prošlosti raspiri iskru nade obdaren je samo onaj istoričar koji je prožet svešću da *ni mrtvi* neće biti sigurni pred neprijateljem, ako pobeđi. A taj neprijatelj nije prestao da pobeđuje.

VII

*Setite se mraka i velike zime
u ovoj dolini leleka.*

Brecht: *Prosjačka opera*

Fustel de Coulanges preporučuje istoričaru da sebi izbije iz glave sve što zna o daljem toku istorije ako hoće ponovo da doživi neku epohu. Ne može se bolje obeležiti postupak sa kojim je prekinuo istorijski materijalizam. To je postupak uživljavanja. Njegovo je poreklo lenjost srca, *acedia*, koja nema hrabrosti da ovlada pravom istorijskom slikom što namah zablesne. Srednjovekovni teolozi smatrali su je praosnovom tuge. Flaubert, koji ju je upoznao, piše: „*Peu de gens devinent ront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage*“.* Priroda te tuge biće jasnija ako postavimo pitanje u koga se to, u stvari, uživljava istoričar koji pripada školi istorizma. Odgovor bez ustezanja glasi: u pobjednika. Ali oni koji vladaju naslednici su svih nekadašnjih pobjednika. Zato uživljavanje u pobjednika uvek ide na ruku vlastodršcima. Time je istorijskom materijalisti dosta rečeno. Onaj koji je stalno pobjeđivao, sve do dana današnjeg, korača u trijumfalnom pohodu što današnje vlastodršce vodi preko danas pobjeđenih. Kao što je oduvek bilo uobičajeno, u trijumfalnom pohodu se nosi i plen. Taj plen se naziva kulturnim dobrima. Ona će u istorijskom materijalisti naići na distanciranog posmatrača. Jer ono što on vidi u kulturnim dobrima, to je za njega, bez izuzetka, takvog porekla da ne može o tome razmišljati bez užasavanja. Ona ne zahvaljuju za svoje postojanje samo naporu genija koji su ih stvorili već i bezimеноm kuluku njihovih suvremenika. Nema dokumenta kulture koji istovremeno ne bi bio dokument varvarstva. I kao što on sâm nije slobodan od varvarstva, to nije ni proces tradicije u kojem su ta dobra prelazila sa jednog na drugog. Istorijski se materijalista zato, koliko god mu je to moguće, dis-

* Malo njih će shvatiti koliko je trebalo biti tužan da bi se oživela Kartagina. — Prim. prev.

tancira od tradicije. On smatra svojim zadatkom da ide uz dlaku istoriji.

VIII

Tradicija ugnjetenih poučava nas da je „izuzetno stanje“ u kome živimo — pravilo. Mi moramo doći do shvatanja istorije koje tome odgovara. Tada ćemo se suočiti sa zadatkom koji se sastoji u uvođenju *stvarnog* izuzetnog stanja; i time će se poboljšati naš položaj u borbi protivu fašizma. Šansa fašizma je — ne na poslednjem mestu — u tome što ga protivnici dočekuju u ime napretka kao istorijske norme. — Čuđenje zbog toga što su stvari koje doživljavamo „još“ moguće u dvadesetom veku — *nije* filozofsko. Ono se ne nalazi na početku saznanja, sem ukoliko to nije saznanje da je neodrživo shvatanje istorije iz kojeg to čuđenje potiče.

IX

*Krilo mi je spremno da zaleprša,
vratio bih se rado,
jer ako bih i ostao sve vreme,
ne bih baš imao sreće.*

Gerhard Scholem: *Pozdrav od Angelusa*

Klee ima sliku koja se zove Angelus Novus. Na njoj je prikazan anđeo koji izgleda tako kao da name-rava da se udalji od nečega čime je fasciniran. Oči su mu razrogačene, usta otvorena, a krila raširena. Tako mora izgledati anđeo istorije. Lice je okrenuo prošlosti. Ono što mi vidimo kao lanac događaja, on vidi kao jednu jedinu katastrofu što neprekidno gomila ruševine na ruševinama i baca mu ih pred noge. Rado bi se zaustavio, budio mrtve i sastavljao ono što je razbijeno. Ali iz raja duva tako snažna oluja da mu je razapela krila i anđeo više ne može da ih sklopi. Ta oluja ga nezadrživo goni u budućnost, kojoj okreće leđa dok gomila ruševina pred njim raste do neba. Ono što nazivamo napretkom jeste ta oluja.

X

Predmeti koje su manastirska pravila određivala bratiji za meditaciju trebalo je da u njima izazovu mržnju na svet i svetsko zbivanje. Tok misli koji ovde pratimo proizašao je iz slične namene. On namerava da — u trenutku kad političari u koje su se nadali protivnici fašizma leže na zemlji i svoj poraz potvrđuju izdajom vlastite stvari — oslobodi političko dete sveta iz mreža kojima su ga oni upleli. Razmatranje polazi od toga da su ograničena vera u napredak tih političara, njihovo poverenje u svoju „masovnu bazu” i, konačno, njihovo servilno uključivanje u aparat koji se ne može kontrolisati — bile tri strane iste stvari. Ono želi da predoči koliko naše uobičajeno mišljenje skupo staje predstava o istoriji koja izbegava svako druženje sa onom koje se ti političari i dalje čvrsto drže.

XI

Konformizam, koji je od početka bio odomaćen u socijaldemokratiji, čvrsto je prisutan ne samo u njenoj političkoj taktici već i u njenim ekonomskim predstavama. On je uzrok kasnijeg sloma. Ništa nije nemačko radništvo toliko korumpiralo koliko mišljenje da ono pliva sa strujom. Tehnički razvoj bio je za njega pad reke po kojoj je smatralo da pliva. Odatle je bio samo korak do iluzije da fabrički rad, kome je tehnički napredak išao na ruku, predstavlja politički čin. Stari protestantski radni moral slavio je u sekularizovanom vidu kod nemačkih radnika svoje vaskrsenje. Gotski program već nosi u sebi tragove te zbrke. On definiše rad kao „izvor svega bogatstva i sve kulture”. Sluteći zlo, Marx je na to odgovorio da čovek nema nikakve druge sopstvenosti osim svoje radne snage, „da mora biti rob drugih ljudi koji su zagospodarili predmetnim uslovima rada”.* Bez obzira na to, konfuzija se dalje širi

* Karl Marks — Fridrih Engels: *Izabrana dela* u dva toma, Kultura I—II, Beograd 1950, str. 9.

i uskoro zatim Josef Dietzgen izjavljuje: „Rad se naziva spasiteljem novog vremena. U ... poboljšanju ... rada ... sastoji se bogatstvo koje sada može da izvrši ono što dosada nijedan spasitelj nije izvršio“. To vulgarnomarksiističko shvatanje o tome šta je rad ne zadržava se dugo na pitanju kakvo je dejstvo proizvoda rada na radnike dok ne mogu njime raspolagati. Ono hoće da vidi samo napretke u osvajanju prirode, ne i nazadovanja društva. Ispoljava već tehnokratske crte, koje ćemo docnje sresti u fašizmu. U te crte spada shvatanje prirode koje se zloslutno razlikuje od predmartovskih socijalističkih utopija. Rad, kako se odsada razumeva, svodi se na iskorišćavanje prirode, koje se sa naivnim zadovoljstvom suprotstavlja izrabljivanju proletarijata. U poređenju sa tom pozitivističkom koncepcijom, maštarije koje su dale toliko materijala da se ismeva Fourier ispoljavaju svoj izenađujuće zdrav smisao. Prema Fourieru, trebalo je da valjan društveni rad ima sledeće posledice: da četiri meseca osvetljavaju zemaljsku noć, da se led povuče sa polova, da morska voda ne bude više slana i da zveri stupe u službu čoveka. Sve to razjašnjava rad koji, veoma udaljen od iskorišćavanja prirode, jeste u stanju da iz prirode izvuče tvorevine koje kao potencijalne dremaju u njenom okrilju. Uz korumpirano shvatanje o radu stoji kao njegova dopuna priroda, koja je, kao što se Dietzgen izražava, „tu besplatno“.

XII

Potrebna nam je istorija, ali potrebna nam je drukčija od one što je potrebna razmaženom dokoličaru u vrtu znanja.

Nietzsche: *O korisnosti i štetnosti istorije*

Subjekt istorijskog saznanja jeste sama borbena, podjarmljena klasa. Kod Marxa se ona pojavljuje kao poslednja porobljena, kao osvetnička klasa, koja delo oslobođenja privodi kraju u ime generacija potučenih. Ta svest, koja je na kratko vreme u „Spartakusu“ još jednom došla do izraza, bila je odvajkada odbojna socijaldemokratiji. U toku tri decenije pošlo joj je za rukom da skoro izbriše ime Blanquija, čiji je tučani zvuk po-

tresao prethodno stoleće. Zadovoljila se time da radničkoj klasi dodeli ulogu oslobodioca budućih generacija. Time joj je presekla žilu najbolje snage. Klasa se u toj školi brzo odučila kako od mržnje tako i od požrtvovanosti. Jer i jedno i drugo hrani se slikom porobljenih predaka, ne idealom oslobođenih unuka.

XIII

*Naša stvar biće svakim danom jasnija,
a narod svakim danom pametniji.*

Josef Dietzgen: *Religija socijaldemokratije*

Socijaldemokratsku teoriju, a još više praksu, određivala je predstava o napretku koja se nije držala stvarnosti, već je imala dogmatske pretenzije. Napredak, kakav se ocrtavao u glavama socijaldemokrata, bio je, prvo, napredak samog čovečanstva (ne samo njegove sposobnosti i znanja). Bio je, drugo, beskonačan (odgovarajući beskrajnoj perfektibilnosti čovečanstva). Smatran je bio, treće, u suštini nezadrživim (kao napredak koji automatski ide pravom ili spiralnom stazom). Svaki od tih predikata je kontroverzan, i svaki može biti povod za kritiku. Ali ona mora, ako dođe do žestoke borbe, zaći u pozadinu svih tih predikata i upraviti se na nešto što im je zajedničko. Predstava o napretku ljudskog roda u istoriji ne može se odvojiti od predstave o njenom toku koji prolazi homogenim i praznim vremenom. Kritika predstave toga toka mora uopšte biti temelj kritike predstave o napretku.

XIV

Poreklo je cilj.

Karl Kraus: *Reči u stihovima I*

Istorija je predmet konstrukcije čije mesto ne čini homogeno i prazno vreme, već vreme ispunjeno „sadašnjošću“. Tako je za Robespierrea antički Rim bio sa-

dašnjošću ispunjena prošlost, koju je on istrgao iz kontinuiteta istorije. Francuska revolucija je smatrala sebe novim Rimom. Citirala je stari Rim isto onako kao što moda citira nekadašnji način odevanja. Moda ima njuh za aktuelnost, ma gde se ova kretala u čestaru prošlosti. Ona je tigrov skok u prošlost. Samo što se on zbiva u areni u kojoj komanduje vladajuća klasa. Isti skok pod slobodnim nebom istorije jeste dijalektički skok kakvim je Marx shvatio revoluciju.

XV

Svest o razbijanju istorijskog kontinuiteta svojstvena je revolucionarnim klasama u trenutku njihovih akcija. Velika revolucija uvela je nov kalendar. Dan kojim kalendar počinje fungira kao istorijski sažimач vremena. I u osnovi uzevši isti se dan uvek vraća u vidu praznika, to znači dana sećanja. Kalendari, dakle, ne računaju vreme kao časovnici. Oni su spomenici jedne određene istorijske svesti od koje u Evropi već sto godina izgleda da nema ni najbleđih tragova. Još u julske revoluciji odigrao se jedan događaj u kome se ta svest ispoljila. Kad se spustilo veče prvog dana borbe, na nekoliko mesta u Parizu, nezavisno ali istovremeno, pucalo se u časovnike na tornjevima. Jedan svedok, koji za svoju pronicljivost, možda, treba da zahvali rimi, zapisao je tada:

*Qui le croirait! on dit qu'irrités contre
l'heure.
De nouveaux Josués au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le
jour.*

(Ko bi verovao? Priča se da su, ljuti na časove,
Novi Isusi Navini* u podnožju svakog tornja
Pucali na brojčanike da zaustave dan.)

* Isus Navin, prema Bibliji jevrejski vođa posle Mojsija, koji je u jednoj bici naredio suncu da se zaustavi, kako bi do kraja izvojevao pobedu. — Prim. prev.

XVI

Istorijski materijalista ne može se odreći shvatanja sadašnjice koja nije prelaz, već zastaje u vremenu i miruje. Jer to shvatanje upravo definiše sadašnjost u kojoj on za sebe piše istoriju. Istorizam izlaže „večnu” sliku prošlosti, istorijski materijalista iskustvo sa prošlošću, koje je jedinstveno u svojoj vrsti. Prepušta drugima da se istroše kod drolje „beše jednom” u bordelima istorizma. Ostaje gospodar svojih snaga: dovoljno muževan da razori kontinuitet istorije.

XVII

Istorizam, potpuno zakonito, postiže vrhunac u opštoj istoriji. Od nje se materijalistička historiografija metodski odvajaju možda jasnije nego i od jedne druge. Ona prva nema teorijsku armaturu. Njen postupak je aditivan; prikuplja masu činjenica da bi ispunila homogenu i prazno vreme. U temelju marksističke historiografije, međutim, nalazi se jedan konstruktivan princip. U mišljenje ne spada samo kretanje misli, već, isto tako, njihovo mirovanje. Tamo gde se mišljenje u konstelaciji zasićenju napetostima iznenada zaustavlja, zadaje konstelaciji šok, usled kojeg se ono kristališe kao monada. Istorijski materijalista prilazi istorijskom predmetu jedino tamo gde se on pred njim pojavljuje kao monada. U toj strukturi vidi znamenje mesijanskog mirovanja zbivanja, drukčije rečeno, revolucionarne šanse u borbi za podjarmljenu prošlost. Posmatra je da bi, razarajući, izbacio određenu epohu iz homogenog toka istorije, te tako izbacuje određeni život iz epohe, tako određeno delo iz životnog dela. Rezultat njegovog postupka sastoji se u tome što je sačuvano i ukinuto u delu životno delo, u životnome delu epoha, i u epohi celokupan istorijski tok. Hranljivi plod istorijski shvaćenog ima u svojoj jezgri vreme kao dragoceno ali neukusno seme.

XVIII

„U bogih pet milenija homo sapiensa“, kaže jedan noviji biolog, „predstavljaju, u odnosu na istoriju organskog života na zemlji, otprilike dve sekunde na kraju dana od dvadeset četiri časa. A istorija civilizovanog čovečanstva bi po tom merilu ispunila petinu poslednje sekunde poslednjeg časa“. Sadašnjica, koja kao mesijanski model u ogromnoj abrevijaturi obuhvata istoriju celog čovečanstva, u dlaku se poklapa sa figurom koja čini istoriju čovečanstva u univerzumu.

A

Istorizam se zadovoljava uspostavljanjem kauzalnog nekusa različitih momenata istorije. Ali nijedno stanje stvari nije kao uzrok samim tim već i istorijsko. Postalo je to docnije, zahvaljujući događajima koji od njega mogu biti udaljeni milenijumima. Istoričar koji odatle polazi prestaje da sled zbivanja propušta kroz prste kao brojanice. On uočava konstelaciju u koju je stupila njegova epoha sa nekom sasvim određenom ranijom. Zasniva tako shvatanje sada prisutnog vremena kao „sadašnjosti“ u kojoj se nalaze delići mesijanske sadašnjosti.

B

Sigurno je da proroci koji su ispitivali šta vreme krije u sebi nisu vreme doživljavali ni kao homogeno ni kao prazno. Ko to ima u vidu možda će shvatiti kako je u sećanju doživljena prošlost: naime, isto tako. Kao što je poznato, Jevrejima je bilo zabranjeno da istražuju budućnost. Tora i molitva poučavali su ih, naprotiv, da se sećaju. To im je lišilo čari budućnost, kojoj su podlegli oni što traže obaveštenje od proroka. Ali zato za Jevreje budućnost ipak nije postala homogeno i prazno vreme. Jer je u njoj svaka sekunda bila mala kapija kroz koju je mogao ući Mesija.

TEOLOŠKO-POLITICKI FRAGMENT

Tek sâm Mesija završava sve istorijsko zbivanje i to u tom smislu što odnos istorijskog zbivanja prema samom mesijanstvu tek oslobađa, završava, stvara. Zato ništa što je istorijsko ne može samo od sebe hteti da se odnosi na mesijansko. Zato carstvo božije nije svrha istorijske dinamike; ono ne može biti postavljeno kao cilj. Istorijski gledano, ono nije cilj već kraj. Zato se poredak profanog ne može izgraditi na ideji carstva božjeg, zato teokratija nema politički, već samo religiozan smisao. (Najveća je zasluga Blochovog *Duha utopije* što je najodlučnije negirao politički značaj teokratije.)

Poredak profanog treba da se izgradi na ideji sreće. Odnos toga poretka prema mesijanstvu jedna je od bitnih poučnih stvari filozofije istorije. Ona uslovljava mističko shvatanje istorije, čiji se problem dá izložiti jednom slikom. Ako jedan pravac strelice obeležava cilj ka kome deluje dinamika profanog, a drugi mesijanski intenzitet, onda, doduše, traženje sreće slobodnog čovečanstva teži da se udalji od tog mesijanskog pravca, ali kao što neka sila svojom putanjom može potpomoći drugu na suprotnoj putanji, tako i profani poredak profanog može potpomoći dolazak mesijanskog carstva. Dakle, profanost, doduše, nije kategorija carstva, ali je kategorija, i to jedna od najpreciznijih, njegovog najtišeg približavanja. Jer u sreći sve zemaljsko teži svome nestanku, ali samo u sreći mu je suđeno da nađe svoj nestanak. — Dok neposredni mesijanski intenzitet srca, duše pojedinca, prolazi kroz nesreću, kao patnja. Duhovnoj *restitutio in integrum*, koja vodi besmrtnosti, odgovara svetovna, koja vodi u večnost nestanka, i ritam te večno prolazne, u svom totalitetu prolazne, u svom prostornom, ali i vremenskom totalitetu prolazne svetovne restitucije, taj ritam mesijanske prirode, jeste sreća. Jer priroda je mesijanska po svojoj večnoj i totalnoj prolaznosti. Težiti njoj, čak i za one stupnjeve čoveka koji su priroda, zadatak je svetske politike, čiji metod treba da se zove nihilizam.

IZ PODNEVNIH SENKI

TAJNI ZNAK

Prepričavaju se ove Schulerove reči: U svakom saznanju, govorio je, morao bi biti sadržan trun apsurdnosti, kao što zapažamo da antičke šare na ćilimima ili ornamentalni frizovi uvek negde pomalo odstupaju od svoje jednoličnosti. Drugim rečima: nije presudno kretanje od saznanja do saznanja, već neka tanušna naprslina u svakom pojedinačnom saznanju. Ona je neprimetan znak autentičnosti, koji ih razlikuje od svake serijske robe što se proizvodi po šablonu.

DRVO I JEZIK

Popeo sam se uz obronak i legao pod drvo. Bila je to topola ili jova. Zašto nisam zapamtio vrstu? Zato što je, dok sam gledao u krošnju i pratio njeno kretanje, drvo u meni iznenada tako uzbudilo jezik da su, u mojoj prisutnosti, jezik i drvo još jednom obavili svoju drevnu svadbu. Grane, a sa njima i kruna, ljuljale su se razmišljajući ili su se savijale odbijajući; grane su ispoljavale sklonost ili nadmenost; lišće se protivilo iznenadnom udaru vetra, ježilo se od njega ili mu izlazilo u susret; deblu je bilo dobro ukorenjeno; a listovi su senčili jedan drugi. Blag vetar je zaszvirao svadbenu muziku i uskoro je celim svetom razneo brzo poniklu decu ove ložnice, kao govor u slikama.

PODNEVNE SENKE

Kad se približava podne, senke postaju samo još crne i oštre ivice duž reke stvari, i spremne su da se povuku u svoju jazbinu, u svoju tajnu, tiho, neočekivano. Tada je u svojoj zbijenoj, napetoj punoći došao čas Zaratustre, mislioca u „podnevu života” u „letnjoj bašti”. Jer saznanje, kao sunce u zenitu, okružuje stvari najstrožim obrisom.

II

PISAC KAO PROIZVOĐAČ*

Il s'agit de gagner les intellectuels à la classe ouvrière, en leur faisant prendre conscience de l'identité de leurs démarches spirituelles et de leurs conditions de producteur.

Ramon Fernandez

(Stvar je u tome da se intelektualci pridobiju za radničku klasu, time što će postati svesni istovetnosti svog duhovnog rada i svog položaja kao proizvođača.)

Vi se sećate kako Platon u projektu svoje države postupa sa književnicima. U interesu zajednice uskraćuje im pravo da u njoj borave. On je imao visoku predstavu o moći pesništva. Ali on ga je smatrao štetnim, suvišnim — u *savršenoj* zajednici, podvlačimo. Od tada pitanje prava na postojanje pesnika nije bilo često postavljano sa takvim naglaskom. Ali danas se postavlja. Ono se, svakako, retko postavlja u ovakvom obliku. Ali svima vama ovo pitanje je više ili manje blisko kao pitanje o nezavisnosti pesnika, o slobodi da piše baš ono što želi. Vi niste skloni da mu priznate tu nezavisnost. Smatrate da ga današnja društvena situacija primorava da se odluči u čiju će službu staviti svoju delatnost. Pisac zabavne buržoaske književnosti ne prihvata ovu alternativu. Vi mu dokazujete da on, ne priz-

* Predavanje održano u Institutu za proučavanje fašizma u Parizu 27. IV 1934.

najući to, radi u službi određenih klasnih interesa. Tip naprednijeg pisca prihvata ovu alternativu. On se odlučuje na osnovu klasne borbe, stavljajući se na stranu proletarijata. I to onda znači kraj njegove nezavisnosti. On usmerava svoju delatnost prema onome što je proletarijatu korisno u klasnoj borbi. Obično se kaže da se on pridržava određene *tendencije*.

Eto ključne reči oko koje se već duže vremena vodi diskusija vama dobro poznata. Zato znate, takođe, kako se jalovo vodila. Ona, naime, nije otišla dalje od onog dosadnog: s jedne strane — s druge strane: *s jedne strane* treba zahtevati od pesnika pravilnu tendenciju, *s druge strane* opravdano je očekivati od toga dela kvaliteta. Ova će formula, naravno, biti sve dotle nezadovoljavajuća dok *ne shvatimo* kakva veza zapravo postoji između oba ta činioca, tendencije i kvaliteta. Naravno, moguće je dekretom proglasiti kakva treba da bude ta veza. Možemo izjaviti: delu koje ispoljava pravilnu tendenciju nisu potrebni drugi kvaliteti. Isto tako možemo proglasiti: delo koje ispoljava pravilnu tendenciju treba nužno da pokaže i sve ostale kvalitete.

Ova druga formulacija nije nezanimljiva, štaviše: ona je tačna. Ja je prihvatam. Ali, prihvatajući je, odbijam da je dekretiram. Ovo tvrđenje treba *dokazati*. I upravo u pokušaju ovog dokazivanja molim za vašu pažnju. — To je, možda ćete primetiti, veoma posebna, čak daleka tema. I vi hoćete takvim dokazivanjem da unapredite ispitivanje *fašizma*? — To je doista moja namera. Jer moći ću, nadam se, da vam pokažem kako je pojam tendencije, u svom sažetom obliku kakav se najčešće javlja u upravo navedenoj diskusiji, potpuno neprikladan instrument za političku književnu kritiku. Hteo bih vam pokazati da tendencija nekog dela može politički biti dobra samo ako je i u književnom pogledu dobra. To znači da politički ispravna tendencija uključuje u sebe književnu tendenciju. I, da to odmah dodamo: ova književna tendencija, sadržana implicitno ili eksplicitno u svakoj *pravilnoj* političkoj tendenciji, jeste ono što obezbeđuje kvalitet dela. *Zato, dakle, pravilna politička tendencija nekog dela uključuje u sebe njegov*

književni kvalitet, jer uključuje u sebe njegovu književnu *tendenciju*.

Ova tvrdnja, nadam se da vam to mogu obećati, postaće uskoro jasnija. Dozvolite mi da za trenutak primetim da sam mogao izabrati i neku drugu polaznu tačku za svoja razmatranja. Pošao sam od jalove diskusije koja se tiče odnosa između tendencije i književnog kvaliteta. Mogao sam poći od jedne još starije, ali ne manje jalove diskusije: kakav je odnos između oblika i sadržine, posebno u političkoj literaturi. Ovo postavljanje pitanja je na zlom glasu; s pravom. Smatra se školskim primerom za nedijalektičko, šablonsko pristupanje književnim odnosima. Dobro. Ali kako sada izgleda dijalektički način tretiranja ovog istog pitanja?

Dijalektičko tretiranje ovog pitanja — i tako dolazim na sam predmet — ne može uopšte ništa postići ako polazi od fiksirane i izdvojene stvari: dela, romana, knjige. Ono mora ovu stvar uključiti u živ društveni kontekst. Vi s pravom izjavljujete da je to pokušano mnogo i mnogo puta u krugu naših prijatelja. Svakako. Ali čineći to, ljudi su često odmah pokretali velika pitanja, zato su i često zalazili u neodređena razmišljanja. Društveni odnosi su, kao što znamo, uslovljeni proizvodnim odnosima. I kad je materijalistička kritika pristupala nekom delu, obično se pitala kakav je stav toga dela prema društvenim proizvodnim odnosima date epohe. To je važno pitanje. Ali i veoma teško. Odgovor na njega nije uvek nedvosmislen. Hteo bih sada da vam predložim jedno bliže pitanje. Pitanje koje je nešto skromnije, manje ambiciozno, ali za koje, čini mi se, postoji više izgleda za valjan odgovor. Naime, umesto da se pitamo: kakav je stav nekog dela prema proizvodnim odnosima određene epohe? da li ih odobrava, da li je reakcionarno ili namerava da ih menja, da li je revolucionarno? — umesto toga pitanja, ili u svakom slučaju pre njega, hteo bih vam predložiti jedno drugo pitanje. Dakle, pre nego što se upitam: kakav je stav književnog dela *prema* proizvodnim odnosima epohe, hteo bih da pitam: kakav je njegov položaj u samim tim odnosima? Ovo pitanje se neposredno tiče

funkcije koju delo ima u okviru književnih proizvodnih odnosa određenog vremena. Drugim rečima, ono se neposredno tiče književne tehnike dela.

Pojmom tehnika imenovao sam onaj pojam koji književne proizvode čini pristupačnim neposrednoj društvenoj, dakle materijalističkoj analizi. Pojam tehnike istovremeno predstavlja dijalektičku polaznu tačku sa koje se može prevazići jalovo suprotstavljanje oblika i sadržine. Osim toga, ovaj pojam tehnike pokazuje nam kako treba pravilno odrediti odnos između tendencije i kvaliteta — o čemu smo se u početku zapitali. Ako smo, dakle, prethodno mogli izjaviti da pravilna politička tendencija dela uključuje njegov književni kvalitet, zato što uključuje književnu tendenciju, preciziramo sada da se ta književna tendencija može sastojati u napredovanju ili nazadovanju književne tehnike.

Svakako ću odgovoriti vašem očekivanju ako ovde, samo prividno bez prelaza, uskočim u sasvim konkretne književne prilike. Ruske. Hteo bih da skrenem vašu pažnju na Sergeja Tretjakova* i na tip „operativnog“ pisca, kakav je on definisao i otelovio. Taj „operativan“ pisac pruža najočigledniji primer funkcionalne zavisnosti u kojoj se uvek i u svim slučajevima nalaze pravilna politička tendencija i napredna književna tehnika. Doduše, to je samo jedan primer. Uzdržavam se od toga da dam druge. Tretjakov razlikuje pisca koji je operativan od onoga koji informiše. Njegov zadatak nije da izveštava, nega da se bori, nije da igra ulogu posmatrača, nego da se aktivno upliće. On precizira ovaj zadatak podacima koje daje o svojoj delatnosti. Kada je, 1928. godine, u vreme potpune kolektivizacije poljoprivrede, bila proglašena parola: „Književnici u

* Sergej Mihajlovič Tretjakov (rođen 1892, streljan 1939 — žrtva nezakonitih represija) bio je saradnik *Socijalističke zemljoradnje (Socialističeskoe zemledelie)* i objavio nekoliko knjiga o kolhoznom selu: *Izazov* (1930), *Mesec u selu* (1931), *Hiljadu jedan trudodan* (1934). — Prim. prev.

kolhoze!" Tretjakov je otputovao u kolhoz „Komunistički svetionik" i u toku dva duža boravka prihvatio se sledećih poslova: sazivanja masovnih mitinga, prikupljanja sredstava za kupovinu traktora na kredit, ubeđivanja inokosnih seljaka da treba da uđu u kolhoz, nadzora nad čitaonicama, stvaranja zidnih i uređivanja kolhoznih novina, slanja izveštaja moskovskim dnevnicima, uvođenja radija i putujućih bioskopa itd. Ne čudimo se što je knjiga *Gospodari polja*, koju je Tretjakov napisao posle ovog boravka, imala — kako se tvrdi — znatnog uticaja na dalje razvijanje kolektivnih gazdinstava.

Vi možete ceniti Tretjakova a, možda, ipak smatrati da njegov primer u ovom kontekstu ne dokazuje bogzna šta. Zadaci kojima se tamo podredio, možda ćete primetiti, zadaci su novinara ili propagandiste; sve to nema mnogo zajedničkog sa književnošću. Ipak sam namerno izabrao primer Tretjakova da vam pokažem od kakvog širokog horizonta treba poći da bi se, s obzirom na tehničke datosti našeg današnjeg položaja, preispitale predstave o književnim oblicima ili rodovima, kako bi se na kraju došlo do onih izražajnih oblika koji predstavljaju polaznu tačku za današnje književne energije. U prošlosti nije uvek bilo romana, niti će oni uvek biti potrebni; nije uvek bilo tragedija, velikih epova; nisu uvek oblici komentara, prevoda, i čak takozvanog falsifikata bili varijante na ivici književnosti, nego su imali svoje mesto ne samo u filosofskoj već i umetničkoj književnosti Arabije ili Kine. Retorika nije uvek bila beznačajna forma, nego je, u antici, udarila pečat velikim oblastima književnosti. Sve to navodim da biste se srodili sa mišlju da se nalazimo u središtu jednog moćnog procesa pretapanja književnih oblika, takvog procesa u kome bi mnoge suprotnosti, u čijim okvirima smo se navikli da mislimo, mogle izgubiti svoju snagu. Dozvolite mi da iznesem jedan primer jalovosti tih suprotstavljanja a u prilog procesu njihovog dijalektičkog prevazilaženja. Opet ćemo naći Tretjakova. Ovaj primer, naime, govori o novinama.

„U našoj književnosti“, piše jedan autor levice*, „izvesne su suprotnosti, koje su se uzajamno oplodjavale u srećnijim vremenima, postale nerazrešive antinomije. Tako nauka i lepa književnost, kritika i proizvodnja, obrazovanje i politika idu različitim pravcima, bez uzajamnog odnosa i bez ikakvog reda. Pozornica ove književne zbrke jesu novine. One sadrže „građu“ koja se opire svakom obliku organizacije osim onome koji im nameće nestrpljenje čitaoca. I to nestrpljenje nije samo nestrpljenje političara koji očekuje informaciju ili nestrpljenje špekulanta koji očekuje neki nagoveštaj, već iza svega toga tinja nestrpljenje onoga koji se oseća isključen i koji veruje kako ima prava da sam dođe do reči sa sopstvenim interesima. Činjenicu da čitaoca ništa toliko ne vezuje za njegove novine kao ovo pohlepno nestrpljenje koje svakodnevno traži novu hranu, iskoristila su već odavno uredništva, time što su stalno otvarala sve više rubrika za njegova pitanja, mišljenja, proteste. Sa proizvoljnom asimilacijom činjenica ide, dakle, korak u korak, i proizvoljna asimilacija čitalaca, kojima se čini da su, dok dlanom o dlan, proizvedeni za saradnike. Ali u tome se krije jedan dijalektički moment: propadanje literature u buržoaskoj štampi pojavljuje se kao formula njene obnove u sovjetsko-ruskoj. Time, naime, što literatura dobija u širini ono što gubi u dubini, počinje u sovjetskoj štampi da nestaje razlikovanje pisca od publike, koje buržoaska štampa održava na konvencionalan način. Jer čitalac je u svako doba spreman da postane onaj koji piše, naime onaj koji opisuje, pa i onaj koji propisuje. Kao stručnjaku, čak i ako nema neke specijalnosti, već je to samo prema mestu koje zauzima — otvara mu se pristup među autore. Sam rad progovara. I prikazivanje rada rečju predstavlja deo potrebnog znanja za njegovo obavljanje. Književna kompetencija ne zasniva se više na specijalizovanom, već na politehničkom obrazovanju i tako postaje zajedničko dobro. Jednom reči, literarizovanje životnih odnosa prevazilazi inače nerazrešive

* To je Benjamin. Up.: *Schriften*, knj. I, Frankfurt a.M. 1955, str. 384. — Prim. prev.

antinomije, i pozornica bezobzirnog ponižavanja reči — hoćemo da kažemo novine — u isti mah je pozornica na kojoj se priprema spasavanje reči”.

Nadam se da sam vam ovim pokazao kako prikazivanje pisca kao proizvođača mora da uzme u obzir i štampu. Jer po štampi, sovjetskoj štampi u svakom slučaju, vidimo da ogroman proces pretapanja o kome sam malopre govorio prevazilazi ne samo konvencionalno odvajanje među rodovima, između pisca i pesnika, između istraživača i popularizatora, već da čak podvrgava reviziji odvajanje pisca od čitaoca. Za ovaj proces je štampa najmerodavnija instanca i zato svako posmatranje pisca kao proizvođača mora obuhvatiti i nju.

Ali ono se ne može tu i zaustaviti. Jer novine još ne predstavljaju u Zapadnoj Evropi podesan proizvodni instrument u rukama pisaca. One još pripadaju kapitalu. Pa pošto na jednoj strani novine, tehnički govoreći, predstavljaju najvažniji književni položaj, dok se ovaj položaj, na drugoj strani, nalazi u rukama protivnika, ne možemo se čuditi što piščevo uviđanje njegove društvene uslovljenosti, njegovih tehničkih sredstava i njegovog političkog zadatka sukobljava sa ogromnim teškoćama. U presudne događaje poslednje decenije u Nemačkoj možemo ubrojati činjenicu da je pod pritiskom ekonomskih odnosa znatan deo njenih produktivnih glava po svom nastrojenju prevalio put revolucionarnog razvitka, a da istovremeno nije bio sposoban da stvarno revolucionarno promisli o sopstvenom radu, o njevom odnosu prema sredstvima proizvodnje, o njegovoj tehnici. Govorim, kao što vidite, o takozvanoj levoj inteligenciji, i pritom ću se ograničiti na levu građansku. U Nemačkoj su od ove leve inteligencije potekli najvažniji političko-književni pokreti poslednje decenije. Izdvajam dva među njima, aktivizam i „novu stvarnost”, da na njihovom primeru pokažem kako politička tendencija, ma koliko izgledala revolucionarna, deluje sve dotle kontrarevolucionarno dok pisac samo prema svom ubeđenju, ali ne i kao proizvođač, oseća svoju solidarnost sa proletarijatom.

Parola u kojoj se rezimiraju zahtevi aktivizma glasi „logokratija“, što znači vladavina duha. Rado se to prevodi kao vladavina duhovnih ljudi. Pojam duhovnog se stvarno nametnuo u taboru leve inteligencije i on vlada njihovim političkim manifestima od Heinricha Manna do Döblina.* Bez teškoća se može primetiti da je ovaj pojam stvoren bez ikakvog obaziranja na mesto inteligencije u proizvodnom procesu. Hiller**, teoretičar aktivizma, ni sam ne želi da smatra duhove „pripadnicima određenih profesionalnih grana“, već „predstavnicima određenog karakterološkog tipa“. Ovaj karakterološki tip nalazi se kao takav, naravno, između klasa. On obuhvata proizvoljan broj privatnih egzistencija, ne pružajući ni najmanji oslonac za njihovo organizovanje. Kad Hiller formuliše svoje odricanje od partijskih vođa, ipak im nešto priznaje: oni mogu „u važnim stvarima više znati..., govoriti razumljivije narodu..., hrabrije se tući“ nego on, ali za jednu stvar je siguran: naime, da oni „slabije misle“. Verovatno, ali šta to vredi kad politički nije presudno privatno mišljenje, već je to, kako se Brecht jednom izrazio, veština da se mišljenjem unosimo u glave drugih ljudi***. Aktivizam se poduhvatio toga da zameni materijalističku dijalektiku kategorijom zdravog ljudskog razuma koja se ne može klasno definisati. Njegovi duhovi predstavljaju, u najboljem slučaju, stalež. Drugim rečima: ovakav princip stvaranja kolektiva po sebi je reakcionaran; zato nije nimalo čudno što taj kolektiv nikada nije mogao delovati revolucionarno.

Posledice nesrećnog principa takvog stvaranja kolektiva još se osećaju. To se moglo lepo videti kada se

* Alfred Döblin (1878—1957) — istaknuti nemački prozni pisac — Prim. prev.

** Kurt Hiller (1885) — kulturno-politički publicista i pamfletista. — Prim. prev.

*** Umesto sledeće rečenice nalazila se u rukopisu prvobitno druga, docnije precrtana: Ili da kažemo sa Trockim: „Kad prosveteni pacifisti pokušavaju ukinuti rat racionalističkim argumentima, deluju jednostavno smešno. Ali kad naoružane mase počnu isticati argumente razuma protiv rata, onda to predstavlja kraj rata.“

pre tri godine pojavio Döblinov spis *Znati i izmeniti!* (*Wissen und verändern!*). Znamo da je ovaj napis bio objavljen kao odgovor jednom mladom čoveku — Döblin ga naziva gospodin Hocke — koji se bio obratio čuvenom piscu pitanjem: „Šta da se radi?“ Döblin ga poziva da priđe stvari socijalizma, ali pod sumnjivim okolnostima. Socijalizam, to je prema Döblinu: „Sloboda, spontano udruživanje ljudi, odbacivanje svakog pritiska, pobuna protiv nepravde i tlačenja, čovečnost, tolerancija, miroljubivost“. Ma kako s tim stajalo: u svakom slučaju, on polazeći od takvog socijalizma stvara front protiv teorije i prakse radikalnog radničkog pokreta. „Ne može“, sudi Döblin, „ni iz jedne stvari proizaći nešto što se već u njoj ne nalazi — iz zakrvljene klasne borbe može proizaći pravičnost, ali ne socijalizam“. „Vi, poštovani gospodine“, tako formuliše Döblin preporuku koju iz ovih i drugih razloga daje gospodinu Hockeu, ne možete u praksi ostvariti svoje načelno odobravanje borbe (proletarijata), na taj način što ćete se svrstati u proleterski front. Morate se zadovoljiti uzbuđenim i ogorčenim saglašavanjem sa tom borbom, ali poznato Vam je i ovo: ako činite što god više, jedan neuporedivo važniji položaj ostaće nezauzet... prakomunistički položaj ljudske individualne slobode, spontane solidarnosti i saveza ljudi... Ovaj položaj, poštovani gospodine, jeste jedini koji vam pripada“. Ovde je skoro opipljivo kuda vodi ta koncepcija „duhovnog čoveka“ kao tipa definisanog prema njegovim mišljenjima, raspoloženjima ili sposobnostima, ali ne prema njegovom mestu u procesu proizvodnje. On treba, kako kaže Döblin, da nađe svoje mesto *pored* proletarijata. Ali kakvo je to mesto? Mesto pokrovitelja, ideološkog mecene. Nemoguće mesto. I tako se vraćamo tezi istaknutoj u početku: mesto intelektualca u klasnoj borbi može se utvrditi ili bolje izabrati samo na osnovu njegovog položaja u procesu proizvodnje.

Za promenu oblika proizvodnje i instrumenata proizvodnje u smislu napredne inteligencije — napredne, pa stoga zainteresovane za oslobođenje proizvodnih sredstava, stoga korisne u klasnoj borbi — Brecht je

stvorio termin promena funkcije (Umfunktionierung). On je prvi postavio intelektualcima dalekosežan zahtev: da snabdevajući aparat proizvodnje istovremeno i menjaju taj aparat koliko im je to moguće, u smislu socijalizma. „Objavljivanje *Ogleda (Versuche)*,” tako izjavljuje autor u uvodu za istoimeni niz tekstova, „dolazi u trenutku kad izvesni radovi ne treba više da budu toliko individualni doživljaji (da imaju karakter dela), već više orijentisani na korišćenje (transformaciju) određenih instituta i institucija”. Nije poželjna duhovna obnova, kako su je fašisti proklamovali, već se predlažu tehničke novine. Na ove novine još ću se vratiti. Ovde bih se zadovoljio upućivanjem na presudnu razliku između običnog snabdevanja proizvodnog aparata i njegovog menjanja. I hteo bih na početku svojih izlaganja o „novoj stvarnosti” da postavim tezu prema kojoj snabdevati aparat, ne menjajući ga — u mogućnoj meri — predstavlja krajnje sporan postupak, čak i onda kad izgleda da je građa kojom se ovaj aparat snabdeva revolucionarne prirode. Nalazimo se, naime, suočeni sa činjenicom — koju je protekla decenija u Nemačkoj obilato dokazivala — da buržoaski aparat proizvodnje i publikovanja može asimilovati zapanjujuće gomile revolucionarnih tema, pa ih čak i propagirati, a da time ozbiljno ne stavi pod znak pitanja svoje postojanje i postojanje klase koja ga poseduje. To u svakom slučaju ostaje tačno sve dok ga snabdevaju rutineri, makar to bili i revolucionarni rutineri. Ja, međutim, definišem rutinera kao čoveka koji se načelno odriče toga da, unoseći poboljšanja, otuđi od vladajuće klase proizvodni aparat u korist socijalizma. I tvrdim dalje da znatan deo takozvane leve književnosti nije imao nikakvu drugu društvenu funkciju sem da iz političke situacije izvlači stalno nove efekte kako bi zabavio publiku. Time sam stigao do „nove stvarnosti”. Ona je uvela u modu reportažu. Postavimo pitanje kome je ta tehnika koristila?

Radi očiglednosti stavljam u prvi plan fotografsku formu reportaže. To što za nju važi treba preneti i na književnu formu. I jedna i druga zahvaljuju svoj izvan-

redan polet tehnicu publikovanja: radiju i ilustriranoj štampi. Setimo se dadaizma. Revolucionarna snaga dadaizma sastojala se u tome što je ispitivao autentičnost umetnosti. Mrtve prirode su sastavljene od ulaznica, kalema za konac, opušaka — povezanih sa slikarskim elementima. Sve se to skupa stavlja u okvir. I time se pokazivalo publici: vidite vaš ram za sliku razbija vreme; najmanji autentični delić svakodnevnog života govori više od slikarstva, kao što krvav otisak prsta ubice na stranici knjige govori više od teksta. Od ovih revolucionarnih sadržina mnogo šta je prešlo u fotomontažu. Treba samo da pomislite na radove Johna Heartfielda,* čija je tehnika od omota knjige stvorila političko oruđe. Ali sada dalje pratite put fotografije. Šta vidite? Ona postaje sve iznijansirana, sve modernija, i rezultat je takav da ona više ne može prikazati nijednu najamnu kućerinu ili gomilu smeća a da ih ne ulepša. Da i ne pominjemo njenu nesposobnost da o nekoj brani ili fabrici kablova kaže nešto drugo sem ovoga: svet je lep. *Svet je lep (Die Welt ist schön)* — naslov je poznate slikovnice Renger-Patscha, u kojoj vidimo fotografiju „nove stvarnosti” na vrhuncu. Njoj je, naime, pošlo za rukom da čak i bedu, shvatajući je na pomodan i tehnički usavršen način, učini predmetom uživanja. Jer dok je ekonomska funkcija fotografije u tome da pomodnom preradom donosi masama sadržine ranije isključene iz njihove konzumacije — proleće, istaknute ljude, strane zemlje — jedna od njenih političkih funkcija je u tome da se svet, takav kakav jeste, iznutra — drugim rečima: pomodno — obnovi.

Ovde imamo drastičan primer za značenje reči: snabdevati proizvodni aparat ne menjajući ga. Menjati ga značilo bi: ponovo srušiti jednu od onih ograda, savladati jednu od onih suprotnosti koje sputavaju proizvodnju intelektualaca. U ovom slučaju ogradu iz-

* John Heartfield (1891—1968) — poznati nemački ilustrator, majstor plakata, scenograf i izdavač. Tehnikom njegovih kolaža koristilo se za omote knjiga predratno izdavačko preduzeće NOLIT. — Prim. prev.

među teksta i slike. Ono što treba tražiti od fotografa jeste sposobnost da svoj snimak proprati natpisom koji ga spasava od pomodne otrcanosti i pridaje mu revolucionarnu upotrebnu vrednost. Ali ovaj zahtev najizričitije ćemo postaviti u trenutku kad mi, književnici, počnemo fotografisati. I u ovom slučaju je, dakle, za pisca kao proizvođača tehnički napredak temelj njegovog političkog napretka. Drugim rečima: tek prevladavanje onih kompetencija u procesu duhovne proizvodnje koje, prema buržoaskom shvatanju, predstavljaju njegov poredak, čini ovu proizvodnju politički korisnom. I to tako da obe proizvodne snage moraju zajednički srušiti barijere kompetencija, podignute da ih razdvajaju. Pisac kao proizvođač — otkrivajući svoju solidarnost sa proletarijatom — u isti mah neposredno otkriva solidarnost sa izvesnim drugim proizvođačima koji su ga se ranije slabo ticali. Govorio sam o fotografu; sad bih želeo da ubacim samo nekoliko Eislerovih* reči o muzičaru: „I u razvitku muzike, kako u stvaranju tako i u reprodukciji, moramo se navići da zapažamo sve jači proces racionalizacije... Gramofonska ploča, zvučni film, muzički automati mogu vrhunska ostvarenja muzike... širiti kao robu u vidu konzerve. Posledica ovog procesa racionalizacije jeste to da se muzička reprodukcija ograničava na sve manje ali i kvalifikovanije grupe specijalista. Kriza organizovanja koncerata kriza je jednog zastarelog i prevaziđenog oblika proizvodnje, prevaziđenog zbog sve novih i novih tehničkih otkrića". Zadatak se sastojao, dakle, u promeni funkcije oblika koncerta; ona je morala ispunjavati dva uslova: prvo, uklanjati suprotnost između izvođača i slušalaca i, drugo, između tehnike i sadržina. Ovde Eisler čini sledeću instruktivnu konstataciju: „Moramo se čuvati da ne precenimo orkestarsku muziku i da je smatramo jedinom visokom umetnošću. Muzika bez reči je stekla veliki značaj i potpuno se raširila tek u kapitalizmu". To znači: ostvarenje zadatka da se menja koncert nije

* Hanns Eisler (1898—1963) — nemački kompozitor, dugogodišnji saradnik Bertolta Brechta i autor nacionalne himne NDR. — Prim. prev.

moguće bez saradnje reči. Samo ta saradnja, kako to Eisler formuliše, može prouzrokovati promenu koncerta u politički miting. Ali da takva promena odista predstavlja vrhunac muzičke i književne tehnike dokazali su Brecht i Eisler poučnim komadom *Nužna mera* (*Die Massnahme*).

Ako se odavde osvrnete na proces pretapanja književnih oblika o kome je bilo reči, videćete kako fotografija i muzika ulaze u tu vatreno tečnu masu iz koje se liju novi oblici, a oćenićete i šta se sve drugo još sliva u nju. U tome ćete videti potvrdu da jedino literarizovanje svih životnih odnosa daje pravi pojam o obimu ovog procesa pretapanja, kao što stanje klasne borbe određuje temperaturu u kome se on — manje ili više savršeno — ostvaruje.

Govorio sam o tome kako izvesna pomodna fotografija ćini bedu predmetom potrošnje. Okrećuci se „novoj stvarnosti“ kao književnom pokretu, moram krenuti korak dalje i reći da je ona *borbu protiv bede* učinila predmetom potrošnje. Doista, njeno političko znaćenje iscrpljavalo se veoma često u preobraćanju revolucionarnih refleksa, ukoliko su se pojavljivali kod buržoazije, u predmete razonode, zabavljanja, koji su se lako uklopali u delatnost velegradskih kabarea. Preobražaj političke borbe — koja prisiljava da se donose odluke — u predmet kontemplativnog zadovoljstva, preobražaj te borbe iz sredstva proizvodnje u potrošnu robu — eto to je karakteristično za ovu književnost. Jedan pažljiv kritičar* objasnio je to na primeru Ericha Kästnera ovako: „Ova levoradikalna inteligencija nema nikakve veze sa radničkim pokretom. Naprotiv, ona je, kao pojava raspadanja buržoazije, pandan feudalističkoj mimikriji, koja je obožavala carstvo u rezervnom poručniku. Levoradikalni publicisti kova jednog Kästnera,

* Up. Walter Benjamin, *Leva melanholija* (*Linke Melancholie*). O novoj knjizi pesama Ericha Kästnera. — *Die Gesellschaft* 8 (1931), knj. I, str. 182 i d.; vlastiti citat menja originalni tekst.

Mehringa ili Tucholskog* jesu proleterska mimikrija raspadnutih građanskih slojeva. Njihova funkcija je, politički, da stvaraju ne partije već klike, književno — ne škole već mode, ekonomski ne proizvođače već agente. Agente ili rutinere koji su svoju bedu obesili na sva zvona i bučno svetkuju razjapljenu prazninu. Teško je udobnije udesiti život u jednoj neudobnoj situaciji”.

Ova je škola, kako rekoh, na sva zvona obesila svoju bedu. Ona se time uklonila od najneodložnijeg zadatka današnjeg književnika: da shvati koliko je siromašan i koliko mora biti siromašan da bi mogao krenuti od početka. Jer to je ono što je bitno. Sovjetska država neće, doduše, prognati pesnika kao što je Platonova, ali će — i zato sam najpre podsetio na Platonovu državu — ovome postaviti zadatke koji mu neće dozvoliti da u novim majstorskim delima paradira već odavno patvorenim bogatstvom stvaralačke ličnosti. Očekivati obnovu u duhu takvih ličnosti, takvih dela, privilegija je fašizma, koji pritom iznosi tako glupe formulacije kao što je ona kojom Günther Gründel završava svoju književnu rubriku u *Misiji mlade generacije* (*Die Sendung der jungen Generation*): „Ne možemo ovaj... pregled i pogled u sutrašnjicu bolje zaključiti nego ukazivanjem na to da do dana današnjeg još nisu napisani *Vilhelm Majster* ili *Zeleni Hajnrih* naše generacije”. Piscu koji je zrelo promislio o uslovima današnjeg stvaranja neće biti ništa više strano no očekivanje ili čak samo priželjkivanje takvih dela. Njegov rad neće nikada biti samo rad na proizvodima, već stalno, ujedno, na sredstvima proizvodnje. Drugim rečima: njegovi proizvodi moraju imati — pored i pre svog karaktera dela — funkciju organizovanja. A njihova organizatorska upotrebljivost nikako ne treba da se ograniči na njihovu propagandističku upotrebljivost. Sama tendencija nije dovoljna. Izvrсни Lichtenberg je rekao: nije važno šta ko misli, već šta mišljenja čine od njega. — Doduše, ipak

* Erich Kästner (1899), Walter Mehring (1896) i Kurt Tucholsky (1890—1935) — nemački književnici. — Prim. prev.

je veoma važno šta ko misli, ali ni najbolje mišljenje ničemu ne služi ako ne stvara ništa korisno od onih koji ga imaju. I najbolja tendencija je lažna ako ne uobličava stav sa kojim čovek treba da joj se pridruži. A taj stav književnik može uobličiti samo tamo gde uopšte nešto uobličava: naime pišući. Tendencija je nužan, nikada dovoljan uslov da dela imaju funkciju organizovanja. Ova funkcija, zatim, zahteva od pisca stav koji daje uputstva i pouke. A danas više nego ikada treba to zahtevati. *Pisac koji ne poučava književnike ne poučava nikoga.* Dakle, merodavan je takav karakter koji će služiti kao model proizvodnje, prvo da uputi druge proizvođače u proizvodnju, drugo da im može staviti na raspolaganje poboljšan aparat. Taj aparat će biti utoliko bolji što više potrošača uvodi u proizvodnju, ukratko, što više bude kadar da od čitalaca i gledalaca stvara saradnike. Imamo već takav model, ali o njemu mogu ovde da govorim samo vrlo kratko. To je Brechtovo epsko pozorište.

Stalno se pišu tragedije i opere sa scenskim aparatom koji se prividno odavno potvrdio kao dobar, dok je, u stvari, funkcija tih komada jedino u tome da opskrbljuju jedan trošan scenski aparat. „Ova nejasnoća koja u pogledu njihove situacije vlada kod muzičara, književnika i kritičara“, kaže Brecht, „ima ogromne posledice, o kojima se premalo vodi računa. Jer misleći da poseduju aparat — koji, u stvari, njih poseduje — oni brane aparat nad kojim više nemaju nikakvu kontrolu, koji više nije, kao što oni još veruju, sredstvo za proizvođače, već sredstvo protiv proizvođača“. Tome da je ovo pozorište komplikovanih mašinerija, ogromnog broja statista, rafiniranih efekata, postalo sredstvo protiv proizvođača nije malo doprinelo to što ono pokušava da pridobije proizvođače za bezizlaznu konkurentsku borbu u koju su ga upleli film i radio. Ovo pozorište — bilo da je u pitanju obrazovno ili zabavno, jer oba su delovi iste celine i dopunjuju se — jeste pozorište jednog zasićenog sloja, nadraženog svime čega mu se ruka dotakne. Takvo pozorište brani izgubljeni položaj. Ali to nije slučaj sa onim pozorištem koje, ume-

sto da stupi u konkurenciju prema tim novim instrumentima publikovanja, pokušava da ih iskoristi i da od njih uči, ukratko da s njima diskutuje. Epsko pozorište je tu diskusiju učinilo svojim zadatkom. Ono je, mereno sadašnjim stadijumom razvoja filma i radija, savremeno pozorište.

U interesu te diskusije Brecht se povukao ka prvobitnim elementima pozorišta. U izvesnoj meri zadovoljio se podijumom. Odrekao se razgranatih radnji. Tako mu je pošlo za rukom da izmeni funkcionalnu vezu između pozornice i publike, teksta i izvođenja, režisera i glumca. Epsko pozorište, izjavio je, treba manje da razvija radnju a više da prikazuje stanja. Ono postiže takva stanja, kao što ćemo odmah videti, time što prekida radnju. Podsećam vas ovde na songove, čija je osnovna uloga u prekidanju radnje. Dakle, kao što vidite, ovde epsko pozorište — naime, principom prekidanja — preuzima postupak koji vam je poslednjih godina dobro poznat iz filma i radija, štampe i fotografije. Govorim o postupku montaže: jer montirani element prekida kontekst u koji je montiran. Ali dozvolite mi da ukratko ukažem na to da je ovde ovaj postupak naročito, pa možda čak i savršeno opravdan.

Prekidanje radnje, zbog kojeg je Brecht svoje pozorište obežio kao *epsko*, stalno se suprotstavlja iluziji publike. Takva iluzija je, naime, neupotrebljiva za pozorište koje teži da tretira elemente stvarnosti kao faze nekog eksperimenta. Ali na kraju, ne na početku ovog eksperimenta, nalaze se stanja. Stanja koja su u ovom ili onom vidu uvek naša stanja. Ona se ne približuju gledaocu, već se od njega udaljuju. On ih uočava kao stvarna stanja ne sa zadovoljstvom kao u naturalističkom pozorištu već sa čuđenjem. Epsko pozorište ne reprodukuje, dakle, stanja, ono ih, naprotiv, otkriva. Otkrivanje stanja vrši se pomoću prekidanja tokova događaja. Samo što prekidanje ovde nema nadražujuću već organizatorsku funkciju. Ono zaustavlja tok radnje i primorava time slušaoca da zauzme stav prema događaju, primorava glumca da zauzme stav prema svojoj ulozi. Hoću da vam pokažem na jednom primeru kako

Brechtovo otkrivanje i oblikovanje gestike predstavlja samo preobražaj presudnih metoda montaže u radiju i filmu, preobražaj jednog često samo pomodnog postupka u ljudsko zbivanje. — Zamislite sledeću porodičnu scenu: žena upravo namerava da zgrabi bronzanu statuu i baci je na svoju ćerku; otac namerava da otvori prozor, kako bi pozvao u pomoć. Tog trenutka ulazi neki stranac. Događaj se prekida: ono što se umesto njega pojavljuje jeste stanje sa kojim se sudara pogled stranca: zbunjena lica, otvoren prozor, razbacan nameštaj. Ali postoji jedan pogled pred kojim čak i uobičajenije scene današnjeg života ne izgledaju bitno drukčije. To je pogled epskog dramatičara.

On suprotstavlja totalnom dramskom umetničkom delu dramsku laboratoriju. On se na nov način vraća na veliku staru šansu pozorišta — na izlaganje prisutnog. U središtu njegovih ogleđa nalazi se čovek. Današnji čovek; dakle, redukovan čovek, u ledenoj sredini sleđen i ukočen u svom delanju. Ali kako nam se samo ovaj nalazi na raspolaganju, zainteresovani smo da ga upoznamo. On se podvrgava ispitivanjima, ocenjivanjima. Ispostavlja se sledeće: ne možemo izmeniti zbivanje na njegovim vrhovima, ne možemo ga izmeniti ni vrlinom ili odlukom, već samo u njegovom strogo uobičajenom toku, razumom i vežbom. Konstruisati iz najmanjih elemenata raznih ponašanja ono što se u aristotelovskoj dramaturgiji naziva „radnja”, smisao je epskog pozorišta. Njegova sredstva su, dakle, skromnija od sredstava tradicionalnog pozorišta; njegovi ciljevi isto tako. Njemu je manje stalo da publiku ispuni osećanjima, pa bila to i osećanja pobune, nego da je trajno, kroz razmišljanje, otuđi od stanja u kojima ona živi. Samo uzgred primetimo da za razmišljanje nema boljeg starta od smeha. Posebno ističemo da misao obično ima bolje šanse kad se čovek trese od smeha nego kada doživljava duševne potrebe. Epsko pozorište je raskošno samo kad ima povoda za smeh.

Možda vam je palo u oči da tok ovih misli, pred čijim se završetkom nalazimo, postavlja književniku samo jedan zahtev, zahtev da *razmišlja*, da promisli ka-

kav je njegov položaj u proizvodnom procesu. Možemo biti sigurni u to: *značajne* književnike, to jest najbolje tehničare svoje struke, takvo razmišljanje dovodi pre ili posle do konstatacija koje na najtrezveniji način utemeljuju njihovu solidarnost sa proletarijatom. Hteo bih, na kraju, za to dati aktuelnu potvrdu u vidu jednog kratkog citata iz ovdašnjeg časopisa *Commune* (Komuna). *Commune* je organizovala anketu: „Za koga pišete?“ Navodim delove iz odgovora René Maublanc, kao i iz Aragonovih napomena povodom istog odgovora. „Nema sumnje“, kaže Maublanc, „da pišem skoro isključivo za buržoasku publiku. Prvo zato što sam na to prinuđen“ — ovde Maublanc ukazuje na svoje profesionalne obaveze gimnazijskog profesora — „drugo, zato što sam buržoaskog porekla, vaspitan u buržoaskom duhu, potičem iz buržoaske sredine, pa je stoga prirodno što sam sklon obraćati se klasi kojoj pripadam, koju najbolje poznajem i koju najbolje mogu razumeti. Ali to ne znači da pišem kako bih joj se svideo ili je podržavao. Ubeđen da je proleterska revolucija nužna i poželjna, verujem da će biti utoliko brža, lakša i uspešnija i utoliko manje krvava ukoliko otpor buržoazije bude slabiji... Proletarijatu su danas potrebni saveznici iz tabora buržoazije, isto kao što je u XVIII veku buržoazija imala potrebu za saveznicima došlim iz plemstva. Hteo bih da budem među takvim saveznicima.“

Aragon uz ovo primećuje: „Naš drug postavlja ovde jedan problem koji je problem veoma velikog broja današnjih pisaca. Nemaju svi hrabrosti da mu pogledaju u oči... Retki su oni kojima je sopstven položaj tako jasan kao René Maublancu: ali baš od ovih treba tražiti više... Nije dovoljno oslabiti buržoaziju iznutra, treba znati boriti se protiv nje *zajedno sa* proletarijatom... Pred René Maublancem, kao i pred mnogim našim drugovima — piscima koji se još kolebaju — stoji primer onih sovjetskih književnika poreklom iz ruske buržoazije koji su ipak postali pioniri socijalističke izgradnje*“.

* Anketu je objavio prvi broj *Commune* (jul 1933).

Toliko Aragon. Ali kako su postali pioniri? Svakako ne bez veoma ogorčenih borbi, krajnje teških sukoba. Refleksije koje sam vam izneo predstavljaju pokušaj da se iz tih borbi izvede rezultat. One se oslanjaju na jedan pojam kome diskutira o stavu ruskih intelektualaca zahvaljuje za svoje presudno razjašnjenje: na pojam specijaliste. Solidarnost specijaliste sa proletarijatom — u tome se sastoji početak ovog razjašnjavanja — može uvek biti samo posredna. Aktivisti i predstavnici „nove stvarnosti” mogli su se ponašati kako su hteli: ali nisu mogli izbrisati činjenicu da intelektualca čak i proletarizacija skoro nikada ne čini proleterom. Zašto? Zato što mu je građanska klasa u vidu obrazovanja ujedno dala jedno sredstvo proizvodnje koje ga na osnovu privilegije obrazovanja čini solidarnim s njom, i još više nju sa njim. Zato je potpuno tačno kada Aragon, u drugom kontekstu, izjavljuje: „Revolucionarni intelektualac pojavljuje se najpre i pre svega kao izdajica klase iz koje potiče”. Ova izdaja sastoji se, kod pisca, u ponašanju koje ga preobražava od snabdevača aparata u inženjera što svoj zadatak vidi u tome da ovaj aparat prilagodi ciljevima proleTERSKE revolucije. To je posrednička delatnost, ali ona ipak oslobađa intelektualca onog čisto destruktivnog zadatka na koji Maublanc sa mnogim drugovima veruje da ga mora ograničiti. Da li će mu poći za rukom da ubrza podruštvljenje duhovnih proizvodnih sredstava? Da li vidi puteve organizovanja intelektualnih radnika u samom procesu proizvodnje? Da li ima predloge za promenu funkcije romana, drame, pesme? Što savršenije ume da orijentiše svoju delatnost na ove zadatke, utoliko je ispravnija tendencija, utoliko je nužno viši i tehnički kvalitet njegovog rada. I sa druge strane: što bolje bude poznavao svoje mesto u procesu proizvodnje, utoliko će manje dolaziti na pomisao da se izdaje za „čoveka od duha”. Duh koji se oglašava u ime fašizma mora nestati. Duh koji mu se suprotstavlja verujući u vlastitu čudesnu snagu, u svakom slučaju će nestati. Jer revolucionarna borba se ne vodi između kapitalizma i duha već između kapitalizma i proletarijata.

UMETNIČKO DELO U VEKU SVOJE TEHNIČKE REPRODUKCIJE

Zasnivanje lepih umetnosti i uvođenje njihovih različitih tipova potiče iz vremena koje se temeljito razlikovalo od našeg, i od ljudi čija je moć nad stvarima i prilikama bila neznatna u poređenju sa moći kojom danas raspolazemo. Međutim, iznenađujući porast prilagodljivosti i preciznosti naših sredstava stavlja nam u izgled da će u bliskoj budućnosti doći do najtemeljitijih promena u drevnoj industriji lepog. U svim umetnostima postoji fizički deo, koji više ne možemo posmatrati i tretirati ga kao pre, taj deo se više ne može oteti delovanju savremene nauke i savremene prakse. I materija, i prostor, i vreme već punih dvadeset godina nisu ono što su oduvek bili. Treba biti spreman na to da će toliko velika novatorstva izmeniti celokupnu tehniku umetnosti, da će na taj način uticati na samu invenciju i, na kraju, možda, dovesti do toga da se, na najčarobniji način, izmeni i sam pojam umetnosti.

Paul Valéry: *Pièces sur l'art*. Paris: La conquête de l'ubiquité (Paul Valéry: *Fragments o umetnosti: Osvajanje sveprisutnosti*).

PREDGOVOR

Kad se Marx poduhvatio analize kapitalističkog načina proizvodnje, taj je način proizvodnje bio u začetku. Marx je tako podesio svoja istraživanja da su dobila

vrednost prognoze. Okrenuo se osnovnim odnosima kapitalističke proizvodnje i prikazao ih tako da se na osnovu njih videlo šta se ubuduće još može očekivati od kapitalizma. Ispostavilo se da se može očekivati ne samo sve jače izrabljivanje proletera već, na kraju, i stvaranje preduslova koji omogućuju ukidanje njega samog.

Prevratu u nadgradnji, koji se razvija mnogo sporije od prevrata u bazi, bilo je potrebno više od pola veka pa da u svim područjima kulture ispolji promenu proizvodnih uslova. U kom obliku se to odigralo, može se tek danas zaključiti. Tim zaključcima treba postaviti izvesne prognostičke zahteve. Ali ovim zahtevima manje odgovaraju teze o umetnosti proletarijata posle osvajanja vlasti, da i ne govorimo o onima u besklasnom društvu, od teza o razvojnim tendencijama umetnosti pod sadašnjim proizvodnim uslovima. Njihov jezik se opaža u nadgradnji ništa manje nego u ekonomiji. Zato bi bilo pogrešno potcenjivati borbenu vrednost takvih teza. One odbacuju izvestan broj nasleđenih pojmova — kao što su stvaralaštvo i genijalnost, večna vrednost i tajna, pojmova čija nekontrolisana upotreba (koja se i u ovom trenutku teško može kontrolisati) vodi obradi činjeničnog materijala u fašističkom smislu. Novi pojmovi koje u sledećem tekstu uvodimo u teoriju umetnosti razlikuju se od onih koji su više odomaćeni; razlikuju se po tome što su potpuno neupotrebljivi za ciljeve fašizma. Nasuprot tome, upotrebljivi su za formulisanje revolucionarnih zahteva u umetničkoj politici.

I

Umetničko delo se u načelu uvek moglo reprodukovati. Ono što su drugi stvorili, ljudi su uvek mogli da podražavaju. Takvo kopiranje praktikovali su i učenici prilikom vežbanja u umetnosti, majstori za širenje svojih dela, konačno i oni koji su bili pohlepni na dobit. Nasuprot tome, tehnička reprodukcija umetničkog dela jeste nešto novo, što se kroz istoriju probija u intervalima, u naletima koje dele veliki razmaci ali sa

sve većim intenzitetom. Grci su poznavali samo dva postupka tehničke reprodukcije umetničkih dela: livenje i kovanje. Dela u bronzi, terakote i novac bili su jedina umetnička dela koja su oni mogli praviti masovno. Sva ostala bila su unikati i tehnički se nisu mogla reprodukovati. Sa drvorezom je grafika prvi put postala sposobna da se reprodukuje; bilo je to mnogo pre nego što je to, zahvaljujući štampi, postalo i pismo. Poznate su ogromne promene koje je štampa, mogućnost tehničke reprodukcije pisma, izazvala u književnosti. Međutim, te promene su samo jedan — doduše veoma važan — poseban slučaj pojave koju ovde posmatramo u svetskoistorijskim razmerama. Tokom srednjeg veka uz drvorez se javljaju bakrorez i gravira, a početkom devetnaestog veka i litografija.

Sa litografijom tehnika reprodukcije postiže suštinski nov stupanj. Znatno praktičniji postupak kojim se prenošenje crteža na kamen razlikuje od njegovog urezivanja u komad drveta ili njegovog utiskivanja u bakarnu ploču pomoću kiseline, omogućio je grafici prvi put da svoje proizvode iznosi na tržište ne samo masovno (kao ranije) već svakodnevno u novim vidovima. Grafika je preko litografije bila osposobljena da ilustrativno prati svakidašnjicu. Počela je da drži korak sa štampom. Ali u tom poduhvatu nju je, samo nekoliko decenija posle pronalaska tiskanja na kamenu, prevazišla fotografija. Sa fotografijom je ruka u procesu likovne reprodukcije prvi put bila oslobođena najvažnijih umetničkih obaveza, koje su sada pripale samo oku koje gleda u objektiv. Pošto oko brže shvata nego što ruka crta, proces likovne reprodukcije se toliko ogromno ubrzao da je mogao držati korak sa govorom. Filmski snimatelj u ateljeu, okrećući ručicu, fiksira slike sa istom brzinom s kojom glumac govori. Dok su u litografiji potencijalno bile sadržane ilustrovane novine, u fotografiji je to slučaj sa tonskim filmom. Na tehničkoj reprodukciji tona počelo se raditi krajem prošlog veka. Ti konvergentni napori učinili su doglednom situaciju koju Paul Valéry obeležava rečenicom: „Kao što nam voda, gas i električna struja izdaleka, na skoro nepri-

metan pokret naše ruke, dolaze u stanove da bi nam služili, tako ćemo biti snabdeveni slikama ili nizom to-nova koji će se na naš slab pokret, skoro na znak, javljati i isto tako nas opet napuštati." Oko 1900. tehnička reprodukcija je postigla standard kada je počela da čini svojim objektom ne samo celinu nasleđenih umetničkih dela i njihovo dejstvo da izlaže najdubljim promenama, već je zauzela posebno mesto među umetničkim postupcima. Za proučavanje ovoga standarda ništa nije poučnije od toga kako njegove dve različite manifestacije — reprodukcija umetničkog dela i filmska umetnost — deluju povratno na umetnost u njenom zatečenom obliku.

II

Čak i kod najsavršenije reprodukcije nešto otpada: vremenska i prostorna koordinata umetničkog dela — njegovo neponovljivo bitisanje na mestu na kome se nalazi. Ali sa tim neponovljivim bitisanjem i ni sa čim drugim zbivala se istorija, kojoj je ono tokom svog postojanja bilo podvrgnuto. U to ubrajamo kako promene koje je delo tokom vremena pretrpelo u svojoj fizičkoj strukturi, tako i promenljive odnose posedovanja u koje je delo moglo stupati.¹ Trag prvih mogu otkriti samo hemijske i fizičke analize, koje se ne mogu primeniti na reprodukciju; trag drugih jeste predmet tradicije, čije praćenje mora polaziti sa stanovišta originala.

Ovde i sada originala čini pojam njegove nepatvorenosti. Hemijske analize na patini neke bronzne mogu doprineti utvrđivanju njene nepatvorenosti; shodno tome, za utvrđivanje autentičnosti može biti koristan dokaz da određen srednjovekovni rukopis potiče iz nekog arhiva XV veka. Celokupno područje nepatvorenosti ostaje izvan — i to, naravno, ne samo tehničke —

¹ Naravno, istorijat umetničkog dela obuhvata još više: istorijat Mona Lise, na primer, vrstu i broj kopija koje su prema njoj načinjene u XVII, XVIII i XIX veku.

moгуćnosti reprodukovanja.² Ali dok ono što je autentično čuva svoj puni autoritet u odnosu na manu elnu reprodukciju, koju po pravilu žigoše kao falsifikat, u odnosu na tehničku reprodukciju to nije tako. Dva su razloga za to. Prvo, tehnička reprodukcija je u odnosu na original samostalnija od manuelne. Ona može, na primer, u fotografiji istaći aspekte originala koji su pristupačni samo promenljivoj ošttrini sočiva koje po volji bira svoj rakurs, ali ne i ljudskom oku; ili, pomoću izvesnih postupaka kao što su povećavanje ili usporavanje, može uhvatiti slike koje jednostavno nisu dostupne prirodnom vidu. To bi bilo prvo. Drugo, tehnička reprodukcija može kopiju originala dovesti u situacije koje samom originalu nisu dostižne. Pre svega, ona omogućava kopiji da se približi primaocu, bilo u vidu fotografije, bilo gramofonske ploče. Katedrala napušta svoje mesto da bi se našla u studiju kakvog poklonika umetnosti; horsko delo, koje je bilo izvođeno u nekoj sali ili pod vedrim nebom, može se slušati u sobi.

Okolnosti u koje može biti doveden proizvod tehničke reprodukcije umetničkog dela, makar inače ne dirale u njegov osnov, u svakom slučaju obezvređuju njegovo *ovde* i *sada*. Iako to ni u kom slučaju ne važi samo za umetničko delo već, shodno tome, na primer, i za pejzaž koji u filmu promiče pred gledaocem, ipak se tim postupkom dodiruje izuzetno osetljivo jezgro u predmetu umetnosti, kojem nijedno jezgro nekog prirodnog predmeta po osetljivosti nije slično. To je njegova autentičnost. Autentičnost neke stvari jeste ukupnost svega što se u njoj od samog početka može preneti

² Upravo zato što se autentičnost ne može reprodukovati, intenzivno prodiranje izvesnih postupaka reprodukcije — to su bili tehnički postupci — dalo nam je sredstvo za diferencijaciju i stupnjevanje autentičnosti. Izgrađivanje takvih razlikovanja bilo je važna funkcija trgovine umetničkim predmetima. Sa pronalaskom drvoreza, možemo reći, kvalitet autentičnosti bio je napadnut u temelju, još pre no što je došlo do njegovog poznog rascvata. Srednjovekovni lik Bogorodice još nije bio „autentičan” u vreme kad je rađen: postao je to tokom sledećih vekova i, možda, najviše u prošlom.

tradicijom, od njenog materijalnog trajanja do istorijskog svedočenja. Pošto je ovo drugo zasnovano na prvom, u reprodukciji, gde se to prvo otelo čoveku, i ono drugo — istorijsko svedočenje — počinje da se koleba. Doduše, jedino ono; ali to što na ovaj način počinje da se koleba, jeste autoritet same te stvari.³

Ono što ovde otpada možemo sažeti u pojmu aure i reći: u veku tehničke reprodukcije umetničkog dela zakrhljava njegova aura. Postupak je simptomatičan; njegov značaj prevazilazi područje umetnosti. Tehnika reprodukcije, možemo uopšteno formulirati, odvaja ono što je reprodukovano iz područja tradicije. Time što tehnika umnožava reprodukciju, ona jedinstvenu pojavu umetničkog dela zamenjuje masovnom. A time što dozvoljava reprodukciji da se približi onome koji je prima, u svim njegovim svakidašnjim situacijama, tehnika aktualizuje ono što je reprodukovano. Oba ova procesa dovode do snažnog uzdrmanja onoga što je tradicijom preneto — i to uzdrmanje tradicije jeste naličje sadašnje krize i obnove čovečanstva. Oni su najuže povezani sa masovnim pokretima današnjice. Njihov najmoćniji agent jeste film. Društveni značaj filma se i u svom najpozitivnijem vidu, i upravo u njemu, ne može zamisliti bez te svoje destruktivne, katarzične strane, a to je likvidiranje vrednosti tradicije u kulturnom nasleđu. Ta pojava je najočitija u velikim istorijskim filmovima. Ona uključuje sve više pozicija u svoje područje, i kada je Abel Gance 1927. uzviknuo: „Shakespeare, Rembrandt, Beethoven će snimati... Sve legende, sve mitologije i svi mitovi, svi osnivači religija, čak sve religije... čekaju na svoje filmsko vaskrsenje i heroji se guraju na kapijama“, on je, i ne misleći na to, pozvao na opštu likvidaciju.

* I najbednije provincijsko izvođenje *Fausta* ima pred bilo kojim filmom o *Faustu* u svakom slučaju prednost jer se nalazi u idealnoj konkurenciji prema vajmarskoj premijeri. I sve one tradicionalne sadržine koje pred pozornicom možemo doznati u sećanje, postale su neiskoristljive pred filmskim platnom — na primer, da se u liku Mefista krije Goetheov prijatelj iz mladosti Johann Heinrich Merck i tome slično.

III

U okvirima velikih istorijskih perioda menja se, sa celokupnim načinom života ljudskih kolektiva, i način njihovog čulnog opažanja. Način na koji se ljudsko čulno opažanje organizuje — medijum u kome se ostvaruje — nije uslovljen samo prirodom već i istorijom. Vreme seobe naroda, u kojem su nastali kasnorimska umetnička radinost i *Bečka geneza*, imalo je ne samo umetnost koja se razlikovala od antičke već i drugačije opažanje. Naučnici bečke škole Riegel i Wickhoff,* koji su se oduprli balastu klasičnog nasleđa pod kojim je ta umetnost ležala pokopana, prvi su došli na ideju da iz nje izvuku zaključak o organizaciji opažanja u vremenu u kojem je takva organizacija važila. Ma koliko da su bila dalekosežna, njihova saznanja su bila ograničena time što su se ispitivači zadovoljili pokazivanjem formalnog obeležja svojstvenog opažanju u poznorimskom dobu. Nisu pokušali — i nisu se, možda, mogli ni nadati da će uspeli — da prikažu društvene preobražaje koji su u tim promenama opažanja našli svoj izraz. Za sadašnjicu su uslovi za odgovarajući uvid povoljniji. Ukoliko promene u medijumu percepcije — promene čiji smo savremenici — možemo shvatiti kao propadanje aure, onda ćemo moći prikazati i društvene uslove tog propadanja.

Nije loše da se pojam aure gore predložen za istorijske predmete ilustruje na pojmu aure prirodnih predmeta. Ovu poslednju definišemo kao jedinstvenu pojavu neke daljine, ma koliko bila bliska. U letnje popodne, mirno počivajući, pratiti okom planinski lanac na horizontu ili neku granu koja baca senku na onog što se odmara — znači udisati auru tih planina, te grane. Pomoću ovog opisa lako je sagledati istorijsku uslovljenost sadašnjeg propadanja aure. Ono se zasniva na dvema okolnostima, povezanim sa sve većim zna-

* Alois Riegel (1858—1905) i Franz Wickhoff (1853—1909) — austrijski istoričari umetnosti. Wickhoff je na osnovu rukopisa *Bečka Geneza* dao novu interpretaciju kasnorimske umetnosti. — Prim. prev.

čajem masa u današnjem životu. Naime: „približiti“ stvari prostorno i ljudski isto je tako strasna želja današnjih masa⁴ kao što je i njihova tendencija da predole neponovljivost svake datosti putem primanja nje-ne reprodukcije. Iz dana u dan se sve neodložnije ispoljava potreba da čovek iz najveće blizine dođe do predmeta — u slici, bolje reći u kopiji, u reprodukciji. A reprodukcija kakvu donose ilustrovane novine i filmske novosti očigledno se razlikuje od slike. Neponovljivost i trajanje su u slici isto onoliko isprepleteni kao što su prolaznost i ponovljivost u reprodukciji. Izdvajanje predmeta iz njegove ljuske, razaranje aure, obeležje je opažanja čiji je „smisao za istovrsnost u svetu“ toliko porastao da tu istovrsnost, pomoću reprodukcije, uočava i u neponovljivome. Tako se u području čulne percepcije ispoljava ono što u području teorije zapažamo kao povećan značaj statistike. Orijehtacija realnosti na mase i masa na nju jeste događaj neograničene dalekosežnosti, kako za mišljenje, tako i za vizuelno posmatranje.

IV

Jedinstvenost i neponovljivost umetničkog dela isto-
vetna je sa njegovom uklopljenošću u kontekst tradicije. Sama ta tradicija, doduše, nešto je sasvim živo, nešto izvanredno promenljivo. Antički kip Venere, na primer, nalazio se u jednom tradicionalnom kontekstu kod Grka, koji su taj kip učinili predmetom kulta, a u sasvim drugom kod srednjovekovnih klerika, koji su u njemu videli opasnog idola. Ono što se, međutim, i pred jednima i pred drugima nalazilo bila je njegova jedinstvenost, ili drugim rečima: njegova aura. Prvobi-

⁴ Na ljudski način se približiti masama može značiti: iz vidnog polja prognati svoju društvenu funkciju. Ništa ne jemči da će današnji portretista, kad slika nekog čuvenog hirurga za doručkom u krugu njegove porodice, bolje pogoditi njegovu društvenu funkciju od slikara šesnaestog veka, koji prikazuje svoje lekare reprezentativno, kao što je to, recimo, učinio Rembrandt u „Anatomiji“.

tan način uklapanja umetničkog dela u tradicioni kontekst našao je svoj izraz u kultu. Najstarija umetnička dela nastala su, kako znamo, u službi rituala, najpre magijskog, zatim religioznog. A od presudnog je značaja to što se auratični način postojanja umetničkog dela nikada potpuno ne odvaja od svoje ritualne funkcije.⁵ Drugim rečima: jedinstvena vrednost „pravog” umetničkog dela zasniva se na ritualu, u kome je imalo svoju početnu i prvu upotrebnu vrednost. Ma kako auratični način postojanja bio posredovan, on se čak i u najprofanijim oblicima službe lepoti može prepoznati kao sekularizovan ritual.⁶ Profano služenje lepoti, koje se uobličava zajedno sa renesansom, da bi tri stoleća ostalo na snazi, jasno pokazuje te osnove po isteku ovog roka, prilikom prvog teškog potresa koji ga je pogodio. Kada je, naime, s pojavom prvog zaista revolucionarnog reprodukcionog sredstva, fotografije (istovremeno sa nastankom naučnog socijalizma), umetnost osetila približavanje krize, koja je nakon sledećih sto godina postala očigledna, reagovala je učenjem *l'art pour l'art*-a, koje je teologija umetnosti. Iz njega je za-

⁵ Definicija aure kao „jedinstvene pojave daljine, ma koliko bila bliska”, ne predstavlja ništa drugo do formulaciju kultne vrednosti umetničkog dela u kategorijama prostorno-vremenskog opažanja. Daljina je suprotnost blizini. Ono što je suštinski daleko nedostupno je. U stvari, nedostupnost je glavno obeležje kultne slike. Takva slika, po svojoj prirodi, ostaje „daljina, ma koliko nam bila blizu”. Blizina koju smo kadri da izvučemo iz njene materije, ne ide nauštrb daljini, koju slika po svojoj pojavi i dalje čuva.

⁶ U onoj meri u kojoj se sekularizuje kultna vrednost slike, postaju neodređenije predstave o supstratu njene jedinstvenosti. Empirijska jedinstvenost stvaraoca ili njegovog likovnog postignuća sve više potiskuje u predstavi primaoca jedinstvenost pojava koje vladaju u kulturnoj slici. Naravno, nikad bez ikakvog ostatka; pojam autentičnosti nikada ne prestaje da teži prevazilaženju pojma pripisivanja autentičnosti. (To se vidi naročito jasno kod kolekcionara, koji uvek zadržava nešto od fetišiste i koji posedovanjem umetničkog dela učestvuje u njegovoj kulturnoj snazi). Bez obzira na to, funkcija pojma autentičnog u umetničkom posmatranju ostaje nedvosmislena: sa sekularizacijom umetnosti autentičnost zamenjuje kulturnu vrednost.

tim proizašla upravo jedna negativna teologija u vidu ideje „čiste“ umetnosti, koja ne odbacuje samo svaku socijalnu funkciju već i svako određivanje pomoću predmetne podloge. (U pesništvu je Mallarmé prvi došao do tog stanovišta).

Priznati te veze neophodno je za posmatranje koje ima posla sa umetničkim delom u veku njegove tehničke reprodukcije. Jer one pripremaju saznanje koje je ovde presudno: tehnička reprodukcija umetničkog dela prvi put ga u istoriji emancipuje od njegovog parazitskog postojanja u ritualu. Reprodukovanom umetničko delo postaje u sve većoj meri reprodukcija umetničkog dela koje je i namenjeno reprodukovanju.⁷ Od fotografske ploče, na primer, moguće je dobiti mnoštvo kopija; pitanje o pravoj kopiji besmisleno je. Ali u

⁷ Kod filmskih dela tehničko reprodukovanje proizvoda nije — kao, na primer, kod književnih ili slikarskih dela — spoljni uslov njihovog masovnog širenja. Tehničko reprodukovanje filmskih dela zasniva se neposredno na tehnici njihove proizvodnje. Ona ne samo što na najneposredniji način omogućuje masovno širenje filmskih dela, već upravo na to prisiljava, pošto je proizvodnja filma tako skupa da pojedinac koji bi, na primer, mogao sebi kupiti sliku, ne može kupiti film. Godine 1927. izračunali su da devet miliona gledalaca mora videti jedan poduži film da bi se on isplatio. Sa zvučnim filmom ovde je, doduše, u početku došlo do opadanja; njegova publika je ostala u okviru jezičkih granica, a to se dogodilo istovremeno sa naglašavanjem nacionalnih interesa od strane fašizma. Ali nije toliko važno registrovati ovo opadanje (uostalom, oslabljeno sinhronizacijom), koliko je važno obratiti pažnju na povezanost toga kretanja sa fašizmom. Istovremenost obe pojave zasniva se na privrednoj krizi. Iste smetnje koje su dovele do pokušaja da se postojeći svojinski odnosi zadrže otvorenom silom, navele su filmski kapital, ugrožen krizom, da forsira prethodne radnje potrebne za zvučni film. Uvođenje zvučnog filma donelo je, zatim, privremeno olakšanje. I to ne samo zato što je zvučni film ponovo privukao mase u bioskop, već i zato što je zvučni film ostvario solidarnost novog kapitala iz elektroindustrije sa filmskim kapitalom.

Tako je, posmatran spolja, zvučni film unapređivao nacionalne interese, dok je, iznutra gledano, još više internacionalizovao filmsku proizvodnju.

onom trenutku kad izneveri merilo autentičnosti u umetničkoj produkciji, promenila se i celokupna funkcija umetnosti. Umesto da se zasniva na ritualu, zasniva se na drugoj praksi: naime na politici.

V

Do primanja umetničkih dela dolazi sa različitim akcentima, među kojima se ističu dva polarna. Jedan od njih leži na kulturnoj vrednosti, drugi na izložbenoj vrednosti umetničkog dela.⁸ Umetnička proizvodnja

⁸ Taj polaritet ne može doći do zasluženog mesta u estetici idealizma, čiji pojam lepote obuhvata tu lepotu u osnovi kao nerazdvojenu (prema tome, isključuje je kao izdvojenju). Ipak, on se javlja kod Hegela onoliko jasno koliko se to u okvirima idealizma može zamisliti. „Slike smo”, tako stoji u *Predavanjima o filosofiji istorije*. „već dugo imali; one su već rano bile potrebne pobožnosti, ali ne lepe slike, ove su čak tu smetale. U lepoj slici prisutno je i nešto spoljašnje, ali ukoliko je to lepo, njegov duh se obraća ljudima; u pomenutoj predanosti Bogu odnos prema nekoj stvari je, međutim, bitan, jer ona je sama po sebi samo bezduhovno otupljenje duše... Lepa umetnost... nastala je u samoj crkvi... , premda je... ta umetnost već izašla iz principa umetnosti.” I jedno mesto u *Predavanjima o estetici* upućuje na to da je Hegel u ovome osetio problem. „Mi svi”, tako stoji u tim predavanjima, „smo se izdigli iznad toga da tvorevine umetnosti možemo smatrati nečim božanskim i da ih možemo obožavati; utisak koji one čine jeste po svojoj prirodi trezveniji, i onome što one u nama izazivaju potrebno je neko više merilo...” (Georg Vilhelm Fridrih Hegel: *Estetika*, knj. I, Kultura, Beograd 1969, str. 59).

Prelaz od prvog načina umetničkog primanja na drugi način određuje istorijski tok umetničkog primanja uopšte. Bez obzira na to, može se principijelno za svako pojedinačno umetničko delo pokazati izvesno osciliranje između ta dva polarna načina primanja. Uzmimo, na primer, Sikstinsku Madonu. Posle ispitivanja Huberta Grimmea znamo da je Sikstinska Madona prvobitno bila naslikana za izlaganje. Grimme je na ispitivanje podstaklo pitanje: šta treba da znači, na prednjem planu slike, drvena letvica na koju se oslanjaju dva anđelčeta? Kako je moglo, upitao se dalje Grimme, Raffaelu pasti na pamet da nebo ukrasi sa nekoliko draperija? Ispitivanje je pokazalo da je Sikstinska Ma-

počinje tvorevinama koje se nalaze u službi kulta. Za te tvorevine je, kao što možemo pretpostaviti, važnije da postoje nego da se mogu videti. Los, koga čovek u kamenom dobu crta na zidovima svoje pećine, čarobni je instrument. Čovek ga izlaže, doduše, pred svojim bližnjima, ali pre svega je upućen duhovima. Kulturna vrednost kao takva izgleda da danas upravo ide za tim da se umetničko delo skriva: izvesni kipovi bogova pristupačni su samo svešteniku u oltaru. Izvesne slike Bogorodice ostaju skoro čitave godine prekrivene, izvesne kipove na srednjovekovnim katedralama ne vidi posmatrač odozdo. Sa emancipacijom pojedinih umetničkih delatnosti iz okrilja rituala povećavaju se mogućnosti za izlaganje njihovih proizvoda. Izložljivost nekog poprsja, koje se može slati ovamo i onamo, veća je od kipa nekog boga koji ima svoje stalno mesto u unutrašnjosti hrama. Izložljivost slike veća je od izložljivosti mozaika ili freske koji su joj prethodili. Ako izvodljivost neke mise u početku možda i nije bila manja od izvodljivosti simfonije, simfonija je ipak nastala u trenutku kada je njena izvodljivost obećavala da će biti veća od izvodljivosti mise.

Sa različitim metodima tehničke reprodukcije umetničkog dela toliko je porasla njihova izložljivost da kvantitativno pomeranje između njegova oba stože-

dona bila poručena povodom javnog polaganja na odar pape Siksta. Polaganje na odar papa obavljalo se u određenoj bočnoj kapeli crkve svetog Petra. Prilikom svečanog polaganja na odar, Raffaelova slika bila je postavljena na kovčeg, u pozadini ove kapele nalik na nišu. Raffael prikazuje na toj slici kako se, iz pozadine oivičene zelenim zavesama, Madona u oblacima približuje papskom odru. Prilikom pogrebne svečanosti pape Siksta, našla je primenu izuzetna izložbena vrednost Raffaelove slike. Nakon izvesnog vremena, slika je dospela na glavni oltar u manstirskoj crkvi Crne braće u Pijačenci. Razlog za to premeštanje nalazi se u rimokatoličkom ritualu, koji zabranjuje da se slike izložene prilikom pogrebnih svečanosti koriste za kult na glavnom oltaru. Raffaelovo delo je tim propisom u izvesnoj meri bilo obezvređeno. A da bi se ipak postigla odgovarajuća cena, kurija se rešila da se prećutno saglasi sa prodajom za glavni oltar. Da se ne bi privukla pažnja, slika je data bratstvu udaljenog provincijskog grada.

ra, kao u davnini, prelazi u kvalitativnu promenu njegove prirode. Kao što je, naime, u davnini umetničko delo prvenstveno postalo instrument magije, zahvaljujući apsolutnom težištu koje je ležalo u njegovoj kulturnoj vrednosti, te je kao umetničko delo u izvesnoj meri tek docnije shvaćeno, tako danas umetničko delo, zahvaljujući apsolutnom težištu koje leži u njegovoj izložbenoj vrednosti, postaje tvorevina sa sasvim novim funkcijama, od kojih se ona koje smo mi svesni, umetnička, izdvaja kao ona koju ćemo docnije možda shvatiti kao uzgrednu.⁹ Toliko je izvesno da danas fotografija, a zatim film, predstavljaju najbolja oruđa za takvo buduće shvatanje.

VI

U fotografiji izložbena vrednost počinje da potiskuje kulturnu vrednost na celom frontu. Ali ova ne popušta bez otpora. Pruža poslednji otpor: ljudsko lice. Nije nimalo slučajno što se portret nalazi u središtu rane fotografije. Kulturna vrednost slike ima poslednje pribežište u kultu sećanja na daleke ili umrle drage. Auru poslednji put deluje iz ranih fotografija u letimičnom izrazu ljudskog lica. To je ono što čini njihovu setnu i ni sa čim uporedivu lepotu. Ali tamo gde se čovek povlači iz fotografije, prvi put se izložbena vrednost nadmoćno suprotstavlja kulturnoj vrednosti. Atget je neuporedivo značajan zato što je toj pojavi dao svo-

⁹ Do analognih razmišljanja, na drugoj ravni, dolazi Brecht: „Ako se pojam umetničkog dela više ne može primeniti na onu stvar koja nastaje kada se umetničko delo pretvori u robu, onda taj pojam moramo oprezno i obazrivo ali smelo odbaciti ukoliko ne želimo da sa tom stvari likvidiramo i njenu funkciju, jer ona kroz tu fazu mora proći, i to bez zadnje pomisli. To nije neobavezno skretanje sa pravog puta. Ono što se tu dešava sa umetničkim delom promeniće ga iz temelja, izbrisati njegovu prošlost, u tolikoj meri da, ukoliko bi stari pojam opet bio prihvaćen — a to će i biti, zašto da ne? — on neće izazvati nikakvo sećanje na stvar koju je nekada označavao“.

je mesto. On je oko 1900. snimio pariske ulice lišene ljudskog prisustva. Sa punim pravom je rečeno da ih je snimio kao što se snimaju mesta zločina. I ono je lišeno ljudskog prisustva. Atget snima radi indicija. Fotografski snimci počinju kod njega da postaju dokazi u istorijskom procesu. U tome je njihovo skriveno političko značenje. Oni već zahtevaju određeno primanje. Njima više ne odgovara slobodno lebdeća kontemplacija. Oni uznemiruju posmatrača, koji oseća: mora potražiti poseban put do njih. Putokaze počinju istovremeno da mu postavljaju i ilustrovane novine. Tačne ili pogrešne putokaze — svejedno. U njima je potpis ispod slike prvi put postao obavezan. I jasno je da ima sasvim drugi karakter od naziva slike. Direktive koje gledalac dobija od teksta pod slikom u ilustrovanom časopisu postaju uskoro još preciznije i imperativnije u filmu, gde razumevanje svake pojedinačne slike kao da je propisano od teksta svih prethodnih slika.

VII

Spor koji se tokom devetnaestog veka vodio između slikarstva i fotografije oko umetničkih vrednosti njihovih proizvoda deluje danas kao stranputica i smušenost. Ali to ne govori protiv njegovog značaja, pre bi mogao da ga podvuče. Taj spor je zapravo izraz jednog svetskoistorijskog preokreta kojega, kao takvog, ni jedan ni drugi partner nisu bili svesni. Pošto je vek tehničke reproduktivnosti odvojio umetnost od kulturnog temelja, ugasio se zauvek privid njene autonomije. Ali je promena funkcije umetnosti, koja je time bila postignuta, nestala iz vidokruga veka. A i u dvadesetom, koji je doživeo razvoj filma, dugo je izmicala pogledu.

Kao što se već i ranije trošilo mnogo uzaludne pronalaskivosti na rešavanje pitanja da li je fotografija umetnost — a da se prethodno nije pitalo: da li se s pronalaskom fotografije nije izmenio celokupan karakter umetnosti? — tako su sada filmski teoretičari pre-

uzeli ovo prerano postavljeno pitanje. Ali teškoće koje je fotografija zadavala nasleđenoj estetici bile su dečja igra prema onima sa kojima je estetiku dočekaao film. Otuda slepa nasilnost što obeležava početak filmske teorije. Tako Abel Gance, na primer, upoređuje film sa hijeroglifima: „Tako smo, dakle, zahvaljujući izvanredno značajnom vraćanju u prošlost, opet došli do izražajnog nivoa Egipćana... Slikovni jezik još nije sazreo, jer mu još nisu dorasle naše oči. Još nema dovoljno poštovanja, još nema dovoljno kulta za ono što se njime kazuje”. Ili, kao što piše Séverin-Mars: „Kojoj umetnosti je bio suđen san što bi...ujedno bio poetičniji i realniji! Posmatran sa takvog stanovišta, film bi predstavljao neuporedivo izražajno sredstvo, i u njegovoj atmosferi smele bi se kretati samo ličnosti najplemenitijeg načina mišljenja u najsavršenijim i najtajanstvenijim trenucima svoga života”. Alexandre Arnoux, sa svoje strane, zaključuje jednu fantaziju o nemom filmu upravo pitanjem: „Zar se svi smeli opisi kojima smo se koristili ne svode na definiciju molitve?” Veoma je poučno videti kako težnja da se film uključi u „umetnost” prisiljava ove teoretičare da sa besprimernom bezobzirnošću unose u njega kultne elemente. A ipak su, u vreme kad su objavljivane te spekulacije, već postojala dela kao što su *Javno mišljenje* i *Potera za zlatom*. To ne sprečava Abela Gancea da poteže poređenje sa hijeroglifima, a Séverin-Maks govori o filmu kao što bi se moglo govoriti o slikama Fra Angelica. Simptomatično je da i danas naročito reakcionarni autori traže značenje filma u istom pravcu, ako ne baš u sakralnom, ono ipak u natprirodnom. Povodom Reinhardtove filmske verzije *Sna letnje noći*,* Werfel konstatuje da je, nesumnjivo, sterilna kopija spoljašnjeg sveta, sa njegovim ulicama, enterijerima, železničkim stanicama, restoranima, automobilima i plažama, dosada stajala na putu uspona filma u carstvo umetnosti.

* Max Reinhardt (1873—1943), veliki nemački režiser. Godine 1935. režirao je sa W. Dieterleom u SAD *San letnje noći*. — Prim prev.

„Film još nije shvatio svoj pravi smisao, svoje stvarne mogućnosti... One se nalaze u njegovoj jedinstvenoj moći da prirodnim sredstvima i neuporedivo ubedljivo izrazi ono što je čarobno, čudesno, natprirodno“.

VIII

Pozorišni glumac definitivno prezentira umetničko delo publici samim sobom, svojom ličnošću; nasuprot tome, umetničko delo filmskog glumca daje se preko aparature. Ova druga činjenica ima dve posledice. Aparatura koja tvorevinu filmskoga glumca prenosi publici nije obavezna da tu tvorevinu poštuje kao totalitet. Ona, pod rukovodstvom snimatelja, stalno zauzima stav prema toj tvorevini. Niz zauzetih stavova, koje montažer sastavlja od isporučenog materijala, čini gotov montirani film. On sadrži izvestan broj kadrova koji se moraju shvatiti kao kadrovi kamere — da i ne govorimo o specijalnim stavovima kao što su krupni planovi. Tako se delo glumca podvrgava nizu optičkih testova. To je prva posledica okolnosti da se delo filmskoga glumca prikazuje pomoću aparature. Druga posledica se zasniva na tome što filmski glumac, pošto sam ne prikazuje svoju tvorevinu publici, gubi mogućnost koju ima pozorišni glumac — da svoju tvorevinu za vreme prikazivanja prilagođava publici. Ona time dolazi u položaj ocenjivača na koga ne utiče nikakav lični kontakt sa glumcem. Publika se uživljava u glumca samo na taj način što se uživljava u aparat. Preuzima, dakle, odnos aparata: ona vrši testove.¹⁰ To nije nikakav odnos kome se mogu izložiti kultne vrednosti.

¹⁰ „Film... daje (ili bi mogao dati) korisna obaveštenja o ljudskim postupcima u detalju... Izostaje svaka motivacija na osnovu karaktera, unutrašnji život ličnosti nikad ne otkriva glavni uzrok i retko je glavni rezultat radnje“ (Brecht: *Pokušaji, Proces oko tri groša*). Proširenje polja onoga što se može testirati, koje aparatura ostvaruje u slučaju filmskoga glumca, odgovara izvanrednom proširenju polja testiranja do koga je usled ekonomskih prilika izložena individua. Tako, na primer, stalno raste

Filmu je mnogo manje stalo do toga da glumac prikazuje publici nekog drugog, koliko do toga da glumac prikazuje aparaturi samog sebe. Jedan od prvih koji je osetio koliko je tekst promenio glumca bio je Pirandello. Zapažanjima koje o tome daje u svom romanu *Pazi, snima se!* ne smeta mnogo što se ograničavaju na isticanje negativne strane stvari. Još manje to što se nadovezuju na nemi film. Jer tonski film nije u tom pogledu promenio nešto principijelno. Bitno je da se glumi za aparaturu, odnosno — kada je reč o zvučnom filmu — za dve aparature. „Filmski glumci“, piše Pirandello, „osećaju se kao u izgnanstvu... prognani ne samo sa pozornice nego i od sebe samih... Zapažaju zbrkano, nejasno, obuzeti osećanjem neke praznine, da je njihovo telo gotovo ugnjeteno, izbrisano, lišeno svoje stvarnosti, svoga duha, šuma što ga proizvodi krećući se, i da je postalo samo jedna nema slika koja za trenutak zatreperi... na prljavom komadu platna... O prikazivanju komada stara se aparat svojim senkama. Oni, pak, glumci, moraju se zadovoljiti time da igraju samo pred njim“ (Luidi Pirandello: *Pazi, snima se!* Narodno delo, Beograd, str. 97—98). Isto činjenično stanje može se obeležiti na sledeći način: prvi put — i to je ono što je učinio film — čovek dolazi u položaj da mora, doduše, delovati celokupnom živom ličnošću, ali odričući se njene aure. Jer aura je povezana sa njegovim *ovde* i *sada*. Ona nema kopije. Auru koja se na pozornici stvara oko Macbetha ne može zameniti aura koja za živu publiku postoji oko glumca koji igra Macbetha. Specifičnost snimanja u filmskom ateljeu sastoji se, međutim, u tome što publiku zamenjuje aparatura. Tako aura koja se nalazi oko glumca mora otpasti — a time, istovremeno, i aura oko prikazanog lika.

značaj provere podesnosti za poziv. U toj proveri podesnosti reč je o isećcima iz ostvarenja jedinke. Filmsko snimanje i provera podesnosti za poziv obavljaju se pred telom sastavljenim od stručnjaka. Rukovodilac snimanja u filmskom ateljeu nalazi se tačno na onome mestu na kome se prilikom provere podesnosti nalazi predsednik komisije.

Nije nimalo čudno što upravo jedan dramatičar kao što je Pirandello u karakterisanju filma nehodično dodiruje razlog krize koja je, vidimo, obuzela pozorište. Za umetničko delo potpuno zahvaćeno tehničkom reprodukcijom, ili čak — kao što je film — iz nje proizašlo, stvarno nema veće suprotnosti od pozornice. To potvrđuje svako temeljnije razmatranje. Upućeni posmatrači odavno su shvatili da se u filmskoj glumi „najveći efekti skoro uvek postižu onda kada se što je moguće manje ‚glumi‘... Konačni razvoj” vidi Arnheim 1932. u tome „što će se prema glumcu postupati kao prema rekvizitu, koji se karakteristično bira i... stavlja na pravo mesto”.¹¹ Sa tim je najtešnje povezano nešto drugo.

¹¹ U ovom kontekstu postaju naročito interesantne izvesne prividno sporedne pojedinosti kojima se filmski režiser udaljava od pozorišne prakse. Na primer, pokušaj da glumac igra bez šminke, kao što je to, između ostalih, sproveo Dreyer u *Mukama Jeanne d'Arc*. Utrošio je više meseci samo na to da pronađe četrdeset glumaca od kojih će se sastojati sud nad jeretikom. Traženje takvih glumaca ličilo je na traženje rekvizita do kojih se teško dolazi. Dreyer je uložio veliki napor u to da izbegne sličnosti u godinama, stasu, fizionomiji. Kada glumac postane rekvizit, onda, na drugoj strani, rekvizit često fungira kao glumac. U svakom slučaju, nije nimalo neobično što film dolazi u situaciju da rekvizitu daje ulogu. Umesto da uzmemo proizvoljne primere iz neizmernog obilja, držaćemo se jednog, posebno ubedljivog. Sat koji radi na pozornici uvek će samo smetati. Na pozornici mu se ne može ostaviti uloga merenja vremena. Astronomsko vreme došlo bi i u naturalističkom komadu u sukob sa scenskim vremenom. U tim okolnostima za film je krajnje karakteristično to što se, u određenoj prilici, bez teškoća može koristiti merenjem vremena satom. Ovde možemo jasnije nego na nekim drugim crtama pojmiti kako u određenim okolnostima svaki pojedinačan rekvizit može preuzeti presudne funkcije u filmu. Odavde je samo korak do Pudovkinove konstatacije da je „gluma povezana sa nekim predmetom i zasnovana na tom predmetu... uvek jedan od najsnažnijih metoda filmskog oblikovanja”. Tako je film prvo umetničko sredstvo koje je u stanju da pokaže kako se materija poigrava sa čovekom. Film može, stoga, biti izuzetan instrument materijalističkog prikazivanja.

Glumac koji glumi na pozornici unosi se, istovremeno, u neku ulogu. Filmskom glumcu je to veoma često uskraćeno. Njegovo ostvarenje nikako nije jedinstveno, već je sastavljeno od mnogobrojnih pojedinačnih ostvarenja. Pored slučajnih obzira prema zakupnini za korišćenje ateljea, prema činjenici da li se raspolože partnerom, prema dekoru i tako dalje, već i elementarne neophodnosti mehanizma razbijaju igru glumca na niz epizoda koje se mogu montirati. Reč je, pre svega, o osvetljenju, čija instalacija zahteva da se neki događaj, koji se pojavljuje na platnu kao jedinstven brz tok, prikaže u nizu pojedinačnih snimaka za koje su u ateljeu možda bili potrebni čitavi sati. Da i ne govorimo o potpuno očiglednim montažama. Tako se skok sa prozora u ateljeu može snimati kao skok sa skele, a beksstvo — docnije, posle nekoliko nedelja, prilikom snimanja van ateljea. Uostalom, lako je konstruisati još mnogo paradoksalnije slučajeve. Može se posle kucanja na vrata zahtevati od glumca da se trgne. Možda to trzanje nije ispalo onako kako smo očekivali. Tu se režiser može poslužiti time što će zgodnom prilikom, kad se glumac opet nađe u ateljeu, bez njegovog znanja opaliti iz pištolja iza njegovih leđa. Zaprepašćenost glumca u tom trenutku može se snimiti i montirati u film. Ništa ne pokazuje drastičnije da je umetnost napustila carstvo „lepog privida“, koje je sve dosad bilo smatrano jednim u kome ona može cvetati.

IX

Iznenadjenje glumca pred aparaturom, kao što to prikazuje Pirandello, u osnovi je istovrsno sa iznenadjenjem čoveka pred sopstvenim likom u ogledalu. Ali sada je njegov lik u ogledalu postao nešto što se može odvojiti od njega, postao je prenosiv. A kuda se pre-

nosi? Pred publiku.¹² Svest o tome ni za trenutak ne napušta glumca. Filmski glumac zna da dok stoji pred aparaturom ima, u krajnjoj liniji, posla sa publikom: publikom potrošača koji čine tržište. To tržište, na koje on polazi ne samo sa svojom radnom snagom, već celim svojim bićem, u trenutku određenog ostvarenja isto mu je tako malo opipljivo kao nekom artiklu koji se proizvodi u fabrici. Da li ta okolnost nema udela u mori, novom strahu koji, prema Pirandellu, spopada glumca pred aparatom? Film odgovara na gubljenje aure veštačkim građenjem „ličnosti“ van ateljea. Kult zvezda koji podržava filmski kapital konzervira onu čar ličnosti koja već odavno postoji samo još u truloj čari njenog robnog karaktera. Dok filmski kapital daje ton, današnjem filmu se ne može, uopšte uzev, pripisati nikakva druga revolucionarna zasluga sem da unapređuje revolucionarnu kritiku nasleđenih predstava o umetnosti. Ne poričemo da, osim toga, u posebnim slučajevima današnji film može podupreti revolucionarnu kritiku društvenih odnosa, čak privatnovlasničkog poretka. Ali u tome nije težište ovog ispitivanja kao što nije ni težište zapadnoevropske filmske proizvodnje.

¹² Ovde konstatovanu promenu načina izlaganja izazvanu tehnikom reprodukcije primećujemo i u politici. Današnja kriza građanskih demokratija uključuje i krizu uslova koji su merodavni za izlaganje ljudi na vlasti. Demokratije neposredno izlažu ličnost onoga koji vlada, i to pred poslanicima. Parlament je njegova publika! Sa novinama u aparaturi snimanja koje omogućuju govornicima da ih za vreme govora neograničeno mnogi ljudi slušaju, a ubrzo i neograničeno mnogi gledaju, u prvi plan dolazi izlaganje političkog čoveka pred tom aparaturom. Parlamenti se prazne istovremeno sa pozorištima. Radio i film ne menjaju samo funkciju profesionalnog glumca već, isto tako, funkciju onoga koji, kao što to ljudi na vlasti čine, prikazuje samoga sebe pred mikrofonom i kamerom. Pravac ove promene, bez obzira na njihove različite specifične zadatke, isti je kod filmskog glumca kao i kod onoga koji vlada. Taj pravac pod određenim društvenim uslovima teži pokazivanju učinaka koji se mogu proveriti, pa čak i preuzeti. To dovodi do novog odabiranja, odabiranja pred aparaturom, iz kojeg kao pobednici izlaze filmska zvezda i diktator.

Sa tehnikom filma je isto kao i sa tehnikom sporta — svako prisustvuje njihovim ostvarenjima kao polustručnjak. Da bi se razumelo to činjenično stanje, treba samo jednom čuti grupu mladih kolportera kako, naslonjeni na bicikle, diskutuju o rezultatima neke biciklističke trke. Ne organizuju izdavači novina uzalud trke svojih kolportera. One bude veliko interesovanje među učenicima, jer pobjednik u tim priredbama ima šansu da od mladog kolportera postane trkač. Isto tako, na primer, filmski žurnal svakome daje šansu da od prolaznika postane filmski statista. On pod povoljnim okolnostima može čak ući u umetničko delo — setimo se samo Vertova: *Tri pesme o Lenjinu*, ili Ivensovog *Borinagea*. Svako danas može zahtevati da bude snimljen. Tu pretenziju najbolje objašnjava pogled na istorijsko stanje današnje književnosti.

Vekovima je sa književnošću stajalo tako da su se nasuprot malom broju pisaca nalazile hiljade i hiljade čitalaca. Krajem prošlog veka je došlo do promene. Sa sve većim širenjem štampe, koja je stavljala na raspolaganje čitaocima sve nove i nove političke, religiozne, naučne, stručne, lokalne organe, sve veći i veći delovi čitalačke publike postajali su — najpre sporadično — saradnici. Počelo se time što im je dnevna štampa otvorila „poštansko sanduče“, a danas stvari stoje tako da jedva ima zaposlenog Evropljanina koji ne bi u načelu mogao negde naći mogućnost za objavljivanje nekog radnog iskustva, žalbe, reportaže ili sličnog. Time je razlikovanje između autora i publike na putu da izgubi svoj načelni karakter. Ono postaje funkcionalno, odvija se ovako ili onako, od slučaja do slučaja. Čitalac je u svako vreme spreman da postane pisac. Tako stručnjak, koji je to hteo ne hteo morao postati u jednom krajnje specijalizovanom radnom procesu — makar to bio samo stručnjak neke skromnije delatnosti — postaje autor. U Sovjetskom Savezu sâm rad dolazi do reči. I njegovo pretvaranje u reči čini deo umenja koje je potrebno da bi se on obavio. Literarno pravo ne

zasniva se više na specijalizovanom, već na politehničkom obrazovanju, i tako postaje zajedničko dobro.¹³

Sve se to može bez teškoća preneti na film, gde tokom jedne decenije dolazi do pomeranja za koja su u književnosti bili potrebni vekovi. Jer u filmskoj praksi — pre svega ruskoj — to pomeranje je delimično već

¹³ Privilegovan karakter datih tehnika se gubi. Aldo us Huxley piše: „Tehnički napredak... odveo je u vulgarnost... Tehnička reproduktivnost i rotaciona štampa omogućili su beskonačno umnožavanje spisa i slika. Opšte školsko obrazovanje i relativno visoke plate stvorili su veoma veliku publiku koja zna čitati i koja može sebi pribaviti građu za čitanje i likovni materijal. Da bi se ovo stavilo na raspolaganje, razvila se jedna značajna industrija. Ali umetnički dar je nešto vrlo retko; iz toga sledi... da je svagda i svuda veći deo umetničke proizvodnje bio manje vredan. Danas je, međutim, postotak otpada u opštoj umetničkoj proizvodnji veći nego što je bio ikada ranije... Ovde se nalazimo pred jednostavnim aritmetičkim stanjem stvari. U toku prošlog veka stanovništvo Zapadne Evrope povećalo se nešto više nego dvostruko. Međutim, građa za čitanje i materijal u slikama su, kako cenim, porasli barem u odnosu 1 prema 20, a možda i prema 50 ili čak 100. Ako stanovništvo od x miliona ima n umetničkih talenata, stanovništvo od $2x$ miliona imaće $2n$ umetničkih talenata. Prema tome, situacija se ovako može rezimirati. Ako je pre sto godina bila objavljena jedna štampana stranica sa građom za čitanje i sa slikama, onda se danas objavljuje dvadeset, ako ne i sto stranica. Ako je, s druge strane, pre sto godina postojao jedan umetnički dar, onda danas postoje dva. Priznajem da danas, usled opšteg školovanja, može postati produktivan veliki broj virtuelnih talenata, koji ranije nisu mogli da razviju svoje darove. Uzmimo, dakle... da danas tri ili čak četiri umetnička talenta dolaze na jedan umetnički talent u ranije doba. Ipak ostaje nesumnjivo da je potrošnja materijala za čitanje ili likovnog materijala daleko prevazišla prirodnu proizvodnju darovitih pisaca i darovitih slikara. Sa muzikom stoji isto tako. Blagostanje, gramofon i radio stvorili su publiku čija se potrošnja muzičkog materijala nalazi izvan svake srazmere prema prirastu stanovništva, a, prema tome, i prema normalnom prirastu darovitih muzičara. Ispostavlja se, dakle, da je u svim umetnostima, kako apsolutno tako i relativno posmatrano, proizvodnja otpada veća nego što je bila ranije, i tako će morati da ostane sve dotle dok ljudi, kao i sada, nastavljaju da troše nesrazmerno veliku količinu štampanog, likovnog i muzičkog materijala.” — Ovaj način posmatranja očigledno nije napredan.

ostvareno. Jedan deo glumaca koje srećemo u ruskom filmu nisu glumci u našem smislu, već ljudi koji prikazuju *sebe* — i to u prvom redu u svom radnom procesu. U Zapadnoj Evropi kapitalistička eksploatacija filma zabranjuje da se povede računa o zakonitom pravu koje današnji čovek ima na svoje reprodukovanje. Pod tim okolnostima filmska industrija ima najveći interes da učešće masa podstiče iluzionističkim predstavama i dvo-smislenim spekulacijama.

X

Snimanje filma, a naročito zvučnog filma, predstavlja prizor kakav se ranije nikada i nigde nije mogao zamisliti. Predstavlja proces nasuprot kome ne postoji više nijedna stajna tačka sa koje u vidokrug posmatrača ne bi ušlo sve ono što kao takvo ne spada u glumu, kao što su kamera, uređaji za osvetljenje, štab asistenata i tako dalje. (Sem ukoliko se položaj njegove zenice ne poklapa sa položajem aparata za snimanje.) Ta okolnost — više od svake druge — čini površnim i beznačajnim eventualne sličnosti između scene u filmskom ateljeu i scene na pozornici. Pozorište principijelno poznaje mesto sa koga se radnja ne može otrpve prozreti kao iluzionistička. Snimljena scena, naprotiv, nema to mesto. Njena iluzionistička priroda jeste priroda drugog stepena; ona je rezultat montažnog reza. To znači: u filmskom ateljeu aparatura je tako duboko prodrila u stvarnost da je čist aspekt te stvarnosti, slobodan od stranog tela aparature, rezultat posebne procedure, naime snimanja posebno podešenom fotografskom aparaturom i montaže tih snimaka sa drugim istovrsnim snimcima. Od aparature oslobođeni aspekt realnosti postao je ovde njen najizveštačeniji aspekt a prizor neposredne stvarnosti — plavi cvet u zemlji tehnike.

Isto stanje stvari, koje toliko odudara od onog u pozorištu, može se još poučnije konfrontirati sa onim u slikarstvu. Ovde treba postaviti pitanje: kakav je odnos snimatelja i slikara? Da bi se na to odgovorilo,

treba dopustiti jednu pomoćnu konstrukciju koja se oslanja na pojam operatora kakav je poznat iz hirurgije. Hirurg predstavlja jedan pol određenog poretka na čijem se drugom polu nalazi vrač. Ponašanje vrača, koji bolesnika leži prislanjanjem ruke, razlikuje se od ponašanja hirurga, koji vrši operacioni zahvat na bolesnikovom telu. Vrač održava prirodno odstojanje između sebe i bolesnika; tačnije rečeno: ako ga — prislanjanjem ruke — samo veoma malo smanjuje, on ga veoma povećava zahvaljujući svom autoritetu. Hirurg postupa obrnuto: veoma smanjuje distancu prema bolesniku — time što prodire u njegovo telo, a povećava je samo malo — oprežnošću sa kojom se njegova ruka pokreće među organima. Jednom rečju: za razliku od vrača (koji se još nalazi u lekaru opšte prakse), u presudnom trenutku hirurg se odriče toga da se suoči sa svojim bolesnikom neposredno kao čovek; naprotiv, on prodire operativno u njega. — Mag i hirurg ponašaju se kao slikar i snimatelj. Slikar pazi u svome radu na prirodnu razdaljinu prema datom predmetu, snimatelj, naprotiv, duboko prodire u splet datosti.¹⁴ Slike jednoga i drugoga potpuno su različite. Slikareva je totalna, snimateljeva je mnogostruko razbijena i njeni delovi se spajaju prema jednom novom zakonu. Zato je filmsko prikazivanje stvarnosti za današnjeg čoveka neuporedivo značajnije, jer upravo na osnovu najintenzivni-

¹⁴ Smelosti snimatelja mogu se zaista porediti sa mećošću hirurga. Luc Durtain navodi, u jednom spisku specifično mimičkih veština tehnike, one „koje su potrebne u hirurgiji pri izvesnim teškim intervencijama. Uzimam kao primer jedan slučaj iz otorinolaringologije... mislim na takozvani endionazalni perspektivni postupak; ili ukazujem na akrobatske veštine koje mora da izvodi hirurgija grkljana, vođena izokrenutom slikom u ogledalu za pregled grla; mogao bih govoriti i o radu na ušima, koji podseća na precizan rad časovničara. Kakva se bogata gradacija najsuptilnije akrobatike mišića zahteva od čoveka koji hoće da opravi ili spase ljudsko telo, možemo pretpostaviti kada se setimo operacije mreñe, gde, tako reći, postoji debata čelika sa skoro tećnim delovima tkiva, ili značajnih intervencija u trbušnom predelu (laparotomija)“.

jeg prodiranja u stvarnost pomoću aparature pruža vid stvarnosti oslobođen aparature, onaj vid koji današnji čovek ima prava da zahteva od umetničkog dela.

XI

Tehnička reproduktivnost umetničkog dela menja odnos masa prema umetnosti. Iz najzaostalijeg odnosa, kakav, na primer, postoji prema Picassu, menja se u najnapredniji, kakav je, recimo, u odnosu na Chaplina. Pritom je napredni odnos obeležen time što zadovoljstvo u posmatranju i doživljaju stupa u neposrednu i prisnu vezu sa stavom stručnog ocenjivača. Takvo povezivanje važna je društvena indicija. Naime, što se više smanjuje društveni značaj neke umetnosti, to više dolaze u raskorak kritički i uživalački stav publike. U konvencionalnom se uživa bez kritike, istinski novo se kritikuje sa odbojnošću. U bioskopu se podudaraju kritički i uživalački stav publike. A tu je presudna ova okolnost: nigde više nego u filmu nisu reakcije pojedina, čiji zbir predstavlja koncentrisanu reakciju publike, unapred uslovljene njihovom neposredno postojećom koncentracijom. A ispoljavajući se, te reakcije se istovremeno i kontrolišu. Možemo se i dalje koristiti poređenjem sa slikarstvom. Slika je uvek izrazito zahtevala da je posmatraju pojedinac ili mali broj ljudi. Simultano posmatranje slike od strane mnogobrojne publike, kakvo se javlja u devetnaestom veku, rani je simptom krize slikarstva, koju nikako nije izazvala samo fotografija, već ju je izazvao, relativno nezavisno od fotografije, zahtev umetničkog dela da se obraća masama.

Slikarstvo nije u stanju da predmet pruži simultanom kolektivnom opažanju, kao što je to odvajkada činila arhitektura, kao što je to nekad činio ep, kao što to danas čini film. I mada se iz same te okolnosti ne mogu izvlačiti zaključci o društvenoj ulozi slikarstva, ona ipak dolazi do izraza kao znatno sputavanje u onom trenutku kad se slikarstvo usled posebnih okolnosti i

tako reći protiv svoje prirode neposredno konfrontira sa masama. U srednjovekovnim crkvama i manastirima, i na dvorovima. do pred kraj osamnaestog veka, nije simultano dolazilo do kolektivne percepcije slika, već u mnogome stupnjevito i hijerarhično posredovano. Ako se to promenilo, onda je tu posredi poseban konflikt u koji je slikarstvo upleteno tehničkom reproduktivnošću slike. Ali premda su se ljudi poduhvatili prikazivanja slika masama u galerijama i salonima, ipak nije bilo puta za samoorganizovanje i samokontrolisanje masa pri takvom primanju.¹⁵ Otuda ista ona publika koja napredno reaguje pred grotesknim filmom mora postati nazadna pred nadrealizmom.

XII

Karakteristična obeležja filmu ne daje samo način na koji se čovek prikazuje kameri, već i način na koji on uz pomoć kamere prikazuje sebi okolinu. Pogled na psihologiju postizanja uspeha ilustruje sposobnost aparature da testira. Pogled na psihoanalizu ilustruje je sa druge strane. Film je doista obogatio naš opazajni svet metodima koji se mogu ilustrovati metodima Freudove teorije. Omaška u dijalogu pre pedeset godina ostala bi više ili manje nezapažena. Može se smatrati izuzetkom da je ovakva omaška odjednom ukazivala na dubinske perspektive u razgovoru, koji kao da se do tada odvijao u gornjem sloju. Ta situacija se promenila

¹⁵ Ovaj način posmatranja može izgledati nezgrapnan; ali kako pokazuje veliki teoretičar Leonardo, nezgrapni načini posmatranja mogu se u svoje vreme pozitivno iskoristiti. Leonardo upoređuje slikarstvo i muziku sledećim rečima: „Ali slikarstvo nadmašuje muziku, i ono je iznad nje jer ne umire posle svog rađanja, kao što je to slučaj sa jadnom muzikom... Muzika koja nestaje još dok se rađa manje je dostojna od slikarstva, koje pomoću stakla postaje večito”. (Leonardo da Vinči: *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd 1964, str. 20—22).

posle *Psihopatologije svakodnevnog života*. Ona je izolovala i istovremeno učinila raščlanjivim stvari koje su ranije neprimećeno proticale u širokom toku opaženog. Film je doveo do sličnog produbljivanja apercpcije u čitavom opsegu optičkog opažajnog sveta, a sada i akustičnog. Samo je naličje tog stanja stvari u tome što su filmska ostvarenja mnogo egzaktnija i što omogućavaju raščlanjivanje sa znatno brojnijih stanovišta nego ostvarenja koja se prikazuju na slici ili na sceni. Nasuprot slikarstvu, u filmskom ostvarenju neuporedivo preciznije navođenje situacije omogućava veću raščlanljivost. Nasuprot sceni, veća mogućnost raščlanjivanja filmskog ostvarenja uslovljena je većom mogućnošću izdvajanja. Ta okolnost, i u tome je njen glavni značaj, ima tendenciju da potpomaže prožimanje umetnosti i nauke. Doista, teško da se za neki stav, izdvojen i brižljivo prepariran u okviru neke određene situacije — kao što se izdvaja mišić na telu — može reći čime nas jače privlači: svojom umetničkom vrednošću ili naučnom upotrebljivošću. Jedna od revolucionarnih funkcija filma biće da se kao identični shvate umetničko i naučno korišćenje fotografije, što je ranije najčešće išlo u raskorak.¹⁶

Pošto film krupnim planovima iz inventara, naglašavanjem skrivenih detalja na rekvizitima koji su nam poznati, ispitivanjem banalnih miljea pod genijalnim

¹⁶ Ako za ovu situaciju potražimo analogiju, naći ćemo je, i to veoma instruktivnu, u renesansnom slikarstvu. I tu nalazimo umetnost čiji se neuporediv uspon i značaj dobrim delom zasnivaju na tome što ona integriše niz novih nauka ili bar nove naučne podatke. Renesansno slikarstvo se obraća anatomiji i perspektivi, matematici, meteorologiji i nauci o bojama. „Šta nam je udaljenije“, piše Valéry, „od čudne pretenzije jednog Leonarda, kome je slikarstvo bilo najviši cilj i najviša demonstracija saznanja, i to tako da je slikarstvo, prema njegovom ubeđenju, zahtevalo sveznanje, a on sam nije ustuknuo pred takvom teorijskom analizom pred kojom mi, današnji ljudi, zbog njene dubine i njene preciznosti, stojimo bespomoćni“.

vođstvom objektivna — na jednoj strani umnožava uvid u prinudnosti što upravljaju našim životom, on nam na drugoj strani obezbeđuje ogroman i neslućen manevarski prostor! Izgledalo je da nas naše krčme i velegradske ulice, naše kancelarije i nameštene sobe, naše železničke stanice i fabrike beznadno zatvaraju. Onda je došao film i razorio taj zatvorski svet dinamitom desetih delova sekundi, tako da sada među njegovim rasturenim ruševinama spokojno polazimo u pustolovinu putovanja. Krupni plan proširuje prostor, usporeno snimanje pokret. I kao što pri uvećanju nije u pitanju samo puko razjašnjavanje onoga što se „ionako“ nejasno vidi, nego se tu pojavljuje potpuno nova struktura oblikovanja materije, isto tako i usporeno snimanje ne iznosi na videlo samo poznate motive kretanja, nego se njime otkrivaju sasvim nepoznati pokreti „koji uopšte ne deluju kao usporenje brzih pokreta, već kao pravo klizanje, lebdenje, kao nešto nadzemaljsko“. Tako postaje opipljivo da je priroda koja se obraća kameri drukčija od one koju sagleda oko. Drukčija pre svega zato što, umesto prostora prožetog čovekovom svešću, imamo prostor prožet nečim čega nismo svesni. Ako je već uobičajeno da čovek sudi o hodu ljudi, makar samo u grubim crtama, on svakako pojma nema kakvo je njihovo držanje u onom deliću sekunde kad iskorače. Ako nam je već u grubim crtama poznat pokret kojim se mašamo upaljača ili kašike, ipak jedva da znamo šta se pritom, u stvari, odigrava između ruke i metala, a da i ne govorimo o promenama koje se tu dešavaju uporedo sa različitim stanjima u kojima se nalazimo. Tu se upliće kamera svojim pomoćnim sredstvima, spuštanjem i podizanjem, prekidom snimanja i izdvajanjem, širenjem i sažimanjem toka, uveličavanjem i umanjivanjem. O političko-nesvesnom saznajemo prvi put zahvaljujući njoj, kao što zahvaljujući psihoanalizi saznajemo o nagonско-nesvesnom.

XIII

Odvajkada je jedan od najvažnijih zadataka umetnosti bio da stvori potražnju za čije potpuno zadovoljenje još nije došao čas.¹⁷ Istorija svake umetničke forme ima kritička vremena, kada ova forma teži efektima koji se bez napora mogu postići tek promenjenim tehničkim standardom, što znači u novoj umetničkoj formi. Tako postignute ekstravagancije i sirovosti umetnosti, naročito u takozvanim vremenima dekadencije, proizlaze, u stvari, iz njenog najbogatijeg istorijskog centra sila. Takve varvarizme je još nedavno obilno pokazivao da-

¹⁷ „Umetničko delo“, kaže André Breton, „vredno je samo utoliko ukoliko ga prožimaju refleksi budućnosti, zaista, svaka razvijena umetnička forma nalazi se u tački presecanja triju razvojnih linija. Naime, najpre tehnika upućuje u pravcu određene umetničke forme. Pre nego što se pojavio film, bilo je knjižica sa fotografijama, čije su slike, pritiskom palca, brzo promičući pred gledaocem, prikazivale neku bokstersku ili tenisku utakmicu; bilo je automata na vašarima kod kojih je okretanje ručice izazivalo promicanje slika. — Drugo, nasleđene umetničke forme na izvesnim stupnjevima svoga razvitka napregnuto teže efektima koje zatim nova umetnička forma neusiljeno postiže. Pre nego što je film stekao priznanje, pokušali su dadaisti da svojim priredbama unesu u publiku pokret kakav je zatim Chaplin izazvao na prirodni način. — Treće, često neupadljive društvene promene pripremaju promenu recepcije, čime će se koristiti tek nova umetnička forma. Pre nego što je film počeo da stvara svoju publiku, okupljeni svet gledao je u panorami slike (koje su već prestale da budu nepokretne). Publika se nalazila pred jednim paravanom gde su bili smešteni stereoskopi, po jedan na svakog posetioca. Pred tim stereoskopima automatski su se pojavljivale pojedinačne slike koje su se kratkotrajno ustavljale, da bi zatim ustupile mesto drugim slikama. Još Edison je morao raditi sa sličnim sredstvima kada je malobrojnoj publici koja je zurila u aparat gde su promicale slike, prikazao prvu filmsku traku (pre nego što se još znalo za bioskopsko platno i za postupak projekcije). Uostalom, u osnivanju panorame naročito jasno dolazi do izraza dijalektika razvoja. Malo pre no što je film učinio posmatranje slika kolektivnim posmatranjem, pred stereoskopima ovog brzo zastarelog etablismana još jednom dolazi do pojedinačnog posmatranja, i to sa istom onom oštrinom kao što je nekada u oltaru sveštenik posmatrao kip boga.

daizam. Njegov impuls tek sada postaje shvatljiv: dadaizam je pokušao da efekte koje publika danas traži u filmu ostvari slikarskim sredstvima (odnosno književnim).

Svako potpuno novo, pionirsko stvaranje potreba prebacivaće svoj cilj. Dadaizam čini to u tolikoj meri da žrtvuje tržišne vrednosti, koje su filmu svojstvene u veoma visokom stepenu, u korist značajnijih intencija — kojih, razumljivo, u ovde opisanom obliku nije svestan. Dadaisti su mnogo manje držali do merkantilne upotrebljivosti svojih umetničkih dela koliko do njihove neupotrebljivosti kao predmeta kontemplativnog udublivanja. Tu neupotrebljivost gledali su da postignu upravo načelnim srozavanjem svoje građe. Njihove pesme su „salata reči”, one sadrže opscene obrte i svakojake jezičke otpatke kakvi se samo mogu zamisliti. Nimalo drukčije ne stoji sa njihovim slikama, na koje kače dugmad ili vozne karte. Takvim sredstvima postižu bezobzirno uništavanje aure svoga stvaranja. Sredstvima produkcije udaraju svojim tvorevinama žig reprodukcije. Nemoguće je pribitati se i zauzeti stav prema Arpovoj slici ili pesmi Augusta Stramma kao prema Derainovoj slici ili Rilkeovoj pesmi. Udublivanju, koje je u degeneraciji građanstva postalo škola asocijalnog stava, suprotstavlja se skretanje pažnje kao varijanta socijalnog stava¹⁸. Doista, dadaističke manifestacije ostvarivale su veoma vehementno skretanje pažnje, pošto su umetničko delo učinile središtem skandala. Delo je pre svega trebalo da zadovolji zahtev za izazivanjem javnog skandala.

Kod dadaista je umetničko delo od primamljivog privida ili ubedljive zvučne tvorevine postalo metak.

¹⁸ Teološka suština ovog udublivanja jeste svest o tome da je onaj koji se udubljuje sam sa svojim bogom. U velikim vremenima građanstva, zahvaljujući toj svesti ojačala je sloboda sa kojom je odbačeno crkveno tutorstvo. U vremenima nazadovanja građanstva, morala je ta ista svest da povede računa o skrivenoj tendenciji da se iz poslova zajednice izuzmu one snage koje pojedinac pokreće u opštenju sa bogom.

Pogodilo je posmatrača. Steklo je taktilni kvalitet. Time je potpomoglo potražnju za filmom, čiji je element odvratanja isto tako u prvom redu taktilan, zasnovan, naime, na smeni ambijenata i stavova što u naletima dopiru do gledaoca. Uporedimo platno na kome se odigrava film sa platnom na kome se nalazi slika. Ova druga poziva posmatrača na kontemplaciju; pred njom se on može prepustiti svom toku asocijacija. Pred filmskom slikom on to ne može. Tek što ju je uočio, ona se već promenila. Ona se ne može fiksirati. Duhamel, koji mrzi film, i koji nije shvatio njegov značaj, ali je shvatio ponešto od njegove strukture, tu okolnost formuliše ovako: „Ne mogu više misliti ono što hoću da mislim. Pokretne slike zauzele su mesto mojih misli”. Doista, asocijativni tok posmatrača tih slika odmah se prekida njihovom promenom. Na tome se zasniva šokirajuće dejstvo filma, koje, kao svako šokirajuće dejstvo, želi da bude prihvaćeno pojačanim prisustvom duha¹⁹. Zahvaljujući svojoj tehničkoj strukturi, film je fizičko delovanje šoka, koje je dadaizam, tako reći, u moralnom delovanju šoka držao još zapakovano, oslobodio te ambalaže²⁰.

¹⁹ Film je odgovarajuća umetnička forma za povećanu životnu opasnost sa kojom se današnji ljudi suočavaju. Potreba da se izlažu šokovima predstavlja prilagođavanje ljudi pretećim opasnostima. Film odgovara dubokosežnim promenama aparata apercipije — promenama kakve u okviru privatne egzistencije doživljava svaki prolaznik u velegradskom saobraćaju, kao što ih u istorijskom okviru doživljava svaki današnji građanin.

²⁰ Kako za dadaizam, tako se i za kubizam i futurizam mogu dobiti važna obaveštenja od filma. I kubizam i futurizam se javljaju kao manjkavi pokušaji umetnosti da, sa svoje strane, povede računa o prožimanju stvarnosti aparaturom. Ove škole poduhvatile su se toga da, za razliku od filma, umetnički prikažu stvarnost ne korišćenjem aparature, već nekom vrstom legiranja prikazane stvarnosti i prikazane aparature. Pri tom pretežnu ulogu u kubizmu igra predosećanje konstrukcije ove aparature, koja se zasniva na optici; u futurizmu tu ulogu igra predviđanje efekata ove aparature, koji dolaze do izraza u brzom promicanju filmske trake.

XIV

Masa je matrica iz koje danas izlazi preporođen celokupni tradicionalni odnos prema umetničkim delima. Kvantitet je prešao u kvalitet: mnogo šire mase učesnika stvorile su promenjen način učestvovanja. Posmatrača ne sme zvesti to što se ovo učestvovanje najpre javlja u ozloglašenom vidu. Ali bilo je i takvih koji su se grčevito držali upravo te spoljašnje strane stvari. Među njima najradikalnije se izjasnio Duhamel. On je zahvalan filmu zbog načina učestvovanja koje on budi u masama. On film naziva „dokolicom za podjarmljene, zabavom za neobrazovane, jadne, radom satrte kreature, koje more brige . . . , prizorom koji ne zahteva nikakvu koncentraciju, ne pretpostavlja nikakvu sposobnost za razmišljanje . . . , ne pali u srcu nikakvu svetlost i ne budi nikakvu drugu nadu sem one smešne da se jednog dana može postati zvezda u Los Anđelosu”. Vidimo da je to u osnovi stara jadikovka zbog masa koje traže zabavu, dok umetnost zahteva od posmatrača usredsređenost. To je opšte mesto. Ostaje samo pitanje da li nam ono pruža tačku oslonca za ispitivanje filma. Ovde treba поближе razmotriti problem. Zabava i usredsređenost stoje u suprotnosti koja se ovako može formulisati: onaj ko se pred umetničkim delom usredsređuje udubljuje se u njega; on nestaje u tom delu, onako kao što se to, po legendi, desilo sa kineskim slikarom koji se našao pred svojom završenom slikom. Rasejana masa, naprotiv, unosi umetničko delo u sebe. Najočitiiji primer su građevine. Arhitektura je odvajkada predstavljala prototip umetničkog dela čije se primanje zbiva u rasejanosti i od strane kolektiva. Zakoni njenog primanja su najpoučniji.

Građevine prate čovečanstvo od njegove praistorije. Mnoge umetničke forme su nastale i nestale. Tragedija nastaje sa Grcima, da bi se sa njima ugasila i da bi posle niza vekova oživila, i to samo svojim „pravilima”. Ep, čije poreklo pripada mladosti naroda, gasi se u Evropi sa završetkom renesanse. Slika na platnu je tvorina srednjeg veka i ništa joj ne jamči neprekidno

trajanje. Međutim, čovekova potreba za smeštajem je stalna. Graditeljstvo nikada nije bilo napušteno. Njegova istorija je duža od istorije svake druge umetnosti i dejstvo koje ono vrši na naše čulo vida značajno je za svaki pokušaj prosuđivanja odnosa masa prema umetničkom delu. Građevine se dvostruko primaju: upotrebom i opažanjem. Ili, tačnije rečeno: taktilno i optički. Nećemo steći pojam o takvom primanju ako ga zamislimo kao grupno usredsređivanje, kakvo, na primer, poznaju turisti pred čuvenim građevinama. Naime, taktilna strana nema pandan za ono što je na optičkoj strani kontemplacija. Do taktilnog primanja se dolazi manje putem pažnje koliko putem navike. U odnosu na arhitekturu navika dalekosežno određuje čak i optičko primanje. I ono se po svojoj prirodi mnogo manje odigrava kroz napetu pažnju nego kroz uzgredno primećivanje. Primanje oblikovano na arhitekturi ima, međutim, u izvesnim okolnostima kanonsku vrednost. Jer: zadaci koji se u istorijskim prekretnicama postavljaju ljudskom opažanju uopšte se ne mogu rešiti samo golom optikom, dakle kontemplacijom. Oni se postepeno savlađuju po uputstvu taktilnog primanja, putem navike.

I rasejan čovek se može navići. I više: mogućnost savladavanja izvesnih zadataka u rasejanosti pokazuje, prvo, da je u čoveku nastala navika da ih rešava. Kroz zabavu, kakvu pruža umetnost, opipljivo se proverava koliko su novi zadaci apercepcije postali rešivi. Pošto se, uostalom, pojedinac nalazi u iskušenju da takve zadatke izbegne, umetnost će najteže i najvažnije među njima napasti tamo gde može mobilisati mase. Ona to danas čini u filmu. Primanje kroz zabavu, što se sve više opaža na svim područjima umetnosti i predstavlja simpotom dalekosežnih promena primanja, u filmu ima svoj pravi instrument za vežbu. Film izlazi u susret tom obliku primanja svojim šokirajućim dejstvom. Film ne potiskuje kultnu vrednost samo time što publiku doводи do toga da zauzima ocenjivački stav, već i time što zauzimanje stava u filmu ne uključuje pažnju. Publika je ispitivač, iako rasejan.

POGOVOR

Povećana proletarizacija današnjeg čoveka i povećano stvaranje masa — dve su strane istog zbivanja. Fašizam pokušava da organizuje novonastale proletarizovane mase, ne dirajući u svojinske odnose, čijem uklanjanju one teže. On vidi spas u tome da mase pusti da dođu do svog izraza (ni za živu glavu do svog prava)²¹. Mase imaju pravo na promenu svojinskih odnosa; fašizam pokušava da ih izrazi u njihovom konzervisanju. Fašizam sledstveno ide za estetizacijom političkog života. Terorisanju masa, koje fašizam ugnjetava kultom vođe, odgovara terorisanje aparature, koju on stavlja u službu uspostavljanja kulturnih vrednosti.

Svi pokušaji za estetizacijom politike imaju vrhunac u jednoj tački. Ta tačka je rat. Rat, i samo rat, omogućava da se masovnim pokretima najvećih dimenzija postavi cilj, a sačuvaju nasleđeni svojinski odnosi. Tako politika formuliše stanje stvari. Tehnika ga formuliše ovako: samo rat omogućuje da se mobilišu celokupna sadašnja tehnička sredstva uz čuvanje svojinskih odnosa. Razumljivo je da se fašistička apoteoza rata ne koristi tim argumentima. Uprkos tome, poučno je baciti pogled na tu apoteozu. U Marinettijevom manifestu

²¹ Ovde je, s obzirom na filmske novosti, naročito važna jedna tehnička okolnost čiji se propagandni značaj teško može preceniti. Masovnoj reprodukciji naročito izlazi u susret reprodukcija masa. U velikim svečanim povorkama, u džinovskim zborovima, u sportskim masovnim priredbama i u ratu, što danas sve prikazuje snimateljska aparatura, masa posmatra samu sebe. Ova pojava, čiju dalekosežnost ne treba naglašavati, najtešnje je povezana sa razvitkom tehnike reprodukcije, odnosno snimanja. Masovni pokreti se uopšte jasnije prikazuju aparaturi nego pogledu. Kadrovi sa stotinama hiljada ljudi najbolje se mogu uhvatiti iz ptičje perspektive. Pa i ako je ta perspektiva ljudskom oku isto toliko pristupačna koliko i aparaturi, ipak na slici koju oko prima nije moguće uvećanje kojem se podvrgava snimak. To znači da masovni pokreti, pa tako i rat, predstavljaju za aparaturu naročito pogodan oblik ljudskog ponašanja.

povodom etiopskog kolonijalnog rata stoji: „Već dvadeset sedam godina ustajemo mi futuristi protiv toga da se rat obeležava kao antiestetičan... Prema tome, konstatujemo... Rat je lep, jer zahvaljujući gasnim maskama, zastrašujućim megafonima, bacačima plamena i malim tenkovima, zasniva vlast čoveka nad podjarmljenom mašinom. Rat je lep, jer inauguriše sanjanu metalizaciju ljudskog tela. Rat je lep, jer obogaćuje cvetnu livadu vatrenim orhidejama mitraljeza. Rat je lep, jer pušćanu vatru, kanonade, prekide vatre, mirise i zadatahe, spaja u jedinstvenu simfoniju. Rat je lep, jer stvara nove arhitekture, kao što su veliki tenkovi, geometrijski likovi avionskih eskadrila, dimne spirale iznad zapaljenih sela i mnogo šta drugo... Književnici i umetnici futurizma... setite se ovih načela estetike rata da biste njima osvetlili svoju borbu za novu poeziju i novu likovnu umetnost!”

Taj manifest ima tu prednost što je jasan. Njegovo postavljanje pitanja zaslužuje da ga preuzme dijalektičar. On estetiku današnjeg rata vidi ovako: dok se država prirodno korišćenje proizvodnih snaga kroz svojinski poredak, dotle će povećanje prirodnih sredstava, brzina, energetskih izvora, težiti neprirodnom korišćenju. Nalazi ga u ratu, koji svojim razaranjima dokazuje da društvo nije bilo dovoljno zrelo da tehniku učini svojim organom, da tehnika nije bila dovoljno razvijena da savlada društvene elementarne snage. Stravičan karakter imperijalističkog rata određen je raskorakom između snažnih proizvodnih sredstava i njihovog nedovoljnog korišćenja u proizvodnom procesu (drugim rečima, nezaposlenošću i nedostatkom tržišta). Imperijalistički rat je ustanak tehnike, koja „ljudskim materijalom” zadovoljava zahteve kojima je društvo oduzelo njihov prirodni materijal. Umesto da reguliše reke, tehnika baca ljudsku reku u korito streljačkih rovova, umesto da iz aviona zaseva njive, seje zapaljive bombe nad gradovima, a u gasnom ratu nalazi sredstvo za nov način ukinuća aure.

„Fait ars — pereat mundus” kaže fašizam i od rata očekuje, kao što izjavljuje Marinetti, umetničko

zadovoljenje čulnog opažanja izmenjenog tehnikom. To je, očigledno, vrhunac l'art pour l'art-a. Čovečanstvo, koje je nekad, kod Homera, bilo predmet posmatranja za olimpijske bogove, postalo je to sada samo za sebe. Njegovo samootuđenje dostiglo je onaj stupanj koji dopušta da ono svoje vlastito uništenje doživljava kao estetsko zadovoljstvo prvog reda. Tako stoji sa estetizacijom politike koju sprovodi fašizam. Komunizam mu odgovara politizacijom umetnosti.

III

DVE PESME FRIEDRICH A HÖLDERLINA

Zadatak ispitivanja kome pristupamo teško je bez objašnjenja svrstati u estetiku pesništva. Ova nauka kao čista estetika orijentisala je svoje glavne snage na ispitivanje pojedinih pesničkih vrsta, među njima najčešće na tragediju. Komentarom su se udostojavala skoro samo velika klasična dela; tamo gde se komentar pojavljivao van klasične drame, bio je više filološki nego estetički. Ovde treba učiniti pokušaj da se estetički komentarišu dve lirske pesme, a ova namera zahteva neke prethodne napomene o metodi. Na ovim pesmama treba pokazati unutrašnju formu, ono što je Goethe označio kao sadržinu. Treba pronaći pesnički zadatak kao pretpostavku za vrednovanje pesme. Vrednovanje se ne može upravljati prema tome kako je pesnik rešio svoj zadatak; naprotiv, ozbiljnost i veličina samog zadatka određuju vrednovanje. Jer ovaj zadatak izvodimo iz same pesme. Njega treba shvatiti i kao pretpostavku pesništva, kao duhovno-opažajnu strukturu onog sveta o kojem pesma svedoči. Ovaj zadatak, ovu pretpostavku treba ovde shvatiti kao poslednju osnovu dostupnu analizi. Ništa ne otkrivamo o procesu lirskog stvaranja, ništa o ličnosti stvaraoca ili o njegovom pogledu na svet, već otkrivamo posebnu i jedinstvenu sferu u kojoj se nalaze zadatak i pretpostavka pesme. Ova sfera je ujedno i proizvod i predmet ispitivanja. Nju više ne možemo porediti sa pesmom, već je ona, naprotiv, ono jedino što možemo utvrditi u ispitivanju. Ova sfera, koja

u svakom pesništvu ima poseban oblik, označava se kao ono što je opevano (*das Gedichtete*). U njoj treba do-kučiti ono posebno područje koje čini istinitost pesništva. Ova „istinitost“, koju upravo najozbiljniji umetnici tako uporno podvlače u svojim delima, treba shvatiti kao predmetnost njihovog stvaranja, kao ispunjenje svakog datog umetničkog zadatka. „Svako umetničko delo ima ideal *a priori*, nužnost u sebi da postoji“ (Novalis). Ono što je opevano, po svom opštem obliku, jeste sintetičko jedinstvo duhovnog i opažajnog poretka. Ovo jedinstvo dobija svoj poseban lik kao unutrašnji oblik posebnog dela.

Pojam opevanog je granični pojam u dvostrukom smislu. On je, pre svega, granični pojam prema pojmu pesme. Ono što je opevano presudno se razlikuje kao kategorija estetičkog ispitivanja od šeme forma-sadržina, i to time što u sebi čuva fundamentalno estetičko jedinstvo forme i sadržine i, umesto da ih odvajaju, izražava u sebi njihovu imanentnu nužnu povezanost. To u onome što sledi ne možemo zapaziti teorijski, jer je posredi ono što je opevano u pojedinim pesmama, već samo na pojedinačnom slučaju. Ni za teorijsku kritiku pojam forme i sadržine u estetičkom značenju ovde nema mesta. U jedinstvu forme i sadržine, dakle, opevano deli jednu od bitnih odlika sa samom pesmom. Ono samo je izgrađeno prema osnovnom zakonu umetničkog organizma. Od pesme se razlikuje kao granični pojam, kao pojam svoga zadatka, nikako i nekim načelnim obeležjem. Naprotiv, samo svojom većom odredljivošću; ne kvantitativnim manjkom određenja, već potencijalnim postojanjem aktualno prisutnih i drugih određenja u pesmi. Ono što je opevano predstavlja još nedovoljno čvrstu povezanost, kakva vlada u samoj pesmi, a do toga možemo doći samo apstrahovanjem od izvesnih određenja; time što ovim putem činimo vidljivim isprepletanost i funkcionalno jedinstvo ostalih elemenata. Jer pesma je tako određena aktualnim postojanjem svih određenja da je još samo kao takvu u jedinstvu možemo shvatiti. Ali uvid u funkciju pretpostavlja raznolikost mogućnosti povezivanja. Tako se uvid

u sklop pesme sastoji u shvatanju njene sve strože određenosti. Da bi došlo do te krajnje određenosti u pesmi, opevano mora apstrahovati od nekih odrednica.

Ovim odnosom prema opažajnom i duhovnom funkcionalnom jedinstvu pesme, opevano odudara od nje kao granični pojam. Ali ono je ujedno granični pojam prema drugom jednom funkcionalnom jedinstvu, kao što je i uvek granični pojam moguć samo kao granica između dva pojma. Ovo drugo funkcionalno jedinstvo jeste ideja zadatka; ona odgovara ideji rešenja, koju predstavlja pesma. (Jer zadatak i ideja mogu se odvojiti samo ih abstracto). Ova ideja zadatka uvek znači život za tvorca. U njemu nalazi drugo ekstremno funkcionalno jedinstvo. Ono što je opevano ispoljava se, dakle, kao prelaz funkcionalnog jedinstva života ka funkcionalnom jedinstvu pesme. U njemu se život određuje pesmom, zadatak rešenjem. Nije mu temelj individualno životno raspoloženje umetnika, već životna povezanost određena umetnošću. Kategorije u kojima možemo shvatiti ovu sferu, prelaznu sferu tih dveju funkcionalnih jedinstava, još nisu uobličene i najpre se, možda, naslanjaju na pojmove mita. Upravo najslabija ostvarenja umetnosti odnose se na neposredno osećanje života, najjača, međutim, prema svojoj istini, na sferu srodnu mitu: na ono što je opevano. Život je, uopšte uzev, ono što je u pesmi opevano — tako bismo mogli reći; ali ukoliko pesnik doslovnije pokušava da prenese životno jedinstvo u umetničko jedinstvo, utoliko se više ispoljava kao šepRTLja. Navikli smo da se takvo šepRTLjanje brani, pa čak i zahteva, kao „neposredno životno osećanje“, „toplina srca“, kao „duševnost“. Na značajnom primeru Hölderlina postaje jasno kako ono što je opevano omogućuje ocenu pesništva prema stepenu povezanosti i veličine njegovih elemenata. Oba ova obeležja su nerazdvojna. Jer ukoliko više mlitavo širenje osećanja zamenjuje unutrašnju veličinu i oblik elemenata (koje približno obeležavamo kao mitske), utoliko manja postaje povezanost, utoliko više nastaje — bilo ljupki neumetnički prirodni proizvod, bilo krpež stran umetnosti i prirodi. Život kao krajnje jedinstvo

u temelju je onoga što je opevano. Ali što ranije analiza pesme dovede do samog života kao onoga što je opevano, ne nailazeći na oblikovanje opažanja i konstrukciju duhovnog sveta, utoliko će se — u užem smislu — pesničko delo ispoljiti kao puka građa, bezobličnije i beznačajnije. Dok analiza velikih pesničkih dela neće, doduše, naići na mit, ali će naići, kao na stvarni izraz života, na jedinstvo stvoreno zahvaljujući snazi mitskih elemenata što teže jedan ka drugome.

O ovoj prirodi opevanog kao područja između dve granice svedoči metod njegovog prikazivanja. Njega se ne može ticati dokazivanje takozvanih poslednjih elemenata. Jer takvih i nema u okviru onoga što je opevano. Naprotiv, treba dokazivati samo intenzitet povezanosti opažajnih i duhovnih elemenata, i to najpre na pojedinačnim primerima. Ali upravo u ovom dokazivanju mora biti vidljivo da nisu u pitanju elementi, već odnosi, kao što je i samo opevano sfera odnosa između umetničkog dela i života, sfera čija jedinstva sama po sebi uopšte nisu shvatljiva. Ono što je opevano ispoljiće se tako kao pretpostavka pesme, kao njena unutrašnja forma, kao umetnički zadatak. Zakon prema kome se svi prividni elementi čulnosti i ideja pojavljuju kao pojmovi za bitne, u principu beskrajne funkcije, nazivamo zakon istovetnosti. Time obeležavamo sintetičko jedinstvo funkcija. Ono se u svom svagda posebnom vidu shvata kao a priori pesme. Dokučivanje čistog opevanog, apsolutnog zadatka, mora, posle svega rečenog, ostati čisto metodički, idealni cilj. Čista opevanost prestala bi da bude granični pojam: bila bi život ili pesma. — Pre nego što ispitamo primenljivost ovog metoda na estetiku lirike uopšte, možda i na dalja područja, nisu dozvoljena dalja izvođenja. Tek tada se može jasno pokazati šta je a priori pojedinačne pesme, šta je ono za pesmu uopšte, ili čak za druge pesničke vrste, ili čak za pesništvo uopšte. Ali jasnije će se pokazati da se sud o lirskoj pesmi, ako se i ne može dokazati, može ipak obrazložiti.

HRABROST PESNIKA

Prva verzija

*Zar ti nisu srodna sva živa bića?
Zar te za službu ne hrani sama Parka?
Zato idi samo bez odbrane
Dalje kroz život i ne brini!*

*Što se zbiva neka ti je sve blagosloveno,
Budi obraćeno radosti! ili šta bi te još moglo
Povrediti, srce? šta ti se
Desiti tamo kuda treba da ideš?*

*Jer otkada se pesma sa smrtnih usana
Dišući mirom izvi, otkad u jadu i sreći
Naš meleman napev ljudsko
Srce radovati poče, otad smo i mi,*

*Pevači naroda, rado sa živim bićima,
Gde ih je mnogo zajedno, radosni i svakom
skloni,
Svakom otvoreni; ta takav je i
Naš predak, bog sunca,*

*Koji veseo dan sirotom i bogatom daje,
Koji u vremenu što juri, nas, prolazne,
Uspravljene na zlatnim
Uzicama, kao decu, drži.*

*Njega čeka, i njega uzima, kada dođe čas,
Njegova purpurna plima; gle! i plemenita svetlost
Silazi, naučena na promenu,
Istog pomišljaja stazom.*

*Pa neka iščezne, kada jednom dođe vreme,
I duh nigde ne bude lišen svog prava, neka umre
Jednom u ozbiljnosti života
Naša radost, ali lepom smrću.*

SNEBIVLJIVOST

*Pa zar ti nisu poznata mnoga živa bića?
Ne ide li tvoja noga istinom, kao ćilimima?
Zato, moj genije, stupaj samo
Bos u život i ne brini!*

*Što se zbiva, neka ti je sve prikladno!
Budi u skladu s radošću, ili šta bi te još moglo
Povrediti, srce, šta ti se
Desiti tamo kuda treba da ideš?*

*Jer, otkada, slično nebesnicima, ljude, samotnu
divljač,*

*I same nebesnike vodi svratištu
Pesma i vladarski
Raznovrsni hor, tako smo bili i mi,*

*Jezici naroda, rado sa živim bićima
Gde ih je mnogo zajedno, radosni i svakom isti,
Svakom otvoreni; ta takav je i
Naš otac, bog neba,*

*Koji misaon dan sirotom i bogatom dopušta,
Koji, na prekretnici vremena, nas, usnule,
Uspravljene na zlatnim
Uzicama, kao decu, drži.*

*I dobri smo i poslani nekom za nešto
Kada dolazimo, sa umetnošću, i od nebesnika
Jednog donosimo. Ali sami
Donosimo prikladne ruke.*

Dve pesme Fridricha Hölderlina: *Hrabrost pesnika* i *Snebiljivost*, onakve kako su do nas došle iz zrelog i kasnog doba, ispitaćemo po ovom metodi. Tokom ispitivanja utvrdiće se mogućnost upoređivanja obeju pesama. Njih povezuje izvesna srodnost, tako da možemo govoriti o različitim verzijama. Jednu verziju, koja se nalazi između najranije i najkasnije (*Hrabrost pesnika*, druga verzija), kao manje bitnu, ostavićemo ovde neprokomentarisano.

Posmatrajući prvu verziju, konstatujemo znatnu neodređenost opazajnoga i nepovezanost u pojedinačnom. Tako je mit ove pesme još prepunjen mitologijom. Mitologija se ispoljava kao mit tek merom svoje povezanosti. Mit prepoznajemo po unutrašnjem jedinstvu boga i sudbine. Po vladanju *ἀναγκη* (ananke). Hölderlinu je u prvoj verziji pesme predmet jedna određena sudbina: pesnikova smrt. On opeva izvore hrabrosti za tu smrt. Ova smrt je središte iz kojeg je trebalo da proizađe svet pesničkog umiranja. Postojanje u tom svetu bila bi hrabrost pesnika. Ali ovde osećamo samo u najbudnijem naslućivanju neki zrak ove zakonitosti što proističe iz pesnikovog sveta. Tek se plašljivo podiže glas da opeva kosmos, kome pesnikova smrt predstav-

lja vlastitu propast. Mit se, naprotiv, obrazuje iz mitologije. Bog sunca je predak pesnika, i njegovo umiranje je sudbina, u kojoj pesnikova smrt, najpre odražena, postaje stvarna. Neka lepota, čiji unutrašnji izvor ne znamo, rastvara pesnikov lik — jedva manje lik boga — umesto da ga oblikuje. Hrabrost pesnika još se na neki čudan način zasniva na nekom drugom, stranom poretku. Na srodnosti živih bića. Od nje on stiže povezanost sa svojom sudbinom. Šta treba hrabrosti pesnika da znači srodnost sa narodom? U pesmi ne osećamo dublje pravo na osnovu koga se pesnik oslanja na svoj narod, na živa bića, i oseća se sa njima srodan. Znamo da je ova misao utešna za pesnike, znamo kako je posebno Hölderlinu prirasla za srce. Ipak, ta prirodna vezanost za sav narod ovde nam se ne može činiti zasnovana kao uslov pesničkog života. Zašto pesnik ne slavi — i sa većim pravom — *Odi profanum*?* Ovo smemo i moramo pitati u situaciji kad živa bića ne utemeljuju još nikakav duhovni poredak. Na veoma čudan način, pesnik obema rukama zahvata u tuđe svetske poretke, narod i boga, da bi u sebi ostvario sopstven poredak, hrabrost pesnika. Ali pesma, unutrašnjost pesnika, značajan izvor njegove vrline, pojavljuje se, u trenutku kad se imenuje, slabo, bez snage i veličine. Pesma živi u grčkom svetu, oživljava je lepota bliska grčkoj, i njom vlada grčka mitologija. Poseban princip grčkog oblikovanja nije, međutim, čisto razvijen.

*Jer otkada se pesma sa smrtnih usana
Dišući mirom izvi, otkad u jadu i sreći,
Naš meleman napev ljudsko
Srce radovati poče...*

Ove reči sadrže strahopoštovanje pred likom pesničkog, koje je ispunjavalo Pindara — a sa njim i kasnog Hölderlina —, samo vrlo oslabljeno. Ni „pevači na-

* *Odi profanum* — lat.: mrzim prostačku (svetinu) — reči su Horacija i odnose se na preziranje ukusa gomile. — Prim. prev.

roda", svakome „skloni“, ne služe tome da u ovoj pesmi postave neki opažljivi temelj sveta. U liku umirućeg boga sunca najjasnije se potvrđuje izvesno u svim elementima nesavladano dvojestvo. Još idilična priroda igra posebnu ulogu nasuprot liku boga. Lepota — drukčije rečeno — nije još potpuno postala lik. Ni predstava smrti ne potiče iz čisto oblikovane povezanosti. Sama smrt nije — kao što je docnije shvaćena — lik u svojoj najdubljoj povezanosti, već gašenje plastičnog, herojskog bića u neodređenoj lepoti prirode. Prostor i vreme ove smrti nisu još u duhu takvog lika proizašli kao jedinstvo. Isto tolika neodređenost oblikujućeg principa, koja toliko odudara od prizvanog grčkog duha, ugrožava celu pesmu. Ni lepota, koja gotovo kao osećajna nastrojenost povezuje lepu pojavu pesme sa vedrinom boga, niti usamljenost boga, čija mitološka sudbina pruža pesniku samo analogno značenje, ne proističu iz središta jednog oblikovanog sveta čiji bi mitski zakon bio smrt. Naprotiv, jedan veoma slabo sastavljen svet umire u lepoti, zajedno sa suncem koje zalazi. Odnos bogova i ljudi prema pesničkom svetu, prema prostorno-vremenskom jedinstvu u kojem žive, nije oblikovan intenzivno, a ni čisto grčki. Moramo u punoj meri shvatiti da osećanje života, raširenog i neodređenog života, predstavlja nimalo nekonvencionalno osnovno osećanje ove pesme, da, dakle, iz njega potiče osećajna povezanost njenih u lepoti izolovanih delova. Život kao neosporna — možda ljupka, možda uzvišena — osnovna činjenica još određuje (prekrivajući i misli) ovaj Hölderlinov svet. O tome na neobičan način svedoči i jezičko oblikovanje naslova, jer neka posebna nejasnoća odlikuje onu vrlinu koja dobija ime njenog nosioca, ukazujući nam tako da je njena čistota pomućena usled suviše velike bliskosti ove vrline životu (uporedi jezičku tvorevinu: Weibertreue — ženska vernost). Završetak svojom ozbiljnošću unosi skoro stran zvuk u lanac slika: „I duh nigde ne bude lišen svog prava“. Ova moćna opomena, proizašla iz hrabrosti, stoji ovde usamljeno, i samo joj se približava veličina slike iz jedne ranije strofe:

nas...
Uspravljene na zlatnim
Uzicama, kao decu, drži.

Povezanost boga sa ljudima je, nakon ukočenih ritmova, uneta u jednu veliku sliku. Ali u svojoj pojedinačnosti ona ne može protumačiti osnov ovih povezanih sila i gubi se. Tek će sila preobražaja učiniti to jasnim i pogodnim da se kaže: pesnički zakon ovog Hölderlinovog sveta nije se još ispunio.

Šta znači najprisnija povezanost tog pesničkog sveta, nagoveštenog prvom verzijom, i na koji način produblјivanje uslovlјava preobražaj strukture, kako iz oblikovanog središta oblikovanje nužno prođire od stiha do stiha, — sve to pokazuje poslednja verzija. Našli smo da su obavezne pretpostavke ranije verzije bili neplastična predstava života i nemitski pojam života, lišen sudbine, ponikao iz duhovno beznačajne sfere. Tamo gde je lik bio zaseban, zbivanje bez odnosa, pojavlјuje se sada opažajno-duhovni poredak, novi kosmos pesnika. Teško je steći mogućí pristup ovom potpuno celovitom i jedinstvenom svetu. Neproniciљivost odnosa suprotstavlјa se svakom drugom osim osećajnom shvatanju. Da bismo stekli uvid u sklop, metod zahteva da od samog početka pođemo od onoga što je povezano. Počevši od povezanosti lika, uporedimo pesničku konstrukciju obe verzije, stremeći tako polako središtu povezanosti. Već smo ranije videli neodređenu uzajamnu pripadnost naroda i boga (kao i u odnosu na pesnika). Nasuprot tome, u poslednjoj pesmi nalazimo snažnu pripadnost pojedinih sfera. Bogovi i živa bića čvrsto su povezani u sudbini pesnika. Ukinuta je tradicionalna i jednostavna nadređenost mitologije. O pesmi, koja ih vodi „svratištu“, rečeno je da vodi „slično nebesnicima“ ljude — i same nebesnike. Ukinut je, dakle, stvarni razlog poređenja jer nastavak kaže: i nebesnike pesma ne vodi drukčije nego ljude. Poredak bogova i ljudi ovde je — u sredini pesme — čudno izdignut jedan naspram drugog, jedan izjednačen drugim. (Kao dva tasa na terazijama; ostavljamo ih u njihovom suprotstavlјenom položaju, ali ih izdižemo sa terazija). Time se veoma očito pojavlјuje for-

malni osnovni zakon onoga što je opevano, poreklo one zakonitosti, čije ispunjenje daje temelj poslednjoj verziji. Ovaj zakon istovetnosti kaže da se sva jedinstva u pesmi već pojavljuju u intenzivnom prožimanju, da čiste elemente ne možemo shvatiti, da, naprotiv, možemo shvatiti samo sklop odnosa, u kome je istovetnost pojedinačnog bića funkcija beskrajnog lanca nizova u kojima se razvija ono što je opevano. Zakon prema kome se sve suštine u opevanome ispoljavaju kao jedinstvo principijelno beskrajnih funkcija, zakon je istovetnosti. Nijedan element ne možemo nigde bez odnosa izdvojiti iz intenzivnosti svetskog poretka koji se oseća u osnovi. Videćemo da je ovaj zakon ostvaren u svim sklopovima, u unutrašnjoj formi strofa i slika, da bi konačno u središtu svih pesničkih odnosa postigao ovo: istovetnost opažajnih i duhovnih formi međusobno i zajedno — prostorno-vremensko prožimanje svih likova u jednom duhovnom pojmu, onome što je opevano i što je istovetno sa životom. Ali ovde moramo pomenuti samo prisutni lik ovog poretka: od mitologije veoma udaljeno izjednačavanje sfera živih bića i nebesnika (tako ih Hölderlin najčešće naziva). A posle nebesnika, čak posle pominjanja pesme, pojavljuje se „vladarski raznovrsni hor“. Tako da su ovde, oko sredine pesme, ljudi, nebesnici i vladari, tako reći srušivši se iz svojih starih poređaka, poređani jedni uz druge. Da, međutim, mitološki poredak nije presudan, da sasvim drugi kanon likova prožima ovu pesmu, najbolje osvetljava trodelna podebla, u kojoj vladari zauzimaju mesto pored nebesnika i ljudi. Ovaj novi poredak pesničkih likova — bogova i živih bića — zasniva se na značaju koji i jedni i drugi imaju za sudbinu pesnika, kao i za čulni poredak njegovog sveta. Upravo njihovo stvarno poreklo, kako ga je Hölderlin video, može se tek na kraju ispoljiti kao postojanost svih odnosa, a ono što je ranije vidljivo samo je različitost dimenzija tog sveta i te sudbine, dimenzija koje stiču bogovi i živa bića, i upravo i jeste potpuni život ovih nekada toliko odvojenih svetova likova u pesničkom kosmosu. Zakon, koji je formalno i uopšte izgledao kao uslov za gradnju tog pesničkog sveta, po-

činje sada, međutim, da se razvija, stran i ogroman. U povezanosti pesničke sudbine svi likovi postaju istovetni, postaju u njoj zajedno ukinuti u jedinstvenom opažanju i, ma kako izgledali samovoljni, konačno padaju natrag u staloženost pesme. U promenama prema prvoj verziji, vidimo najjasnije sve veću određenost pojačanih likova. Na svakom mestu doći će do koncentracije pesničke snage i strogo poređenje pokazaće nam da je temelj čak i najneznačajnijeg odstupanja jedinstven. Pritom se mora pokazati ono što je važno u unutrašnjoj nameri i tamo gde je to prva verzija samo slabo pratila. U povezanosti likova pratimo život u pesmi, u nepromenljivoj pesničkoj sudbini, koja je zakon Hölderlinovog sveta.

Bogovi i smrtnici prolaze kroz pesmu u suprotstavljenom ritmu i u značajnim, veoma izdvojenim porecima. To postaje jasno kad se počev od srednje strofe krećemo unapred i unatrag. Dolazi do smenjivanja krajnje središnjih, premda skrivenih dimenzija. U ovom Hölderlinovom svetu živa bića su svagda jasno protezanje prostora, razasrta ravan po kojoj se (kao što ćemo još videti) pruža sudbina. Uzvišeno — ili rečitošću koja podseća na Istok — počinje poziv: „Pa zar ti nisu poznata mnoga živa bića?“ Kakvu funkciju ima uvodni stih prve verzije? Bila je prizvana srodnost pesnika sa svim živim bićima kao poreklo hrabrosti. A ostala je samo poznatost, poznavanje mnogih. Pitanje o poreklu ovog genijevog određivanja gomile, koja je njemu „poznata“, vodi u kontekst onoga što sledi. Sledeće reči kazuju mnogo, veoma mnogo o Hölderlinovom kosmosu; te reči — opet tuđe kao iz istočnjačkog sveta, a ipak koliko izvornije nego grčka Parka — pridaju pesniku uzvišenost. „Ne ide li tvoja noga istinom, kao ćilimima?“ Nastavlja se preobražaj početka pesme u njegovom značenju za vrstu hrabrosti. Naslanjanje na mitologiju gubi se pred kontekstom vlastitoga mita. Jer ovde bi značilo ostati na površini kada bismo videli samo preobražaj mitske slike u trezvenu sliku; ili videti samo kako zavisnost u prvoj verziji („Zar te za službu ne hrani sama Parka?“) u drugoj postaje nezavisna postavka („Ne ide

li tvoja noga istinom...?) — Analogno se „srodna“ iz prve verzije pojačalo u „poznata“: iz odnosa zavisnosti nastala je aktivnost. — Međutim, presudan je preobražaj same ove aktivnosti, i to opet u mitsko, iz kojeg je i potekla zavisnost u ranijoj pesmi. Mitski karakter ove zavisnosti zasniva se, pak, na tome što se ona sama odvija shodno sudbini, čak obuhvata u sebi njeno ostvarenje. Kako se sva aktivnost pesnika upliće u sudbinski određene poretke, pa je u ovim porecima večno ukinuta i njih same ukida, o tome svedoči postojanje naroda, njegova bliskost pesniku. Njegovo poznavanje živih bića i njihovo postojanje zasnivaju se na poretku koji treba nazvati, u duhu pesme, istinitost položaja. Mogućnost drugog stiha sa nečuvenim naponom njegove slike nužno pretpostavlja istinitost položaja kao pojam poretka Hölderlinovog sveta. Prostorni i duhovni poredak ispoljavaju svoju povezanost istovetnošću određujućeg sa određenim, koja im je zajednički svojstvena. Ova istovetnost nije u ova dva poretka slična, već istovetna, i njome se oni prožimaju do međusobne istovetnosti. Jer za princip prostora presudno je da on u opažanju ispunjava istovetnost određujućega sa određenim. Položaj je izraz za ovo jedinstvo; prostor treba shvatiti kao istovetnost položaja i položenoga. Svemu određujućem u prostoru imanentna je njegova vlastita određenost. Svaki položaj je samo u prostoru određen i samo u njemu određuje. Pa kao što se u slici ćilima (jer je jedna površina uzeta za duhovni sistem) treba setiti njegovih šara, kao što u mislima treba videti duhovnu samovolju ornamenta — usled čega, dakle, ornament čini istinitim određenje položaja, čini ga apsolutnim —, tako je poretku same istine, po kojem se može koračati, svojstvena intenzivna aktivnost hodanja kao unutrašnja plastično-vremenska forma. Po ovom duhovnom području se može koračati, i ono, tako reći, onoga koji ide svakim samovoljnim korakom nužno ostavlja u području istinitog. Ovi duhovno čulni poreci čine u svom ukupnom pojmu živa bića, u kojima su smešteni svi elementi pesničke sudbine u jednoj unutrašnjoj i posebnoj formi. Vremenska egzistencija u beskrajnom protezanju, istinitost

položaja, povezuje živa bića sa pesnikom. Isti smisao ima povezanost elemenata u odnosu naroda i pesnika i u završnoj strofi. „I dobri smo i poslani nekom za nešto“. Prema jednom (možda opštem) zakonu lirike, reči postižu svoj opazajni smisao u pesmi, ne gubeći zbog toga prenosni. Tako se dva poretka prožimaju u dvostrukom smislu reči „geschickt“ (poslan, spretan). Pesnik se pojavljuje među živim bićima kao određujući i određen. Kao što u participu „geschickt“ vremensko određenje dovršava prostorni poredak u zbivanju, podobnost, tako se još jednom u određenju svrhe: „nekom za nešto“ — ova istovetnost poredaka ponavlja. Kao da bi kroz poredak umetnosti oživljavanje moralo postati dvostruko jasno, sve drugo je ostavljeno neizvesno i pojedinačnost u okviru velikog prostornog protezanja nagoveštena rečima „nekom za nešto“. A li pravo je čudo kako se na ovom mestu — jer narod je označen krajnje apstraktno — iz unutrašnjosti ovog stiha uzdiže skoro nov lik najkonkretnijeg života. Kao što će se kao najintimnije biće pesnika pokazati prikladnost, kao njegova granica prema postojanju, tako se to ovde pojavljuje pred živim bićima kao poslanost; tako da dolazi do istovetnosti u istoj formi: određujuće i određeno, središte i prostranost. Aktivnost pesnika određuje se prema živim bićima, ali živa bića određuju se u svom konkretnom postojanju — „nekom za nešto“ — prema suštini pesnika. Narod postoji kao znak i pismo beskrajnog protezanja njegove sudbine. Sama ova sudbina jeste, kao što će to docnije postati jasno — pevanje. I tako narod kao simbol pevanja treba da ispuni Hölderlinov kosmos. Isto ovo dokazuje preobražaj koji je od „pevača naroda“ stvorio „jezike naroda“. Preduslov ovog pesništva jeste da se likovi pozajmljeni iz neutralnog „života“ sve više preobražavaju u karike jednog mitskog poretka. U ovaj obrt u podjednako meri su uključeni narod i pesnik ovog poretka. U ovim rečima naročito se oseća odvratanje genija u njegovoj vladavini. Jer pesnik — a sa njime i narod iz kojeg on peva — sasvim je premešten u krug pevanja, i površinsko jedinstvo naroda sa njegovim pevačem (u pes-

ničkoj sudbini) ponovo predstavlja zaključak. Sada se pojavljuje — da li bismo to smeli porediti sa vizantijskim mozaicima? — obezličeni narod kao površinski zbijen oko ravnog velikog lika svog svetog pesnika. Ovaj narod je drugi, po svojoj suštini određeniji nego narod u prvoj verziji; njemu odgovara druga životna predstava:

*Zato, moj genije, stupaj samo
Bos u život i ne brini!*

„Život“ se nalazi ovde van pesničkog postojanja, on u novoj verziji nije pretpostavka, već predmet kreiranja izvršenog u moćnoj slobodi: pesnik stupa u život, on dalje kroz njega ne korača. Uključivanje naroda u predstavu o životu iz prve verzije postalo je sudbinska povezanost živih bića sa pesnikom. „Što se zbiva neka ti je sve prikladno!“ Ranija verzija ima na ovom mestu „blagosloveno“. To je isti onaj proces potiskivanja mitološkog koji svuda čini unutrašnju formu prerade. „Blagosloveno“ je jedna od predstava zavisnih od transcendentnog, tradicionalno mitološkog, koja nije shvaćena polazeći od središta pesme (recimo, genija). „Prikladno“ se opet potpuno upliće u središte, ono znači odnos samog genija, u kome se retorsko „neka“ ove strofe ukida prisutnošću te „prikladnosti“. Prostorno protezanje dato je ponovo i ima isti smisao kao u prethodnom slučaju. Opet je u pitanju zakonitost dobrog sveta, u kome je položaj ujedno prikladnost preko pesnika, kao što on može i koračati po istinitosti. Hölderlin započinje jednu pesmu sa: „Budi radostan, izabrao si dobru sudbinu“. Tu se misli na Izabranoga; za njega postoji samo *ta* sudbina i, prema tome, dobra. Predmet ovog istovetnog odnosa između pesnika i sudbine jesu živa bića. Obrt „budi u skladu s radošću“ postavlja za temelj čulni poredak zvuka. U zvukovnom skladu je i ovde data istovetnost određujućeg i određenog, kao što se, recimo, struktura jedinstva pojavljuje kao polovina dvostrukosti. Istovetnost kao zakon nije data supstancijalno, već funkcionalno. Nisu navedene same reči

koje su u skladu. Jer, razume se, reči „budi u skladu s radošću” ne znače i zvučkovnu podudarnost sa radošću, kao što ni reči „neka ti je sve prikladno” ne stvaraju nešto smešteno, prostorno, od onoga ko je obeležen zamenicom „ti”. Kao što je prikladnost shvaćena kao odnos genija (ne *prema* njemu), tako je i zvučkovni sklad jedan odnos radosti (ne *prema* njoj). Naprotiv, ta disonanca u slici, kojoj u krajnjem intenzitetu odgovara jedna zvučna, ima funkciju da se duhovni vremenski poredak koji se nalazi u samoj radosti učini čulima dostupnim, zvučnim, u lancu jednog beskrajnog protegnutog zbivanja, koje odgovara beskrajnim mogućnostima zvučnoga sklada. Tako je disonantnost u slici istinitog i čilima dočarala mogućnost koraćanja kao spajajući odnos poredaka, kao što je „prikladnost” značila duhovno-vremensku istovetnost (istinitost) položaja. Ove disonance ističu u pesničkom sklopu vremensku istovetnost koja se nalazi u svim prostornim odnosima, a time i apsolutno određujuću prirodu duhovnog postojanja u okviru istovetnog protezanja. Nosioći ovog odnosa su pretežno jasno živa bića. Sada, upravo posle ekstrema slikovitosti, i put i odgovarajući cilj moraju postati vidljivi na drukčiji način nego posle idiličnog osećanja sveta koje je prethodilo ovim stihovima:

... ili šta bi te još moglo
 Povrediti, srce? Šta ti se
 Desiti tamo kuda treba da ideš?

Na ovom mestu možemo porediti interpunkciju obeju verzija da bismo zapazili sve veću silu kojom se strofa privodi kraju. Tek sada, kad su se našli ispunjeni pesničkom sudbinom, potpuno je shvatljivo kako se u sledećoj strofi smrtnici sa istim značenjem kao nebesnici približavaju pevanju. Da bismo shvatili prodornost svega toga, moramo sve ovo porediti sa stepenom lika što ga je Hölderlin pridao narodu u prvobitnoj verziji. Tamo se radovao pesmi, bio srodan pesniku, i smelo se govoriti o pevačima naroda. Samo u ovome bi se već mogla pretpostaviti stroža

sila jedne slike sveta, slike koja je sudbinsko značenje naroda, željeno već i ranije, ali samo izdaleka, našla u jednom gledanju koje narod čini čulno-duhovnom funkcijom pesničkog života.

Ovi odnosi, koji su posebno u pogledu funkcije vremena ostali još nejasni, steći će novu određenost kad njihov specifičan preobražaj pratimo na likovima bogova. Unutrašnjim likom koji im pripada u novoj zgradi sveta preciznije se otkriva biće naroda — kao kroz njegovu suprotnost. Kao što se u prvoj verziji ne poznaje značaj živih bića, unutrašnja forma jeste njihovo postojanje kao uključeno u pesničku sudbinu, određeno i određujuće, istinito u prostoru, — tako u njoj ne možemo videti ni poseban poredak bogova. Međutim, kroz novu verziju prolazi jedno kretanje u plastično-intenzivnom pravcu, i ono najsnažnije živi u bogovima. (Pored pravca prikazanog u narodu, prostorno upravljenog na beskrajno zbivanje.) Bogovi su postali potpuno zasebni i krajnje određeni likovi na kojima se na potpuno nov način izražava zakon istovetnosti. Istovetnost božanskog sveta i njegov odnos prema sudbini pevača različit je od istovetnosti u poretku živih bića. Tamo je jedno zbivanje u svojoj određenosti pesnikom i za pesnika bilo shvaćeno kao da potiče iz jednog istog izvora. Pesnik doživljava ono što je istinito. Tako je upoznao narod. Ali u božanskom poretku nalazi se, kao što ćemo još videti, posebna unutrašnja istovetnost lika. Ovu istovetnost našli smo nagoveštenu već u slici prostora i, recimo, u određivanju površine ornamentom. Ali postavši vladajuća u jednom poretku, ona vodi opredmećenju živih bića. Dolazi do specifičnog udvajanja lika (koje ga povezuje sa prostornim određenjima) time što svaki u sebi nalazi i sopstvenu koncentraciju, nosi u sebi čisto imanentnu plastiku kao izraz svoga postojanja u vremenu. Stvari u ovom pravcu koncentracije teže postojanju kao čista ideja i određuju sudbinu pesnika u čistom svetu likova. Plastika lika ispoljava se kao duhovnost. Tako je od „veselog dana” postao „misaon dan”. Pridev ne obeležava dan u njegovom svojstvu, već mu pridaje dar

koji je upravo uslov duhovne istovetnosti bića: mišljenje. Sada se dan u ovoj novoj verziji pojavljuje najpotpunije oblikovan, mirujući, sa samim sobom harmoničan u svesti, kao lik unutrašnje plastike postojanja, kojoj odgovara istovetnost zbivanja u poretku živih bića. Sa tačke gledišta bogova dan se pojavljuje kao oblikovan pojam vremena. Polazeći od tog pojma kao, tako reći, nečeg postojanog, javlja se mnogo dublji smisao u tome što ga bog dopušta. Ovu predstavu da je dan dopušten treba strogo odvojiti od tradicionalne mitologije, po kojoj je dan poklonjen. Jer ovde je već nagovešteno ono što će se docnije znatno snažnije pokazati: da ideja vodi opredmećenju lika i da bogovi, potpuno predani svojoj plastici, dan mogu dopustiti ili ne dopustiti, jer su najbliži liku ideje. Ponovo ovde možemo ukazati na pojačanje namere pomoću čisto glasovnog oblika: kroz aliteraciju.* Značajnu lepotu, kojom je ovde dan podignut do plastičnog i ujedno upravo kontemplativnog principa, nalazimo potenciranu na početku Hirona:

*Gde si zamišljena, što uvek moraš
Uz mene ići, u ta vremena, gde si svetlosti?**

Isto shvatanje suštinski je promenilo drugi stih pete strofe i izvanredno ga utančalo u odnosu na odgovarajuće mesto ranije verzije.

Sasvim suprotno prema „vremenu što juri“, prema „prolaznima“, u novoj verziji ovog stiha razvijeno je ono što ustrajava, trajanje u liku vremena i ljudi. „Prekretnica vremena“ očigledno obuhvata i trenutak ustrajavanja, upravo trenutak unutrašnje plastike u vremenu. A da je ovaj momenat unutrašnje vremenske plastike središtan, to može, kao i središno značenje drugih do sada pokazanih pojava, postati potpuno jasno tek docnije. Isto izražava sledeće: „Nas usnule“. Opet je dat izraz najdublje istovetnosti lika (u snu).

* U originalu: Der den denkenden... — Prim. prev.

** Fridrih Hölderlin: *Odabrana dela*, Prev. Ivan Lalić, Nolit, Bgd. 1969, str. 106. — Prim. prev.

Već ovde se treba setiti Heraklitovih reči: „Smrt je sve što gledamo budni a san što gledamo spavajući“.* Reč je o ovoj plastičnoj strukturi misli u njenoj intenzivnosti, reč je o tome kako za nju kontemplativno ispunjena svest predstavlja temelj. Isti odnos istovetnosti, koji ovde intenzivno vodi vremenskoj plastici lika, mora u ekstenzivnom smislu voditi jednoj beskrajnoj formi lika, jednoj tako reći zatvorenoj plastici, u kojoj je lik istovetan sa bezličnim. Opredmećenje lika u ideji ujedno znači: njegovo sve neograničenije i beskrajno prostiranje, apsolutno spajanje likova, kakvo sobom predstavljaju bogovi. Kroz njih je dat predmet na kome se ograničava pesnička sudbina. Bogovi znače pesniku neizmerno oblikovanje njegove sudbine, kao što živa bića jamče kudikamo šire protezanje zbivanja nego u području pesničke sudbine. Ovo određivanje sudbine kroz oblikovanje čini predmetnost pesničkog kosmosa. Ali ono ujedno znači i čist svet vremenske plastike u svesti; ideja u njemu postaje vladajuća; tamo gde je ranije istinito bilo uključeno u aktivnost pesnika, pojavljuje se sada to istinito kao vladajuće u čulnom ispunjenju. U oblikovanju ove slike sveta sve strože se iskorenjuje svako oslanjanje na konvencionalnu mitologiju. Umesto dalekog „pretka“ pojavljuje se „otac“, bog sunca je postao bog neba. Plastično, čak arhitektonsko značenje neba daleko prevazilazi značenje sunca. Ali ujedno je ovde jasno kako pesnik sve više uklanja razliku između lika i bezličnog; a nebo, upoređeno sa suncem, znači isto toliko širenje koliko ujedno i smanjivanje lika. Snagu ove povezanosti osvetljavaju sledeće reči: „Uspravljene na zlatnim uzicama, kao decu, drži“. Krutost i nepristupačnost slike opet nas moraju podsetiti na orijentalni način gledanja. Time što je usred neoblikovanog prostora data plastična povezanost sa bogom — u svom intenzitetu naglašena bojom, jedinom koju sadrži nova verzija —

* Heraklit: *Svjedočanstva i fragmenti*. Prev. dr Niko Majnarić, Matica Hrvatska, Zagreb 1951, str. 38. — Prim. prev.

— ovi stihovi deluju veoma strano i gotovo umrtvljujuće. Arhitektonski element je toliko snažan da odgovara odnosu datom u slici neba. Likovi pesničkog sveta su beskrajni, a ipak ujedno ograničavaju; lik, prema unutrašnjem zakonu, mora biti i ukinut u postojanju pesme i ulaziti u nju, isto onoliko koliko i pokretne snage živih bića. I bog mora na kraju služiti pevanju, i vršiti njegov zakon, kao što je narod morao biti znak njegovog prostiranja. Ovo se ispunjava na kraju: „i od nebesnika jednog donosimo“. Oblikovanje, unutrašnji plastični princip, toliko je pojačano da se na boga sručio usud mrtve forme i da se — govoreći u slici — plastika posuvratila, te je sada bog potpuno postao predmet. Vremenska forma se preokrenula kao kretanje. Nebesnik *biva donet*. Ovde se nalazi najviši izraz istovetnosti: grčki bog je potpuno pripao svome vlastitom principu, liku. Tumači se najveći prestup: ὕβρις (hybris), koja je dostižna samo bogu, preoblikuje ga u mrtav lik. ὕβρις — to znači dati samome sebi lik. Bog prestaje da određuje kosmos pevanja, čije biće, naprotiv — sa umetnošću — bira sebi slobodno predmetnost: ono donosi boga, jer su bogovi već u mislima postali opredmećeno biće sveta. Već ovde možemo videti zadivljujući sklop poslednje strofe, u kojoj se rezimira imanentni cilj sveg oblikovanja ove pesme. Vremenski unutrašnji zahtev pesnika određuje prostorno protezanje živih bića: tako se objasnila reč „geschickt“ (poslan, prikladan), i to u istoj izdvojenosti u kojoj je narod postao niz funkcija sudbine. „I dobri smo i poslani nekom za nešto“ — ako je bog postao predmet u svojoj mrtvoj beskrajnosti, pesnik ga obuhvata. Poredak naroda i boga, ukinut u jedinstvima, postaje ovde jedinstvo u pesničkoj sudbini. Očita je mnogostruka istovetnost u kojoj se ukidaju kako narod i bog tako i uslovi čulnog postojanja. Nekom drugom pripada središte ovog sveta.

Dosta smo daleko pratili u pojedinostima međusobno prožimanje pojedinih formi gledanja i njihovu povezanost u duhovnom i sa duhovnim, kao ideju, sudbinu i tako dalje. Na kraju ne može biti u pitanju pronala-

ženje poslednjih elemenata, jer poslednji zakon toga sveta jeste baš povezanost: kao jedinstvo funkcije povezujućeg i povezanog. Ali moramo još pokazati posebno centralno mesto ove povezanosti, na kome je najviše unapred pomerena granica opevanog u odnosu na život, gde se energija unutrašnje forme ispoljava utoliko snažnije što je nabujaliji i bezobličniji tumačeni život. Na ovome mestu postaje vidljivo jedinstvo opevanog, najšire se obuhvataju pogledom povezanosti i uočava promena u verzijama pesme, produbljivanje prve u drugoj. — O jedinstvu opevanog u prvoj verziji ne možemo govoriti. Podrobna analogija pesnika sa bogom sunca prekida tok, ali zatim se više ne vraća čitavim intenzitetom pesniku. U toj verziji, u njenom podrobnom posebnom oblikovanju umiranja, čak u njenom naslovu, još nalazimo napetost između dva sveta — sveta pesnika i sveta one „stvarnosti” u kojoj prethodi smrti i koja se ovde pojavljuje samo predevena kao božanstvo. Docnije je nestalo dvojstva svetova, sa umiranjem je otpala osobina hrabrosti, tokom pesme je dat samo život pesnika. Dakle, neodložno se postavlja pitanje na čemu se zasniva uporedivost ovih kako u svemu pojedinačnome, tako i u svom toku potpuno različitih verzija. Uporedivost ovih pesama se opet ne može posvedočiti jednakošću nekog elementa, već samo povezanošću u nekoj funkciji. Ovu funkciju nalazimo u jednom pojmu funkcije koji se može pokazati, u onome što je opevano. Treba da uporedimo ono što je opevano u obe verzije — ne prema jednakosti, kakve nema, već prema „uporedivosti”. Obe pesme povezane su onim što opevaju, i to u određenom odnosu prema svetu. To je hrabrost, koja je, što je dublje shvatamo, utoliko manje osobina a više postaje odnos čoveka prema svetu i sveta prema čoveku. Ono što je opevano u prvoj verziji zna za hrabrost isprva samo kao za osobinu. Čovek i smrt su suočeni, oboje kruti, nikakav opazajni svet nije im zajednički. Doduše, u pesniku, u njegovom božanski-prirodnom postojanju već je pokušano da se nađe neki duboki odnos prema smrti; ali samo posredno, posredstvom boga, kome je smrt — mitološki — bila svoj-

stvena i kome je pesnik — opet mitološki — bio približen. Život je još bio preduslov smrti, lik je proizlazio iz prirode. Izbegavalo se odlučno oblikovanje posmatranja i lika na osnovu jedinstvenog duhovnog principa, tako da su oni ostali neprožeti. Opasnost od smrti bila je u ovoj pesmi savladana lepotom. Međutim, u docnijoj verziji sva lepota proizlazi iz savladavanja opasnosti. Hölderlin je ranije završio rastvaranjem lika, dok se na kraju nove verzije pojavljuje čist temelj oblikovanja. I ovo je sad postignuto na jednom duhovnom temelju. Dvojstvo čoveka i smrti moglo je tako počivati samo na nedovoljno snažnom životnom osećanju. Ono nije opstalo kada se ono što je opevano spojilo u dublju povezanost i kada je jedan duhovni princip — hrabrost — iz sebe oblikovao život. Hrabrost je predanost opasnosti koja ugrožava svet. U njoj je skriven poseban paradoks, i tek polazeći od njega možemo potpuno shvatiti sklop opevanog u obema verzijama: hrabrome pretili opasnost, a on se ipak ne osvrće na nju. Jer bio bi kukavica kada bi se na nju osvrtao; a kada mu ne bi pretila, ne bi bio hrabar. Ovaj čudni odnos rešava se time što samome hrabrom ne pretili opasnost, već svet. Hrabrost je životno osećanje čoveka koji se izlaže opasnosti, i time je u svojoj smrti proširuje u opasnost sveta i ujedno savladava. Veličina opasnosti proističe iz hrabrog — tek time što ga pogađa, u njegovoj celoj predanosti njoj, ona pogađa svet. Ali u njegovoj smrti ona je savladana, dostigla je svet kome više ne pretili; u njemu se ujedno oslobađaju i stabilizuju ogromne sile, koje svakodnevno kao ograničene stvari okružuju telo. Ove sile, koje su hrabrome pretile kao opasnost, već su se promenile, smirene su u njemu. (Ovo je opredmećenje sila, koje je već približilo biće bogova pesniku.) Svet mrtvog junaka je novi mitski svet, zasićen opasnošću: ovo je upravo svet druge verzije pesme. Duhovni princip zavladao je u njoj: poistovećenje junačkog pesnika sa svetom. Pesnik ne treba da se plaši smrti, on je junak zato što proživljava središte svih odnosa. Princip opevanog uopšte jeste samodržavljije odnosa. U ovoj posebnoj pesmi oblikova-

no kao hrabrost: kao najprisnija istovetnost pesnika sa svetom, čiji su rezultat sve istovetnosti opažajnog i duhovnog u ovoj pesmi. To je temelj sa koga se stalno ukida izdvojeni lik u vremensko-prostornom poretku, u kome je ukinut kao bezobličan svelik, proces i postojanje, vremenska plastika i prostorno zbivanje. Svi spoznati odnosi spajaju se u smrti, koja je njegov svet. U njoj se nalaze najviši beskrajni lik i bezobličnost, vremenska plastika i prostorno postojanje, ideja i čulnost. I svaka funkcija života u ovom svetu jeste sudbina, dok je u prvoj verziji sudbina tradicionalno određivala život. To je orijentalan, mistički princip koji prevazilazi granice: on u ovoj pesmi tako očigledno neprestano ukida grčki oblikovni princip, koji duhovni kosmos stvara iz čistih odnosa opažanja, čulnog postojanja, u kome je duhovnost samo izraz funkcije koja teži istovetnosti. Preobražaj dvojstva smrti i pesnika u jedinstvo mrtvog pesničkog sveta „zasićenog opasnošću” odnos je u kome se nalazi ono što je opevano u obe pesme. Tek na ovome mestu je postalo moguće posmatranje treće, srednje strofe. Očigledno je da je smrt u liku „svratišta” bila premeštena u sredinu pesme, da je u ovoj sredini poreklo pevanja kao ukupnog pojma svih funkcija, da su ovde ideje „umetnosti” i „istinitog” proizašle kao izraz jedinstva koje se nalazi u osnovi. Ono što je rečeno o ukidanju poretka smrtnika i nebesnika pojavljuje se sasvim utvrđeno u ovom kontekstu. Možemo pretpostaviti da reči „samotnu divljač” obeležavaju ljude, i to se veoma dobro slaže sa naslovom ove pesme. *Snebivljivost* (Blödigkeit) je sada postala stvarno držanje pesnika. Stavljenom u središte života, ne ostaje mu ništa drugo sem nepokretno postojanje, potpuna pasivnost, koja je suština hrabrog; ne ostaje mu ništa drugo osim da se potpuno preda odnosu. On polazi od njega i vraća se njemu. Tako pevanje obuhvata živa bića i tako su mu ona poznata — ne više srodna. Pesnik i pevanje ne razlikuju se u kosmosu pesme. Pesnik je samo granica u odnosu na život, indiferentnost okružena moćnim čulnim silama i idejom, koje u sebi čuvaju njegov zakon. Koliko on zna-

či neprikosnoveno središte svih odnosa, najснаžnije pokazuju poslednji stihovi. Nebesnici su postali znak beskrajnog života, ali koji je ograničen prema njemu:

*...i od nebesnika
Jednog donosimo. Ali sami
Donosimo prikladne ruke.*

Tako se pesnik ne sagleda više kao lik, već samo kao princip lika, ono što ograničava i ono što još nosi njegovo telo. On donosi svoje ruke — i nebesnike. Upečatljiva cezura ovoga mesta naznačava odstojanje koje pesnik treba da ima prema svakom liku i svetu, kao njihovo jedinstvo. Konstrukcija pesme dokaz je o tačnom uviđanju ovih Schillerovih reči: „Stvarna umetnička tajna majstora sastoji se u tome što on formom ukida sadržinu. — Duša gledaoca i slušaoca mora ostati potpuno slobodna i nepovređena, mora izlaziti iz čarobnog kruga umetnika potpuno čista i savršena kao iz ruku tvorca”.

U toku ispitivanja namerno smo izbegavali reč „trezvenost”, koja je tako često bila pod rukom kao karakteristika. Jer Hölderlinove reči o „sveto trezvenom” treba pomenuti tek sada, kada je njihovo razumevanje određeno. Primećeno je da ove reči sadrže tendenciju njegovih kasnih dela. One proističu iz unutrašnje sigurnosti sa kojom se ta dela nalaze u vlastitom duhovnom životu, u kome je sada trezvenost dozvoljena, zahteva se, jer je u sebi sveta, nalazi se u uzvišenom, a izvan svakog uzvišavanja. Da li je ovaj život još život Grka? On je to onoliko malo koliko život čistog umetničkog dela uopšte može biti život nekog naroda, onoliko malo koliko on može biti život neke individue; on je samo njegov sopstven život, koji nalazimo u onom što je opevano. Ovaj život je oblikovan pomoću formi grčkog mita, ali — to je presudno — ne samo pomoću njih; upravo je grčki element u poslednjoj verziji ukinut i izjednačen sa drugim jednim, koji je (doduše, bez izričitog opravdanja) nazvan orijentalnim. Skoro sve promene kasnije verzije idu u ovom pravcu, kako po slikama tako

i po uvedenim idejama, a konačno i po jednom novom značenju smrti; sve se ovo, kao neograničeno, ističe protiv ograničene pojave, oblikovane kao nešto što počiva u sebi. Da se ovde krije presudno pitanje, možda ne samo za poimanje Hölderlina, ne može se pokazati u ovom kontekstu. Ali posmatranje opevanog ne vodi mitu, već — u najvećim delima — samo mitskim vezama, koje su u umetničkom delu oblikovane u jedinstven, nama поближе neshvatljiv, nemitološki i nemitski lik.

Ali ako bi postojala reč koja bi obuhvatila odnos onog unutrašnjeg života, iz kojeg je potekla poslednja pesma, prema mitu, onda bi to bila ona Hölderlinova — iz jednog još poznijeg vremena od ovog kome pripada ova pesma: „Predanja koja se udaljuju od zemlje... okreću se prema čovečanstvu”.

O NEKIM MOTIVIMA KOD BAUDELAIREA

I

Baudelaire je računao sa čitaocima kojima čitanje lirike zadaje teškoće. Ovim čitaocima obraća se uvodna pesma *Cveća zla*. Njihova snaga volje, pa prema tome, svakako, i njihova sposobnost za koncentraciju, nije naročito velika; oni više vole čulna uživanja; oni su srođeni sa splinom, koji uništava interesovanje i prijemčivost. Čudno je sresti liričara koji se drži takve — najnezahvalnije — publike. Svakako da tu postoji jedno objašnjenje. Baudelaire je hteo da ga shvate: on svoju knjigu posvećuje sebi sličnima. Pesmu upućenu čitaocu završava usklikom: „Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!” (Dvolični čitače, — moja slika i prilika, — moj bratel!) To činjenično stanje će postati izdašnije ako ga preformulišemo i kažemo: Baudelaire je napisao knjigu koja je već unapred imala slabog izgleda na neposredan uspeh kod publike. Računao je sa onom vrstom čitalaca kakvu opisuje uvodna pesma. I pokazalo se da je to bio dalekovid proračun. Čitaoca na koga je bio orijentisan našlo mu je potonje vreme. Da je to tako, da su, drugim rečima, uslovi za primanje lirike postali nepovoljniji — to, između ostalih, potvrđuju tri sledeće činjenice. Prvo, liričara su prestali smatrati pesnikom po sebi. On više nije „pevač”, kao što je to još bio Lamartine, on je ušao u žanr. (Verlaine čini tu specijalizaciju tako reći opipljivom; Rimbaud je već bio ezoteričar, on po dužnosti drži publiku da-

leko od svog dela). Druga činjenica: Baudelaire je bio poslednji liričar koji je postigao masovan uspeh. (Još je Hugoova lirika naišla prilikom objavljivanja na snažan odjek. U Nemačkoj *Knjiga pesama** obeležava prelomnu tačku.) Sa trećom okolnošću stoji ovako: publika je postala nepristupačnija i za onu liriku koja je poticala iz prethodnih vremena. Period o kojem je ovde reč može se, otprilike, datirati od sredine prošlog veka. U istoj epohi slava *Cveća zla* neprekidno se širila. Knjiga koja je računala sa nimalo blagonaklonim čitaocima, i koja u početku nije ni stekla mnogo blagonaklonih, u toku decenija postala je klasična; postala je jedna od najčešće objavljivanih.

Ako su uslovi za primanje lirskog pesništva postali nepovoljniji, lako možemo zamisliti da lirsko pesništvo još samo izuzetno održava dodir sa iskustvom čitalaca. To bi moglo biti zato što se njihovo iskustvo promenilo u svojoj strukturi. Možda ćemo pozdraviti ovu pojavu, ali ćemo utoliko više biti u nedoumici kako da obeležimo ono što se u iskustvu moglo promeniti. U ovoj situaciji potražićemo objašnjenja od filosofije. I naići ćemo na sasvim posebno stanje stvari. Od kraja prošlog veka došlo je do niza pokušaja da čovek ovlada „istinskim“ iskustvom, suprotnim od onog koje se taloži u normiranom, denaturisanom životu civilizovanih masa. Obično se ovakva stremljenja svrstavaju pod rubriku životne filosofije (*Lebensphilosophie*). Njeni predstavnici, razumljivo, nisu polazili od života ljudi u društvu. Oni su se pozivali na pesništvo, radije na prirodu, i, na kraju, pretežno na mitsko doba. Diltheyevo delo *Doživljaj i pesništvo* (*Erlebnis und Dichtung*) jedno je od najranijih u ovom nizu; on se završava Klagesom i Jungom, koji je prihvatio fašizam. Kao spomenik koji se nadaleko ističe nad ovom literaturom stoji Bergsonovo rano delo *Materija i memorija*. Više od drugih, ono čuva veze sa egzaktom naukom. Oslanja se na biologiju. Naslov poka-

* Misli se na prvu zbirku Heinricha Heinea (1827). — Prim. prev.

zuje da se struktura pamćenja (memorije), smatra presudnom za filozofsku strukturu iskustva. U stvari, iskustvo je stvar tradicije, u kolektivnom kao i u privatnom životu. Ono se oblikuje manje od pojedinačnih, u sećanju strogo fiksoniranih datosti, a više iz nagomilanih, često nesvesnih podataka koji se stiču u pamćenju. Bergson, naravno, nikako ne namerava da istorijski specifikuje sećanje. Naprotiv, on odbacuje svaku istorijsku uslovljenost iskustva. On na taj način pre svega i suštinski izbegava da se približi onom iskustvu iz kojeg je nastala njegova vlastita filosofija ili, bolje reći, protiv kojeg je ona bila usmerena. To je neljubazno, zaslepljujuće iskustvo epohe velike industrije. Oku koje se zatvara pred takvim iskustvom javlja se jedno iskustvo komplementarne vrste, kao njegova, tako reći, spontana kopija. Bergsonova filosofija je pokušaj da se ova kopija razradi i utvrdi. Ona tako posredno upućuje na ono iskustvo koje Baudelaireu jasno pada u oči transponovano u liku njegovog čitaoca.

II

Materija i memorija određuje suštinu iskustva u trajanju (*durée*) i to na takav način da čitalac mora sebi reći: jedino će književnik biti adekvatan subjekt takvog iskustva. A jedan književnik je zaista i pokušao da u praksi proveri Bergsonovu teoriju iskustva. Proustovo delo *U traganju za izgubljenim vremenom* možemo smatrati pokušajem da se iskustvo, kako ga Bergson zamišlja, sintetički uspostavi u današnjim društvenim uslovima. Jer sve ćemo manje i manje moći očekivati da će se to iskustvo ostvariti prirodnim putem. Proust, uostalom, ne izbegava da u svome delu raspravlja o ovom pitanju. On čak uvodi u igru nov moment, koji u sebe uključuje imanentnu kritiku Bergsona. Naime, Bergson ne propušta da podvuče antagonizam koji vlada između *vita activa* (telesnog života) i posebnog *vita contemplativa* (duhovnog života), do kojeg prođiremo preko pamćenja. Ali to kod Berg-

sona izgleda tako kao da je obraćanje čulnom uprizorenju životnog toka stvar slobodnog odlučivanja. Proust već i terminološki najavljuje svoje drugačije shvaćanje. Čisto pamćenje (*mémoire pure*) Bergsonove teorije postaje kod njega *mémoire involontaire* — spontano pamćenje. Proust bez oklevanja suprotstavlja ovo nehotično, spontano pamćenje namernom pamćenju, pamćenju koje se nalazi u poslušnoj inteligenciji. Prve stranice ovog velikog dela posvećene su predočavanju tog odnosa. U razmatranju u kojem uvodi termin o kojem je reč, Proust govori o tome kako se, tokom mnogih godina, njegovom sećanju oskudno ukazivao grad Combray, gde je, međutim, proveo deo detinjstva. Pre nego što ga je ukus madlene (jedne vrste kolača) — kojem se zatim često vraća — jednog popodneva vratio u daleku prošlost, Proust se ograničavao na ono što bi mu ponudilo pamćenje potčinjeno apelu pažnje. To je *mémoire volontaire*, hotimično sećanje, i za njega važi „da obaveštenja koja ono daje o prošlosti ne sadrže ništa od te prošlosti... Isto je tako s našom prošlošću. Uzaludan je trud kad je sviješću kušamo dozvati u pamet...” (Marcel Proust: *Put k Swannu*, Zora, Zagreb 1965, str. 93). Zato se Proust ne ustručava da rezimirajući izjavi kako je prošlost „skrivena izvan njezina područja i dometa, u nekom materijalnom predmetu (u uzbuđenju koje bi taj materijalni predmet mogao u nama izazvati). Ali taj nam predmet ostaje nepoznat. I samo od slučaja zavisi da li ćemo taj predmet prije smrti susresti ili nećemo” (na istom mestu).

Prema Proustu, od slučaja zavisi da li će pojedinac dobiti sliku o samome sebi, da li može ovladati svojim iskustvom. U ovom pogledu zavisi od slučaja — ni pošto nije nešto što se samo po sebi razume. Priroda nije čovekovim intimnim težnjama dala ovaj bezizlazno lični karakter. One taj lični karakter stiču tek pošto se smanjila mogućnost da se spoljašnje težnje asimiluju iskustvu. Novine predstavljaju jednu od mnogih indicija za pomenuto smanjivanje. Da je štampa smerala da čitalac usvoji njene informacije kao deo svog iskustva, ne bi postigla svoju svrhu. Ali njena svrha je obrnuta,

i postiže se sprečavanjem da događaji prodru u područje gde bi se mogli odnositi na iskustvo čitaoca. Načela novinske informacije (novost, kratkoća, razumljivost i, pre svega, uzajamna nepovezanost pojedinačnih vesti) isto tako doprinose ovom uspehu kao i štamparski prelom i stvaranje specifičnog jezika. (Karl Kraus je stalno ukazivao na to koliko jezički habitus novina parališe čitalačku moć uobrazilje.) Nedorazvoljavanje informaciji da uđe u iskustvo u vezi je, dalje, sa tim što ona ne ulazi u „tradiciju“. Novine izlaze u velikim tiražima. Nijedan čitalac ne može toliko lako raspolagati nečim što bi drugi „pričao o njemu“. — Postoji istorijska konkurencija među različitim oblicima saopštavanja. U smenjivanju nekadašnjeg izveštavanja informacijom, a informacije senzacijom, ogleda se povećano zakržljavanje iskustva. Svi ovi oblici odvajaju se, sa svoje strane, od priče, koja je jedan od najstarijih oblika saopštavanja. Ona ne ide za tim da prenese čisto zbivanje po sebi (kao što to čini informacija); ona ga utiskuje u život izveštača, da bi ga ovaj preneo slušaocima kao iskustvo. Tako se na njoj nalazi trag pripovedača kao što se trag lončareve ruke nalazi na posudi od gline.

Proustovo osmotomno delo omogućuje da se sazna kakve su pripreme bile potrebne da se pred našim dobom vaspostavi lik pripovedača. Proust se poduhvatio toga sa veličanstvenom doslednošću. Pritom se od samog početka suočio sa elementarnim zadatkom; da nas obavesti o sopstvenom detinjstvu. Uviđao je svu težinu tog zadatka, budući da je mogućnost njegovog rešavanja prikazao kao stvar slučaja. U sklopu tih razmatranja, on stvara pojam spontanog pamćenja. Ono nosi tragove situacije iz koje je oblikovano. Ono spada u inventar mnogostruko izolovane privatne ličnosti. Tamo gde vlada iskustvo u strogom smislu reči, u pamćenju izvesne sadržine individualne prošlosti stupaju u vezu sa sadržinama kolektivne prošlosti. Kultovi sa svojim ceremonijalom, svojim svečanostima, na koje se kod Prousta nigde ne bi moglo pomisliti, uvek iznova su do-

vodili do stapanja ove dve materije pamćenja. Izazivali su sećanja u određena vremena i celog života su ostajali njegova poluga. Namerno i spontano sećanje prestaju tako biti uzajamno isključivi.

III

U traganju za sadržajnijim određivanjem onoga što se kao uzgredan proizvod Bergsonove teorije javlja u Proustovoj *mémoire de l'intelligence* (pamćenje inteligencijom), korisno je vratiti se na Freuda. Godine 1921. pojavio se esej *Some strange principles of satisfaction* (*Jenseits des Lustprinzips*), koji uspostavlja korelaciju između pamćenja (u smislu *mémoire involontaire*) i svesti. Ova korelacija ima oblik hipoteze. Razmatranja koja se u sledećem tekstu nadovezuju na nju neće imati zadatak da je potvrde. Moraće se zadovoljiti time da ispituju plodnost te korelacije u odnosu na stanja stvari koja su veoma udaljena od onih što ih je Freud imao u vidu u svojoj koncepciji. Freudovi učenici su možda pre mogli naići na takva stanja stvari. Izlaganja u kojima Reik razvija svoju teoriju pamćenja delimično se potpuno kreću linijom Proustovog razlikovanja spontanog i namernog pamćenja. „Funkcija pamćenja”, stoji kod Reika, „jeste da zaštiti utiske. Sećanje teži njihovom razlaganju. Pamćenje je u suštini konzervativno, sećanje destruktivno”. Pretpostavka da „svest nastaje na mestu traga sećanja” formuliše fundamentalan Freudov stav koji se nalazi u temelju ovih izlaganja. (Pojmovi sećanje i pamćenje ne pokazuju u Freudovom eseju nikakvu razliku bitnu u odnosu na ovaj kontekst.) Svest „bi se, dakle, posebno odlikovala time što nadražajni proces u svesti ne dovodi do trajne promene njenih elemenata, kao u svim drugim psihičkim sistemima, već, tako reći, čili u fenomenu dolaženja do svesnosti”. Osnovna formula ove hipoteze jeste „da se dolaženje do svesnosti i zadržavanje traga pamćenja isključuju u okviru tog sistema”. Tragovi sećanja su, naprotiv, „često najjači i najtrajniji onda kada događaj

koji ih je ostavio nikada i ne dođe do svesti". Prevedeno na Proustov način izražavanja: sastavni deo nehotičnog pamćenja može postati samo ono što nije bilo izričito i svesno doživljeno, ono što subjektu nije bilo doživljaj. Nagomilavati u procesima nadražaja „trajne tragove kao temelj pamćenja“ ostavljeno je, po Freudu, „drugim sistemima“, koje treba uzeti kao različite od svesti. Po Freudu, svest kao takva uopšte ne prima tragove pamćenja. Nasuprot tome, ona ima drugu jednu značajnu funkciju. Ona treba da se javi kao zaštitnik od nadražaja. „Za živ organizam je zaštita od nadražaja skoro važniji zadatak od primanja nadražaja; organizam je opremljen vlastitom zalihom energije i mora, pre svega, težiti tome da sačuva posebne oblike obnavljanja energije koji u njemu postoje — protiv izjednačavajućeg, dakle razarajućeg uticaja isuviše velikih energija koje deluju spolja“. Ove energije ugrožavaju putem šokova. Što ih lakše svest registruje, utoliko manje moramo računati sa traumatičnim dejstvom ovih šokova. Psihoanalitička teorija pokušava da shvati suštinu traumatičnih šokova „u probijanju zaštite od nadražaja“. Prema njoj, užas ima „svoje značenje“ u „nedostatku spremnosti na strah“.

Freudovo ispitivanje imalo je svoj povod u snu, tipičnom za traumatične neurotičare. On reprodukuje katastrofu koja ih je pogodila. Takvi snovi „pokušavaju“, prema Freudu, da „nadoknade savladavanje nadražaja time što će razvijati strah, čije je izostajanje postalo uzrok traumatične neuroze“. Nešto slično izgleda da je Valéry imao u vidu. Vredi da zabeležimo ovo podudaranje, jer Valéry spada među one koji su se interesovali za posebno funkcionisanje psihičkih mehanizama pod današnjim egzistencijalnim uslovima. (Ovo interesovanje mogao je, pored toga, da dovede u sklad sa svojim pesničkim stvaralaštvom, koje je ostalo čisto lirsko. On se time pokazuje kao jedini autor koji neposredno upućuje na Baudelairea.) „Utisci i čulni opažaji čoveka“, stoji kod Valéryja, „pripadaju, posmatrani sami za sebe, vrsti iznenađenja; oni svedoče o insuficijentnosti čoveka... Sećanje je... elementarna pojava i

teži tome da nam pruži vreme za organizaciju" primanja nadražaja, „koje nam je u početku nedostajalo". Primanje šoka olakšava se treningom u savladavanju nadražaja, u čemu, u slučaju potrebe, mogu pomoći i san i sećanje. Ali po pravilu, kako Freud smatra, ovaj trening spada u dužnost budne svesti, koja ima svoje sedište u jednom sloju moždane kore „koji je... nadražajem tako probijen" da pruža najpovoljnije uslove prijemu nadražaja. To što svest tako dočekuje šok, tako parira šoku, dalo bi događaju koji ga izaziva karakter doživljaja u pregnantnom smislu reči. To bi sterilizovalo ovaj događaj (neposredno ga uključujući u maticu svesnog sećanja) za književno iskustvo.

Postavlja se pitanje kako bi se lirsko pesništvo moglo zasnovati na iskustvu kome je doživljaj šoka postao pravilo. Takvo pesništvo moralo bi očekivati visoku meru svesti; izazvalo bi predstavu plana koji je primenjivan prilikom pesničkog rada. To se potpuno odnosi na Baudelaireovo pesništvo. I povezuje ga, među njegovim prethodnicima, sa Poeom; među naslednicima, opet sa Valéryjem. Proustova i Valéryjeva razmatranja o Baudelaireu se na čudesan način uzajamno dopunjuju. Proust je napisao o Baudelaireu esej čiju dalekosežnost još i nadmašuju izvesne refleksije u njegovom proznom delu. Valéry je u *Situation de Baudelaire (Baudelaireov položaj)* dao klasičan uvod za *Cveće zla*. On tamo kaže: „Problem se, dakle, morao Baudelaireu ovako postaviti: biti veliki pesnik, ali ne postati ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset. Ne kažem da je ova namera bila svesna; ali ona se nužno morala nalaziti u Baudelaireu, — šta više ta namera je i bila pravi Baudelaire. Ona je bila njegov državni princip”.

Ima nečeg čudnog kada se u vezi sa pesnikom govori o državnom principu. To sadrži nešto dostojno pažnje: emancipaciju od doživljaja. Baudelaireovo pesničko stvaralaštvo podređeno je jednom zadatku. On je imao u vidu prazna mesta, u koja je uklapao svoje pesme. Njegovo delo možemo označiti ne samo kao istorijsko, poput svakog drugog, već je ono to htelo i samo je sebe tako shvatalo.

IV

Što je veći udeo momenta šoka u pojedinačnim utiscima, što se neprekidnije mora pojavljivati svest u interesu zaštite od draži, što je veći uspeh sa kojim svest operiše, utoliko manje pojedinačni utisci ulaze u iskustvo; utoliko pre ispunjavaju pojam doživljaja. Možda ćemo svojstven rezultat zaštite od šoka videti, na kraju, u tome što se događaju, na štetu integriteta njegove sadržine, dodeljuje egzaktno vremensko mesto u svesti. To bi bio vrhunski rezultat refleksije. Ona bi događaj učinila doživljajem. Ako bi to izostalo, u načelu bi se pojavila radosna ili (najčešće) naglašeno neprijatna prestrašenost, koja po Freudu, sankcioniše nedostatak odbrane od šoka. Baudelaire je ovaj nalaz fiksirao u jednoj oštroj slici. On govori o dvoboju, gde umetnik, prestravljen, više pre nego što će biti pobeđen. Ovaj dvoboj je tok samog umetničkog stvaranja. Baudelaire je, dakle, iskustvo sa šokom uneo u srce svog umetničkog rada. Ovo njegovo vlastito svedočanstvo ima veliki značaj. To potvrđuju izjave većeg broja savremenika. Izloženom prestrašenosti, Baudelaireu nije tuđe da i sam izaziva prestrašenost. Vallès saopštava o njegovoj ekscentričnoj mimici; Pontmartin konstatuje, prema jednom Nargeotovom portretu, Baudelaireovo podozrivo lice; Claudel se zadržava na oštrom naglašavanju koje je Baudelaireu bilo svojstveno u razgovoru; Gautier govori o „razmacima“ koje je Baudelaire voleo u recitovanju; Nadar opisuje njegov nagao korak.

Psihijatrija zna za traumofilne tipove. Baudelaire je naučio da svojom duhovnom i fizičkom ličnošću parira šokovima, ma odakle oni dolazili. Borba predstavlja sliku ove odbrane od šoka. On posećuje svoga prijatelja Constantina Guysa u vreme kad Pariz spava, i opisuje ga „kako tu stoji nagnut nad stolom, sa istom oštrinom posmatrajući list kao danju stvari oko sebe; kako se *bori* svojom olovkom, perom, četkicom; kako baca vodu iz čaše na tavanicu i piše perom po košulji; kako se brzo i žestoko baca na posao, kao da se plaši da će mu slike uteći; na taj način je ratoboran, makar

i sam, i parira vlastitim udarcima". U takvoj fantastičnoj borbi Baudelaire je portretisao samoga sebe u početnoj strofi pesme *Sunce*; i to je, svakako, jedino mesto *Cveća zla* koje ga pokazuje na pesničkom radu.

*Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasmagorie,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.*

(Predgrađem starim, gde se s trošnih pročelja viju
zastori iza kojih blud se od sveta skriva,
dok dvojnomo jaram zruci sunca svirepo biju
o krovove i žita, preko grada i njiva,
idem, u mačevanju čudnom se vežbajući,
slikove nenadane u svakom njušeći kutu,
o reci, kô o pločnik, stalno se saplićući,
stihove iz sna davnog nalazeći na putu.

Prev. Branimir Zivojinović

Iskustva šoka su postala presudna za Baudelaireovu fakturu. Gđe raspravlja o prekidima između slike i ideje, reči i stvari, u kojima poetsko uzbuđenje kod Baudelairea nalazi svoje stvarno sedište. Rivière je ukazao na podzemne udare koji potresaju Baudelaireov stih. Tada izgleda kao da se ova ili ona reč ruši. Rivière je ukazao na takve trošne reči:

*Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur*

(I ko zna da l' će novo cveće iz snova mojih
na ovoj zemlji što je saprana poput žala
naći mističnu hranu što bi mu snagu dala?

Prev. Branimir Zivojinović

ili takođe:

Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure.

(Kibela, voleći ih, travom im rubi staze.

Prev. Branimir Zivojinović

Ovamo spada, dalje, čuveni početak pesme:

La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse.

(Služavci plémentoj, koja je bila meta ljubomornosti tvoje.

Prev. Branimir Zivojinović)

Da ove skrivene zakonitosti i van stiha dođu do svog prava, bila je namera za kojom je Baudelaire išao u *Spleenu Pariza* — svojim pesmama u prozi. U njegovoj posveti zbirke glavnom uredniku *Presse* Arsène Hous-sayeu stoji: „Tko od nas nije u danima častohleplja sanjao o čudu pjesničke proze koja bi bila glazbena bez ritma i rime, dovoljno podatna i dovoljno isprekidana da bi se prilagodila lirskim uzbuđenjima duše, lelujanjima sanjarenja i nenadanim trzajima savjesti?

Iz čestih dodira s golemim gradovima, iz ukrštanja njihovih nebrojenih odnosa upravo se i stvara ideal kojim smo opsjednuti”. (Charles Baudelaire: *Spleen Pariza*, preveo Vladislav Kušan, Mladost, Zagreb 1957, str. 6).

Ovo mesto sugerije dvostruku konstataciju. Ono obaveštava, s jedne strane, o prisnoj vezi koja kod Baudelairea postoji između figure šoka i dodira sa velegradskim masama. Obaveštava, dalje, o tome šta se pod tim masama, u stvari, podrazumeva. Ne može biti govora ni o kakvoj klasi, ni o kakvom strukturisanom kolektivu. Nije reč ni o čemu drugome do o amorfnoj masi prolaznika, o uličnoj publici.¹ Ova gomila, čije postojanje Baudelaire nikada ne zaboravlja, nije mu ni u jednom njegovom delu bila model. Ali ona je utisnuta u njegovo delo kao skrivena figura, kao što je prikazuje i skrivena figura gore navedenog odlomka. Iz nje se može dešifrovati slika mačevaoca: udarci koje umetnik-mačevalac deli služe tome da mu prokrče put kroz go-

¹ Pozajmiti dušu ovoj gomili, glavna je briga doko-ličara. Susreti sa njom za njega su doživljaj koji on neumorno iznosi. Iz Baudelaireovog dela ne mogu se isključiti izvesni odrazi ove iluzije. Ona, uostalom, nije još potpuno odigrala svoju ulogu. Unanimizam Julesa Romainsa jedan je od njenih poznih plodova kojima se veoma dive.

milu. Doduše, predgrađa kroz koja se probija pesnik *Sunca* potpuno su pusta. Ali tajnu konstelaciju (u njoj lepota ove strofe postaje do kraja providna) treba svakako ovako shvatiti: to je avetinjska gomila reči, fragmenata, početaka stihova sa kojima se pesnik u napuštenim ulicama bori za pesnički plen.

V

Nijedan predmet se nije s većim pravom postavljao pred pisce devetnaestog veka od gomile. Ona se pripremala da se oblikuje kao publika u širokim slojevima kojima je čitanje postalo obična stvar. Postala je nalogodavac; htela je da nađe sebe u suvremenom romanu, kao ktitori na srednjovekovnim slikama. Najuspešniji autor toga veka je iz unutrašnje prinude izašao u susret toj želji. Gomila je značila za njega, skoro u antičkom smislu, gomilu klijenata, publike. Hugo se prvi obraća gomili u naslovima *Jadnici*, *Pomorci*. Hugo je u Francuskoj bio jedini koji je mogao konkurisati feljtonističkom romanu. Majstor ovog roda, koji je za male ljude počeo da biva izvor otkrovenja, bio je, kao što je poznato, Eugène Sue. On je 1850, velikom većinom glasova, bio izabran u parlament kao predstavnik grada Pariza. Nije nimalo slučajno što je mladi Marx našao povoda da osudi *Tajne Pariza*. Njemu je rano lebdeo pred očima zadatak da iz amorfne mase, kojoj je tada pokušavao da laska jedan beletristički socijalizam, sa naporom stvori čvrstu masu proletarijata. Zato opis koji Engels uspeva da pronade za ovu masu u svome mladenačkom delu, priprema, ma koliko plašljivo, jednu od Marxovih tema. U *Položaju radničke klase u Engleskoj* stoji: „Takav jedan grad kao što je London, po kome se može ići satima a da se ne dođe ni do početka kraja, da se ne naiđe ni na najmanji znak koji bi podsećao na blizinu sela, predstavlja nešto osobito; ova kolosalna centralizacija, ovo nagomilavanje dva i po miliona ljudi na jednom mestu, ustrojučilo je snagu tih dva i po miliona . . . Ali će se tek do-

cnije otkriti koliko je žrtava sve to koštalo. Ako nekoliko dana budete lutali po glavnim ulicama ... tada ćete zapaziti da su ti Londonci morali žrtvovati sve što je najbolje u ljudskoj prirodi da bi stvorili sva ta čuda civilizacije kojima njihov grad kipti, da su mnoge latentne sposobnosti ostale u njima inertne i prigušene ... već i sama ona ulična gungula ima u sebi nečeg odvratnog, nečeg protiv čega se buni ljudska priroda. Te stotine hiljada ljudi iz svih klasa i svih staleža, koji se tu tiskaju jedni pored drugih, nisu li svi oni ljudi sa istim osobinama i sposobnostima, i istim interesom, koji se sastoji u tome da budu srećni? ... Pa ipak prolaze oni jedni mimo drugih kao da nemaju baš ničeg zajedničkog među sobom, kao da nisu potrebni jedni drugom, i jedina prećutna pogodba među njima je u tome što svaki ide desnom stranom trotoara, da se ne bi suprotne struje sudarile i zadržale; i nijedan neće da udostoji drugog ni jednim pogledom. Brutalna ravnodušnost, tupa izolovanost svakog pojedinca svojim privatnim interesima utoliko su odvratniji i bolniji ukoliko je veći broj pojedinaca skupljen na jednom malom prostoru". (Fridrih Engles: *Položaj radničke klase u Engleskoj*, Beograd 1951, str. 38—3—).

Ovaj opis se primetno razlikuje od onih koje možemo naći kod francuskih manjih pisaca, jednog Goz-lana, Delvaua ili Lurinea. Nedostaje mu spretnost i non-šalantnost sa kojom se besposličar probija kroz gomilu, a na šta se feljtonista revnosno ugleda. Za Englesa gomila ima nečeg zapanjujućeg. Ona kod njega izaziva moralnu reakciju. Pored toga, tu sudeluje i estetska reakcija; na njega neprijatno deluje tempo u kojem prolaznici promiču jedni pored drugih. Draž njegovog opisa je u načinu na koji se nepodmitljiv kritički stav u njemu prepliće sa starinskom sadržinom. Autor dolazi iz još provincijske Nemačke; možda se još nikad nije suočio sa iskušenjem da se izgubi u ljudskoj bujici. Kada je Hegel, nekoliko godina pred smrt, prvi put došao u Pariz, pisao je svojoj ženi: „Kada prolazim ulicama, ljudi izgledaju isto kao u Berlinu — isto tako su odeveni, otprilike takva lica — isti prizor, ali u

velikoj masi". Kretati se u ovoj masi bila je za Parižani-
na prirodna stvar. Ma koliko veliko bilo odstojanje koje
je on, sa svoje strane, želeo da održi prema njoj,
ostajao je njome obojen, on je nije mogao posmatrati,
kao Englez, sa spoljašnje strane. Što se Baudelairea
tiče, za njega je masa nešto toliko malo spoljašnje, da
se u njegovom delu može pratiti kako se on, dok ga
ona opčarava i privlači, od nje brani.

Masa je za Baudelairea nešto toliko intimno da kod
njega uzalud tražimo njeno prikazivanje. Njegove naj-
važnije predmete jedva da ćemo ikada naći u vidu
opisa. Njemu je, kako Desjardins vispreno kaže, „više
stalo do toga da sliku uroni u pamćenje nego da je
ukrasi i živo oboji". Uzalud ćemo tražiti u *Cveću zla*,
kao i u *Spleenu Pariza*, pandan onim gradskim slikama
u kojima je Victor Hugo bio majstor. Baudelaire ne
prikazuje ni stanovništvo ni grad. Ovo odricanje mu
je omogućilo da jedno dočarava u vidu drugog. Njegova
gomila je uvek velegradska gomila; njegov Pariz je uvek
prenaseljen. To je ono što ga čini mnogo jačim od
Barbiera, kod koga se, zato što je njegov postupak opi-
sivanje, masa i grad razlažu na dva dela.² U *Pariskim*

² Karakteristična za Barbierov postupak je njegova
pesma *London*, koja u dvadeset četiri stiha prikazuje grad,
da bi neumešno završila sledećim stihovima:

*Enfin dans un amas de choses, sombre, immense,
Un peuple noir, vivant et mourant en silence.
Des êtres par milliers, suivant l'instinct fatal,
Et courant apres l'or par le bien et le mal.*

(Na kraju u tmurnoj, ogromnoj gomili stvari,
Jedno crno pleme što živi i umire u tišini.
Bića na hiljade, što slede fatalan nagon,
I jure za zlatom kroz dobro i zlo.)

(Auguste Barbier: *Iambes et poèmes*, Paris 1841). Na Bau-
delairea su uticale znatno jače nego što se to htelo zapa-
ziti Barbierove „tendenciozne pesme“, naročito londonski
ciklus *Lazare*. Završetak Baudelaireovog *Sutona* glasi:

slikama skoro svuda se može otkriti skriveno prisustvo mase. Kada Baudelaire uzima za temu svanuće, onda u pustim ulicama ima nečeg od „ćutanja gomile“, koje Hugo nalazi u noćnom Parizu. Samo što je Baudelaireov pogled počnuo na listovima anatomskih atlasa izloženih na prodaju duž prašnjavih senskih kejova, a već se na tim listovima neprimetno obrela masa pokojnika, tamo gde su se videli pojedinačni kosturi. Kompaktna masa kreće se u figurama *Mrtvačkog plesa*. Izdvojiti se iz velike mase korakom koji ne može da drži tempo, mislima koje više ništa ne znaju o sadašnjici — u tome je junaštvo oronulih žena koje na njihovom putu prate ciklus *Male starice*. Masa je bila lelujav veo; kroz njega je Baudelaire video Pariz. Njeno prisustvo određuje jednu od najčuvenijih pesama *Cveća zla*.

...ils finissent
*Leur destinée et vont vers le gouffre commun;
 L'hôpital se remplit de leurs soupirs. — Plus
 d'un*
*Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,
 Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée.*

(...skončavajući
 sudbinu svoju, svaki ka opštoj jami kreće;
 bolnicu pune njini uzdasi. — Mnogi neće
 nikada više moći da obedom se toli
 uveče, pored vatre, uz biće koje voli.

Prev. Branimir Zivojinović)

Poredimo ovo sa završetkom osme strofe Barbierovih *Mineurs de Newcastle* (Rudara iz Njukastla):

*Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme
 Aux douceurs du logis, à l'oeil bleu de sa femme,
 Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau.*

(I više nego jedan koji je sanjario u dnu svoje duše
 O slastima stana, o plavom oku svoje žene,
 Nalazi u utrobi bezdana večiti grob.)

Sa malo majstorskih retuša Baudelaire od „rudarske sudbine“ stvara banalan kraj velegrađanina.

Nijedan obrt, nijedna reč ne pominje masu u sonetu *Jednoj prolaznici*, a ipak se događaj zasniva jedino na njoj, kao što kretanje jedrilice zavisi od vetra.

*La rue assourdissante autour de moi hurlait
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! Jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!*

(Od uličnog urlanja bio sam sav zaglušen.
Visoka, vitka, u bol utonula prigušen,
u dubokoj crnini, tad prođe neka žena
gipka, otmena, kao statua salivena,

a pod raskošnom rukom skut se lelujav vio.
Ja sam, sav zgrčen kao izbezumljenik, pio
iz njenog oka — sivog neba gde bura klija —
blagost što očarava, nasladu što ubija.

Munja... pa mrak! Lepoto što za trenutak sinu,
čije me oči novim životom preplaviše,
zar da te opet vidim tek kad večnosti minu?

Drugde, daleko! kasno! možda *nikada* više!
Jer ne znam kuda hitaš, ti ne znaš put moj, — o,
ti koju voleo bih, ti što si znala to!

Prev. Branimir Živojinović

Neka nepoznata žena pod udovičkim velom, tajanstvena u svojoj nemoj prepuštenosti vreći, ukršta pogled sa pogledom pesnika. Ono što sonet saopštava može se svesti na jednu rečenicu: tek gomila donosi pojavu koja fascinira velegrađanina — daleko od toga da je gomila samo njena suprotnost, samo njoj neprijateljski element. Ushićenje velegrađanina je ljubav ne

toliko na prvi koliko na poslednji pogled. To je večiti rastanak, koji se u pesmi poklapa sa trenutkom zanosa. Tako sonet daje sliku šoka, čak sliku katastrofe. Ali ta slika pogađa ne samo potresenog čoveka nego i suštinu njegovog osećanja. Ono što grči telo — *crispé comme un extravagant*, tako stoji — to nije blaženstvo onoga kome je eros prozeo sve kutove bića; tu ima više od seksualnog potresa kakav može obuzeti usamljenika. Da su ovi stihovi „mogli nastati samo u velegradu“, kako je mislio Thibaudet, ne kaže mnogo. Oni iznose na videlo pečate koji život u velegradu utiskuje ljubavi. Proust nije drukčije čitao sonet i zato je poznoj kopiji žene u crnini, koja se jednog dana pojavila u Albertini, dao ime „Parizanka“, bogato aluzijom. „Kada se Albertina vratila u moju sobu, imala je na sebi haljinu od crna satena, koja je pojačavala njezino blijedilo, činila od nje vatrenu Parizanku, uvelu zbog pomanjkanja zraka i zbog života među gomilama, a možda i zbog razvratnih navika, dok su joj se oči činile nemirnije jer ih nije uljepšavalo crvenilo obraza“ (Marcel Proust: *Zatočenica*, Zora, Zagreb 1963, str. 93). Tako još i kod Prousta gleda predmet ljubavi kakvu može iskusiti samo velegrađanin, kakvu je Baudelaire transponovao u pesmu, i o kojoj se ne retko može reći da joj je manje bilo uskraćeno ispunjenje nego što ga je bila pošteđena.³

VI

Među starijim verzijama motiva gomile može se smatrati klasičnom jedna Poeova pripovetka koju je preveo Baudelaire. Ona ispoljava nekoliko značajnih

³ Motiv ljubavi prema prolaznici preuzima jedna rana pesma Stefana Georgea. On je propustio ono što je presudno — strujanje, u kojem prolazi žena nošena gomilom. Tako dolazi do jedne pometene elegije. Pesnikov pogled se, kao što mora priznati svojoj dami, „vlažan od čežnje udaljio pre nego što se usudio da uroni u tvoj“. (Stefan George: *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal — Himne, hodočašća, Algabal* — Berlin 1922.) Baudelaire ne ostavlja nikakve sumnje o tome da je on duboko pogledao u oči prolaznici.

svojstava, i treba samo ići za njima pa naići na društvene instance koje su tako moćne i tako skrivene da se mogu ubrojati u one od kojih jedino može poteći mnogostruko posredovano, koliko dalekosežno toliko i suptilno delovanje na umetničko stvaralaštvo. Priča nosi naslov *Čovek gomile*. London je njena pozornica; a pripovedačem čini čoveka koji posle duge bolesti prvi put izlazi u gradski metež. U poznim časovima jednog jesenjeg dana, smestio se kraj prozora neke velike kafane. Posmatra društvo u kafani, udubljuje se u oglase novina; ali njegov pogled, pre svega, privlači gomila koja prolazi pored prozora. „Ta ulica je jedna od glavnih saobraćajnica u gradu i celog dana bila je prepuna sveta. Ali kako se spuštao sumrak, gomila je svakog trenutka sve više rasla; a kada se upalila svetlost, dve guse i neprekidne struje stanovništva žurno su tekle mimo ulaza u kafanu. U ovo naročito doba večeri, ja se još nikada nisam nalazio u sličnom položaju pa me je uzburkano more ljudskih glasova ispunjavalo slatkim novinom uzbuđenja. Najzad više uopšte nisam obraćao pažnju na stvari koje su se događale u samoj kafani i sasvim sam se udubio u posmatranje prizora napolju”. (Edgar Allan Poe: *Odabrana dela*, Nolit, Beograd 1964, str. 90). Ma koliko bila značajna fabula kojoj pripada ova predigra, ona se mora zapostaviti; treba posmatrati okvir u kome se ona odigrava.

Sama londonska gomila se kod Poea pojavljuje mračno i rasuto, kao plinska svetlost pod kojom se ta gomila kreće. To se ne odnosi samo na ološ, koji se noću izvlači iz „jazbina”, Poe ovako opisuje klasu viših činovnika: „Svi su pomalo ćelavi, a desno uho, usled duge navike da drži pero, ima čudan običaj da odstoji. Zapazio sam da šesire uvek skidaju ili stavljaju na glavu obema rukama, i da nose časovnik na zlatnom lancu solidne i starinske izrade” (Op. cit., str. 91). Još više zapanjuje opis kretanja gomile. „Prolaznici u pretežnoj većini imaju zadovoljno poslovno držanje i kao da misle samo na to kako da prokrče sebi put kroz tišmu. Obrve su nabirali a očima živo kolutaju; kad ih neko gurne u prolazu, ne pokazuju znake nestrpljenja,

nego samo doteraju odelo, pa žurno nastave put. Drugi, još mnogobrojniji, nemirnih su pokreta, crveni u licu, razgovaraju sami sa sobom i pri tom mlataranju rukama kao da se osećaju usamljeni baš zbog guste gomile koja ih okružuje. Zaustavljeni u hodu, ti ljudi odjednom prestaju da mrmljaju, ali još jače zamlataju rukama i sa rasejanim i preterano ljubaznim osmehom na usnama čekaju da prođu lica koja su im se isprečila na putu. Ako ih neko gurne, oni mu se preterano revnosno klanjaju i izgledaju kao da umiru od stida" (Op. cit., str. 90).⁴ Pomislili bismo da je reč o polupijanima, propalim individuama. U stvari, to su „plemići, trgovci, advokati i berzanski spekulanti”.⁵

⁴ Za ovo mesto nalazimo paralelu u *Un jour de pluie* (Kišnom danu). Mada je tu pesmu signirala druga ruka, treba je pripisati Baudelaireu. Poslednji stih, koji pesmi pridaje posebnu mračnost, ima svoj pandan u *Čoveku gomile*. „Zraci plinskih lampi”, stoji kod Poea, „isprva slabi u borbi s danom na izmaku, sad (su) najzad preovladali i sve stvari obasjali nekim čudljivim i bleštavim sjajem. Sve je bilo crno a sjajno — kao ona abonosovina s kojom su upoređivali Tertulijanov stil”. (Op. cit., str. 93—94). Baudelaireov susret sa Poeom ovde je utoliko čudniji što su sledeći stihovi bili napisani najkasnije 1843 — dakle u vreme kada o Poeu ništa nije znao.

*Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,
Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,
Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.
Partout fange, déluge, obscurité du ciel.
Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiël.*

(Svako, muvajući nas na klizavom trotoaru,
Samoživo i grubo prolazi i prska nas blatom,
Ili, da bi požurio, gura nas udaljujući se.
Svuda blato, potop, mračno nebo.
Crna slika koju bi mogao sanjati crni Jezekilj.)

⁵ Poslovni ljudi imaju kod Poea nečeg demonskog. Možemo pomisliti na Marxa, koji „grozničavo mladalački pokret materijalne proizvodnje” u Sjedinjenim Državama čini odgovornim za to što nije bilo „ni vremena ni prilike da se ukine stari duhovni svet”. Baudelaire opisuje kako se u vazduhu, prilikom smrkavanja, bude „zli demoni, tromi kao poslovni ljudi”. Možda je ovo mesto u *Sutonu* reminiscencija na Poeov tekst.

Sliku koju je Poe skicirao nećemo moći označiti kao realističku. Ona pokazuje na delu maštu što plan-ski izobličava, koja ovaj tekst veoma udaljuje od onih što se obično preporučuju kao uzor socijalističkog realizma. Barbier, na primer, koji je jedan od najboljih na koje bi se takav realizam možda mogao pozvati, prikazuje stvari manje čudno. Osim toga, izabrao je transparentniji predmet; to je masa podjarmljenih. O njoj kod Poea ne može biti reči; on ima posla jednostavno sa „ljudima”. U prizoru koji su mu pružili osetio je, kao i Engels, nešto ugrožavajuće. Upravo ova slika velegradske gomile postala je za Baudelairea presudna. Ako je podlegao sili s kojom ga je ona privlačila i kao dokoličara učinila jednim od svojih, ipak ga pritom nije napustilo osećanje o njenoj neljudskoj prirodi. On postaje njen saučesnik, a gotovo istog trenutka se od-vaja od nje. Uveliko joj se predaje, da bi je neočekivano jednim jedinim prezrivim pogledom odbacio u ništavilo. Ova ambivalentnost ima nečeg ubedljivog, tamo gde je suzdržano priznaje. Sa njom je možda u vezi teško dokučivi šarm njegovog *Sutona*.

VII

Baudelaireu se dopalo da čoveka gomile, čijim tragom Poeov izveštač noću luta uzduž i popreko Londonom, izjednači sa tipom dokoličara. U tome se nećemo moći složiti sa njim. Čovek gomile nije dokoličar. U njemu je ležerno držanje ustupilo mesto manijačkom. Zato se po njemu pre može videti ono što je moralo postati od dokoličara kada mu je bila oduzeta sredina kojoj pripada. Ako mu je ikada London dao tu sredinu, onda to svakako nije bio onaj London koji je opisao Poe. U poređenju s njim, Baudelaireov Pariz čuva izvesne crte dobrog starog vremena. Još je bilo skela koje su prelazile preko Sene tamo gde će se docnije nadviti lukovi mostova. Još je jedan preduzimač, u godini Baudelaireove smrti, mogao doći na pomisao da radi ugodnosti imućnih stanovnika pusti u promet pet stotina

nosiljki. Jos su bili omiljeni pasaži, gde je besposličar bio pošteđen prizora kola, koja ne priznaju pešaka kao konkurenta.⁶ Bilo je prolaznika koji se zabijaju u gomilu, ali postojao je još i dokoličar kome je potreban slobodan prostor i koji neće da se liši svoga rentijerskog privatništva. Neka mnoštvo ide za svojim poslovima: besposličariti može rentijer samo onda kada kao takav već izlazi iz okvira. Tamo gde rentijerstvo daje ton, za besposličara ima isto toliko malo mesta kao i u grozničavom saobraćaju Sitija. London ima svog čoveka gomile. Danguba Nante, koji je u Parizu bio popularna figura predmartovskog doba*, predstavlja, u izvesnoj meri, njegov pandan; pariski besposličar bio bi sredina⁷.

Kako rentijer gleda na gomilu, govori nam jedna priča — poslednja koju je napisao E. T. A. Hoffmann. Delo se naziva *Des Vetters Eckfenster* (*Kuzenov prozor na uglu*). Petnaest godina je starije od Poeove priče, i svakako predstavlja jedan od najranijih pokušaja da se obuhvatno prikaže slika ulice jednog većeg grada. Razlike između oba teksta zaslužuju da budu obeležene. Poeov posmatrač gleda kroz prozor javnog lokala; kuzen, naprotiv, smešten je u svoje kućanstvo. Poeov posmatrač podleže privlačenju, koje ga konačno uvlači u maticu gomile. Hoffmannov kuzen kraj prozora na uglu je paralizovan; on ne bi mogao ići za bujicom čak ni onda kada bi je osetio na vlastitoj koži. On je, naprotiv, uzdignut nad tom gomilom kako mu to i sugeriše

⁶ Pešak je znao da, ponekad i provokativno, pokazuje svoju nonšalantnost. Oko 1840. spadalo je u dobar ton da se u pasazima izvode u šetnju kornjače. Dokoličar je rado puštao da mu one određuju tempo. Da je to od njega zavisilo, napredak bi morao naučiti da ide tim korakom. Ali poslednja reč nije bila njegova, već Taylorova, koji je izbacio parolu „dole besposličenje”.

* Misli se na martovsku revoluciju 1848. u Nemačkoj. — Prim. prev.

⁷ U Glasbrennerovom tipu ispoljava se rentijer kao zakržljao izdanak sitoajena (građanina). Nante nema povoda da se mnogo trudi. On se, isto onako udobno kao i malograđanin među svoja četiri zida, smešta na ulici, koja ga, samo se po sebi razume, nikuda ne vodi.

njegov položaj u stanu u visokom prizemlju. Odatle odmerava gomilu; pijačni je dan, i gomila se oseća u svom elementu. On izdvaja dogledom iz nje žanr-scene. Upotrebi ovog instrumenta potpuno odgovara unutrašnji stav korisnika. On hoće svoga posetioca, kako sam priznaje, da posveti u „načela veštine gledanja”.⁸ Ta veština se sastoji u sposobnosti da čovek uživa u živim slikama, onako kako se njima i inače bavi bidermajer. Poučne izreke predstavljaju tumačenje.⁹ Tekst možemo posmatrati kao pokušaj koji je počinjao da dolazi na dnevni red. Ali jasno je da je u Berlinu taj pokušaj preduzet pod uslovima koji su osujetili pun uspeh. Da je Hoffmann ikada kročio u Pariz ili London, da je bio upućen na prikazivanje mase kao takve, on se ne bi držao pijace; ne bi ispunio sliku pretežno ženama; možda bi se prihvatio motiva koje Poe nalazi kod gomile u pokretu pod svetlošću plinskih svetiljaka. Uostalom, oni mu nisu bili potrebni da bi izneo na videlo ono što je stravično, ono što su osetili ostali fizionomičari velegrada. Ovamo spada jedna sumorna Heineova pri-

⁸ Značajno je kako dolazi do ovog priznanja. Kuzen posinatra, misli njegov posetilac, vrevu tamo dole samo zato što uživa u promenljivoj igri boja. To ipak mora biti zamorno na dugu stazu. Slično, i svakako ne mnogo docije, piše Gogolj povodom jednog sajma u Ukrajini: „Toliko je mnogo ljudi išlo onamo da je čoveku svetlucalo pred očima”. Možda je svakodnevna slika gomile u pokretu nekada predstavljala prizor kome se oko tek moralo prilagoditi. Ako prihvatimo ovo nagađanje, onda nije nemoguća pretpostavka da su oku, pošto je savladalo taj zadatak, dobro došle prilike u kojima bi moglo potvrditi da vlada tom svojom novom stečenom sposobnošću. Postupak impresionističkog slikarstva, da sliku postigne pomoću haosa obojenih mrlja, bio bi onda refleks iskustava koja su postala uobičajena oku velegrađanina. Monetova slika katedrale u Chartre-su, koja je, tako reći, mravinjak kamenja, mogla bi ilustrirati ovo shvatanje.

⁹ Hoffmann u ovom tekstu poučno rasuđuje o slepcu koji visoko drži glavu. Baudelaire je znao za ovu priču i u zaključnom stihu *Slepaca* izvlači varijantu iz Hoffmannovog posmatranja koja opovrgava njegovu poučnost: *Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles? („Šta li svi ovi slepci tamo na Nebu traže?”)*.

medba. „U proleće je veoma bolovao od očiju” — tako saopštava jedan korespondent Varnhagenu* 1838. „Poslednji put prošetao sam sa njim jednim delom bulevara. Sjaj, život ove na svoj način jedinstvene ulice pobudio je u meni beskrajno divljenje, dok je Heine ovoga puta naglašeno isticao svu onu grozotu što je utkana u ovo središte sveta”.

VIII

Strah, odvratnost i užasavanje izazivala je velegradska gomila kod onih koji su je prvi zapazili. Kod Poea ona ima nečeg varvarskog. Disciplina je kroti samo sa teškom mukom. Docnije je James Ensor neumorno protivstavljao u njoj disciplinu i neobuzdanost. On u svoje karnevalske družine rado uvodi vojne jedinice. Oni se uzorno slažu. Naime, kao uzor totalitarnih država, gde se policija slaže sa pljačkašima. Valéry, koji ima oštro oko za kompleks simptoma koji označavaju „civilizaciju”, ovako obeležava jedno od odgovarajućih stanja stvari: „Stanovnik velikih gradskih središta”, piše on, „pada opet u stanje divljaštva, hoću da kažem — usamljivanja. Osećanje da si upućen na druge, ranije stalno održavano potrebom, postepeno se otupljuje u glatkom toku socijalnog mehanizma. Svako usavršavanje ovog mehanizma stavlja van snage izvesne načine ponašanja, izvesne emocije”. Komfor izoluje. On, sa druge strane, približava njegove korisnike mehanizmu. Sa pronalaskom šibica, sredinom prošlog veka, dolazi do niza novina kojima je zajedničko to da naglim pokretom ruke izazivaju mnogočlan niz procesa. Do takvog razvitka dolazi u mnogim područjima; on se, između ostalog, vidi i na telefonu, gde je stalno okretanje ručice zamenjeno podizanjem slušalice. Među mnogobrojnim pokretima uključivanja, ubacivanja, oki-

* Karl August Varnhagen von Ense (1785—1858) — liberalni nemački književnik, prijatelj Heineov. — Prim. prev.

danja i tako dalje postalo je naročito značajno „škljocanje” fotografa. Pritisak prstom bio je dovoljan da sačuva neki događaj na neograničeno vreme. Aparat je zadao trenutku, tako reći, posmrtni šok. Takvim iskustvima čula pipanja pridružila su se optička iskustva, kakve donosi oglasni deo novina, ali i saobraćaj u velikom gradu. Kretanje u njemu izaziva u pojedincu niz šokova i sukoba. Na opasnim raskršnicama potresa ga, kao udari baterije, inervacije u brzom sledu. Baudelaire govori o čoveku koji ulazi u gomilu kao u rezervoar elektriciteta. On ga uskoro zatim, opisujući iskustvo šoka, naziva „kaleidoskopom obdarenim svešću”. Dok Poeovi prolaznici još prividno bezrazložno bacaju poglede na sve strane, današnji prolaznici to moraju činiti da bi se orijentisali prema saobraćajnim signalima. Tako je tehnika podvrgla ljudski sensorijum kompleksnom treningu. Došao je dan kada je novoj i neodložnoj potrebi za nadražajem počeo odgovarati film. U filmu se opažanje nalik na šok javlja kao formalni princip. Ono što na tekućoj traci određuje ritam proizvodnje nalazi se u filmu u ritmu primanja.

Marx ne naglašava uzalud da je kod zanata postala labava povezanost momenata delatnosti. Ova povezanost odnosi se prema fabričkom radniku za tekućom trakom kao osamostaljena predmetna povezanost. Proizvod, nezavisno od volje radnika, dospeva u njegov akcioni radijus. I isto toliko svojevoljno ga napušta. „Svakoј kapitalističkoј proizvodnji . . .”, piše Marx, „zajedničko je to da ne primenjuje radnik uslov za rad, već obratno, uslov za rad radnika, ali ovo izvratanje dobija *tehnički opipljivu* stvarnost tek s mašinom” (Karl Marks: *Kapital* tom 1, preveli Moša Pijade i Rodoljub Čolaković, Kultura, Beograd 1958, str. 308). U radu na mašini radnik treba da se priuči „da sopstveno kretanje” prilagodi „jednoobraznom i neprekidnom kretanju nekog automata . . .” (Op. cit., str. 300). Sa ovim rečima posebna svetlost pada na apsurdne jednoobraznosti koje Poe želi da prida gomili. Jednoobraznosti odevanja i ponašanja i, ne na poslednjem mestu, jedno-

obraznosti mimike. Osmeh nagoni na razmišljanje. On je, verovatno, danas dobro poznat kao keep smiling, a figurira tamo kao mimički amortizator. „Svaki rad na mašini zahteva“, glasi u gore dotaknutom kontekstu, „da mu se radnik priuči od ranih godina“ (Op. cit., str. 308). Ovo priučavanje mora se razlikovati od vežbanja. Vežbanje, u zanatu jedino presudno, bilo je još zastupljeno u manufakturi. Na njegovoj osnovi svaka posebna grana proizvodnje „nalazi u *iskustvu* tehnički oblik koji joj odgovara; ona se *polako* usavršava“. Ona se, doduše, brzo kristališe „čim je postignut određen stupanj zrelosti“. Ali, sa druge strane, „u svakom zanatu koji zahvati, manufaktura stvara klasu takozvanih nekvalifikovanih radnika, kakve je zanatska radinost strogo isključivala. Pošto je na račun čitave radne sposobnosti razvila do virtuoznosti skroz jednostranu specijalnost, manufaktura počinje da pravi specijalitet već i od pomanjkanja svake razvijenosti. Uz hijerarhijsku podelu na stupnjeve, ide tada i prosta podela radnika na kvalifikovane i nekvalifikovane“ (Op. cit., str. 259). Nekvalifikovan radnik je najponiženiji priučavanjem mašini. Njegov rad je izolovan od iskustva. Sa njim je vežbanje izgubilo svoje pravo.¹⁰ Ono što zabavni park ostvaruje svojim ljuljaškama i sličnim zabavama, samo je primer priučavanja kojem je podvrgnut nekvalifikovani radnik u fabrici (primer koji mu je povremeno morao zamenjivati celokupni program; jer veština čudaka, kojoj se mali čovek u zabavnim parkovima mogao učiti, nalazila se u punom procvatu istovremeno sa besposlenošću). Poeov tekst pruža uvid u stvarnu povezanost između divljaštva i discipline. Njegovi prolaznici ponašaju se kao da su prilagođeni automatima, kao da se mogu još samo automatski ponašati. Njihovo ponašanje reakcija je na šokove. „Ako ih neko gurne, oni se preterano revnosno klanjaju“ (Op. cit., str. 90).

¹⁰ Što je kraće vreme obučavanja industrijskog radnika, utoliko je duže vreme obučavanja vojske. Možda to što vežba iz proizvodne prakse prelazi u praksu razaranja spada u pripremu društva za totalni rat.

IX

Doživljaju šoka koji prolaznik ima u gomili odgovara „doživljaj” radnika za mašinom. To još ne dopušta pretpostavku da je Poe imao pojma o industrijskom procesu. U svakom slučaju, Baudelaire je bio veoma daleko od takve predstave. Ali njega je privukao jedan proces u kome se refleksi mehanizam, koji mašina pokreće kod radnika, može bliže proučavati na dokoličaru, kao u nekom ogledalu. Ovaj proces predstavlja hazardna igra. Ovo tvrđenje mora izgledati paradoksalno. Gde bi bila verovatnija suprotnost nego između rada i kocke? Alain jasno piše: „U pojmu... kocke... sadržano je... da nijedna partija ne zavisi od prethodne. Igra ne želi da zna ni za kakav osiguran položaj... Ranije stečene zasluge ne uzima u obzir, i u tome se razlikuje od rada. Kocka... brzo obračunava sa značajnom prošlošću, na koju se rad naslanja”. Rad koji Alain, rekavši ovo, ima u vidu, jeste visoko izdiferencirani rad (rad koji bi, kao i duhovni, mogao sačuvati izvesne crte zanata); to nije rad većine fabričkih radnika, najmanje rad nekvalifikovanih radnika. Doduše, ovom poslednjem nedostaje primesa pustolovine, fatamorgane koja mami igrača. Ali ono što mu nikako ne nedostaje, jeste uzaludnost, praznina, nemogućnost dovršenja, što je, međutim, svojstveno najamnom radu u fabrici. I pokret radnika izazvan automatskim procesom pojavljuje se u igri, koja se ne ostvaruje bez brzog pokreta što ostavlja ulog ili uzima kartu. Ono što je trzaj u pokretu mašinerije, to je u hazardnoj igri otvaranje sa dobitkom. Pokret radnika na mašini je nepovezan sa prethodnim upravo time što predstavlja njegovu striktno ponavljanje. Time što je svaki pokret ruke na mašini isto tako odvojen od prethodnog kao i otvaranje hazardne partije od svakog poslednjeg, kuluk najamnog radnika predstavlja, na svoj način, pandan kuluku kockara. Delatnost obojice u istoj značajnoj meri lišena je sadržine.

Postoji jedna Senefelderova litografija koja prikazuje kockarski klub. Nijedan od prikazanih na slici ne

odaje se igri na uobičajen način. Svaki je obuzet svojim afektom, jedan neobuzdanom radošću, drugi nepoverenjem prema partneru, treći tupim očajanjem, četvrti svadljivošću; jedan se sprema da napusti svet. U raznolikim ponašanjima ima nečeg skrivenog zajedničkog: okupljene figure pokazuju kako mehanizam kome se kockari predaju u hazardnoj igri zahvata njihovo telo i dušu, tako da i u svojoj privatnoj sferi, ma koliko mogli biti strasno uzbuđeni, mogu još samo refleksno funkcionirati. Ponašaju se kao prolaznici u Poeovom tekstu. Žive svoj život kao automati i liče na fiktivne Bergsonove figure koje su potpuno likvidirale svoje pamćenje.

Ne izgleda da je Baudelaire bio odan kocki, ma koliko da je imao reči simpatije pa čak i poštovanja za one koji su to činili. Motiv koji je obradio u nokturnu *Kocka* anticipiran je njegovim shvatanjem moderne. Napisati *Kocku* značilo je obaviti deo svog zadatka. Slika kockara postala je kod Baudelairea, u stvari, moderan dodatak arhaičnoj slici mačevaoca. I jedan i drugi su herojske figure. Börne je gledao Baudelaireovim očima kada je pisao: „Kada bi se sva snaga i strast... koje se svake godine rasipaju za kockarskim stolovima... prikupile... bilo bi to dovoljno da se stvore rimski narod i rimska istorija. Ali upravo u tome i jeste stvar što svakog čoveka, rođenog kao Rimljanina, građansko društvo hoće da liši svega rimskog, i zato su... uvedene... hazardne i društvene igre, italijanske opere i elegantne novine”. — U građanstvu je hazardna igra odomaćena tek u devetnaestom veku; u osamnaestom samo se plemstvo kockalo. Kocku je raširila Napoleonova vojska, i sada ona spada „u prizore monden-skog života i hiljada nesređenih egzistencija koje žive u suterrenima velikih gradova” — u prizor u kome je Baudelaire hteo da vidi ono herojstvo „kakvo je svojstveno našoj epohi”.

Ako kocku želimo posmatrati ne toliko u tehničkom koliko u psihološkom pogledu, Baudelaireova koncepcija izgleda još značajnija. Jasno je da kockar ide za dobitkom. Ali ipak njegovu težnju da dobije i dođe do novca nećemo moći nazvati željom u pravom smislu

reči. Možda ga u duši ispunjava požuda, možda neka mračna odlučnost. U svakom slučaju on je u stanju kada se ne može mnogo služiti iskustvom.¹¹ Želja, sa svoje strane, spada, naprotiv, u kategorije iskustva. „Ono što čovek želi u mladosti, ima u starosti u izobilju“, stoji kod Goethea. Što se ranije izrazi neka želja, utoliko ima više izgleda da bude ispunjena. Što se neka želja više pruža u daljinu, utoliko se više možemo nadati njenom ispunjenju. Ali ono što je vodilo natrag, u daljinu vremena, jeste iskustvo, koje ispunjava i raščlanjava to vreme. Zato je ispunjena želja kruna dosuđena iskustvu. U simbolici naroda, daljina prostora može zameniti daljinu vremena. Zato je zvezda padalica, koja padne u beskrajnu daljinu prostora, postala simbol ispunjene želje. Crvena bilijarska lopta što se kotrlja u sledeću rupu, sledeća karta koja leži odozgo — prava su suprotnost zvezdi padalici. Vreme sadržano u trenutku kada svetlost zvezde padalice zasija čoveku, po svojoj građi pripada onom vremenu koje je Joubert ocrtao s njemu svojstvenom sigurnošću. „Vreme“, kaže on, „nalazi se u večnosti; ali to nije zemaljsko vreme, svetsko vreme... To vreme ne razara, ono samo usavršava“. Ono je pandan paklenom vremenu u kome se odigrava egzistencija onih koji ne smeju ništa dovršiti što su započeli. Ozloglašenost hazardne igre potiče, u stvari, od toga što se sam kockar prihvata posla (nepopravljiva mušterija lutrije neće biti tako prezirana kao hazarder u užem smislu reči).

Neprestano počinjanje od početka regulativna je ideja kocke (kao i najamnog rada). Zato ima punog smisla

¹¹ Igra stavlja poredak iskustva van snage. Možda upravo neko nejasno osećanje o tome čini među kockarima uobičajenim „prostačko pozivanje na iskustvo“. Kockar kaže: „moj broj“, kao što bonvivan kaže: „moj tip“. Pred kraj drugog carstva njihovo je shvatanje bilo merodavno. „Na bulevarima je bilo uobičajeno sve objašnjavati slučajem“. Ovom načinu mišljenja pogoduje klađenje. Ono je sredstvo da se događajima prida karakter šoka, kako bi se izdvojili iz iskustvenih veza. Za buržoaziju su i politički događaji lako primali oblik zbivanja za kockarskim stolom.

kada se kod Baudelairea kazaljka koja označava sekunde — la seconde — javlja kao partner kockara.

*Souviens-toj que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi!*

(*Seti se*): Vreme kao kockar je nezajasnij koji ne varajući dobija svakog puta!

Prev. Branimir Zivojinović

U jednom drugom tekstu mesto ovde zamišljene sekundare zauzima sam satana. Njegovom delokrugu pripada nesumnjivo i čutiljivi pakao, u koji pesma *Kocka* upućuje one što su se odali kockanju.

*Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant,
Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,
Enviant de ces gens la passion tenace.*

(Eto prizora crnog koji u noćnom snu sam uočavao jasno prodornim svojim okom. U kutu špilje neme, hladan i čutiljiv, tu sam bio i ja, podnizmjen, sa zavišću dubokom što se ti ljudi drže žilavo svoje strasti.

Prev. Branimir Zivojinović

Pesnik ne učestvuje u kocki. On stoji u svome uglu; nimalo srećniji od njih, kockara. I on je u svom iskustvu prevaren čovek, moderan čovek. Samo što on odbija drogu kojom kockari pokušavaju da ošamute svest i koja ih je predala vlasti sekundare.¹²

¹² Dejstvo droge, o kojem je ovde reč, vremenski je specifikovano kao i patnja, koju ono treba da olakša. Vreme je materija u koju su utkane fantazmagorije igre. Gourdon piše u svojim *Faucheurs de nuits* (*Kosači noći*): „Tvrdim da je strast prema kocki najplemenitija od svih strasti, jer uključuje sve ostale. Niz srećnih poteza (coups) pruža mi više uživanja nego što ga čovek koji ne igra može imati tokom mnogih godina... Verujete li, možda, da u zlatu koje zgrčem vidim samo dobitak? Varate se. Vidim u tome zadovoljstva koja ono donosi, i naslađujem se njima. Ona mi dolaze prebrzo da bi me mogla prezasiti, suviše

*Et mon coeur s'effraya d'envier maint pauvre homme
 Courant avec ferveur a l'âbime béant,
 Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
 La douleur à la mort et l'enfer au néant.*

(I zgrozih se što ovim zavidim jadnicima
 koje nemirni očaj u provaliju ganja,
 koje krv opi, te su bol i pakao njima
 ipak od smrti draži i od nepostojanja!

Prev. Branimir Zivojinović)

Baudelaire u ovim poslednjim stihovima uzima nestrpljenje za podlogu kockarske neobuzdane strasti. On je to nestrpljenje, u njegovom najčistijem vidu, nalazio u sebi. Njegovi plahoviti izlivi besa imali su izražajnu snagu Giottove Irakundije u Padovi.

X

Ako je verovati Bergsonu, predočavanje trajanja (*durée*) skida čoveku sa duše opsesiju vremena. Proust se drži te vere i pomoću nje je razvio vežbe u kojima se celog života trudio da iznosi na svetlost dana prošlost ispunjenu svim reminiscencijama koje su mu, za vreme njenog ostajanja u podsvesti, prodrle u pore. Bio je neuporediv čitalac *Cveća zla*; jer osećao je da se tu događa nešto srodno. Ne možemo dobro poznavati Baudelairea ako ne obuhvatimo Proustovo iskustvo s njim. „Vreme se“, kaže Proust, „čudno raspada kod Baudelairea; samo se malo retkih dana otkriva; to su značajni dani. Tako razumemo zašto su kod njega česti obrti kao ‚kada je dne večeri‘ i slični“. Ovi značajni dani su dani ispunjenog vremena, da kažemo sa Joubertom. To su dani sećanja. Njih ne obeležava nikakav doživljaj. Oni nisu

raznovrsno da bi mi mogla biti dosadna. Živim stotine života u jednom jedinom. Kada putujem, onda je to kao da putuje električna varnica... Kada sam škrt i svoje banknote za državam“ za igru, „onda je to zato što isuviše dobro znam da cenim vreme da bih novac ulagao kao drugi ljudi. Neko određeno uživanje koje bih dopustio sebi stajalo bi me hiljade drugih uživanja... Uživam u mislima i ne želim nikakva druga uživanja“. Slično izlaže stvari Anatole France u svojim lepim zapisima o igri iz *Epikurovog vrta*.

povezani sa ostalim, oni se, naprotiv, izdvajaju iz vremena. Ono što čini njihovu sadržinu, Baudelaire je formulisao u pojmu correspondances (saglasnosti). On stoji neposredno uz pojam „moderne lepote“.

Odbacujući učenu literaturu o saglasnostima (one su zajedničko dobro mističara; Baudelaire je na njih naišao kod Fouriera), Proust se više ne bavi artistskim varijacijama o činjeničnom stanju, varijacijama koje za podlogu imaju sinestezije. Bitno je da saglasnosti formulišu jedan pojam iskustva koji u sebe uključuje kulturne elemente. Samo na taj način što je prisvojio te elemente, Baudelaire je mogao potpuno oceniti šta je, u stvari, značio slom čiji je on, kao moderan čovek, bio svedok. Samo ga je tako mogao spoznati kao njemu lično upućen izazov, koji je prihvatio u *Cveću zla*. Ako stvarno postoji neka tajna arhitektura ove knjige, čemu su posvećene mnoge spekulacije, onda bi ciklus pesama kojim započinje knjiga mogao biti posvećen nečem nepovratno izgubljenom. Tome ciklusu pripadaju dva soneta istovetna po svojim motivima. Prvi, pod naslovom *Saglasnosti*, počinje:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec les regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

(Priroda je hram gde mutne reči sleću
Sa stubova živih ponekad, a dole
Ko kroz šumu ide čovek kroz simbole,
Što ga putem prisnim pogledima sreću.

Ko odjeci dugi što daljem se svode
U jedinstvo mračno i duboko što je
Ogromno ko noć i kao svetlost, boje
Mirisi i zvuci razgovore vode.

Prev. Ivan V. Lalić

Ono što je Baudelaire imao u vidu govoreći o saglasnostima, možemo obeležiti kao iskustvo koje pokušava da se obezbedi od kriza. Ono je moguće samo u

oblasti kulta. Ako prevaziđe to područje, pokazuje se kao lepota. U lepoti se javlja kultska vrednost umetnosti.¹³

¹³ Lepota se može dvostruko definisati u svom odnosu prema istoriji i prema prirodi. I u jednom i u drugom doći će do izraza *privid*, *aporetско* u lepom. (Prvi samo nagoveštavamo. Lepota je u svom *istorijskom* biću poziv da se čovek priključi onima koji su joj se ranije divili. Obuzetost lepotom je *ad plures ire*, kako su Rimljani nazivali umiranja. *Privid* u lepoti za ovu definiciju sastoji se u tome da se identičan predmet, za kojim divljenje teži, ne može naći u delu. Divljenje ubira plodove onog čemu su se ranija pokolenja u delu divila. Goethe je rekao, što ovde obelodanjuje konačan zaključak zemaljske mudrosti: Sve što je izvršilo veliki uticaj ne može se, u stvari, uopšte više prosuđivati). Lepota u svom odnosu prema *prirodi* može se odrediti kao ono što „suštinski ostaje istovetno samome sebi samo pod velom“. Saglasja nas obaveštavaju o tome šta se podrazumeva pod takvim velom. Možemo ovo poslednje (veo), uz doduše smelo sažimanje, obeležiti kao ono „što odražava“ u umetničkom delu. Saglasja predstavljaju instancu pred kojom se predmet umetnosti nalazi kao nešto što treba verno odraziti, ali koji je na taj način i potpuno aporetičan (nerešljiv). Ako bismo hteli pokušati da u samom jezičkom materijalu kopiramo tu aporiju, došli bismo do toga da lepotu odredimo kao predmet iskustva u stanju sličnosti. Ova odredba poklopila bi se sa Valéryjevom formulacijom: „Lepota, možda, zahteva ropsko podražavanje onoga što se ne može odrediti u stvarima“. Ako se Proust tako rado vraća na taj predmet (koji se kod njega javlja kao ponovo nađeno vreme), onda ne možemo reći da razglašava tajnu. To što on rečito i neprestano stavlja u središte svoga razmatranja pojam umetničkog dela kao odraza, pojam lepote, ukratko, samo hermetički aspekt umetnosti, to pre spada u neskladne strane njegovog postupka. On raspravlja o nastanku i namerama svoga dela, lakoćom i velegradskim tonom koji bi pristajao nekom otmenom amateru. To ima, valja reći, svoj pandan kod Bergsona. Sledeće reči, u kojima filosof nagoveštava šta se sve može očekivati od opazajnog predočavanja neprekidnog toka nastajanja, imaju naglasak koji podseća na Prousta: „Možemo svoj život iz dana u dan prožimati takvim gledanjem i na taj način, zahvaljujući filosofiji, uživati isto zadovoljstvo kao što je ono za koje zahvaljujemo umetnosti; samo kada bi se češće javljalo, bilo bi stalnije i pristupačnije običnom smrtniku“. Bergson vidi na domak ruke ono što Valéry, u skladu sa tačnijim Goetheovim uviđanjem, vidi kao „ovde“, u kome se zbiva ono što je nedo-sežno.

Saglasnosti su podaci sećanja. To nisu istorijski, već predistorijski podaci. Ono što praznične dane čini velikim, svečanim, to je susret sa ranijim životom. To je Baudelaire izneo u sonetu *Raniji život*. Slike pećina i biljaka, oblaka i valova koje priziva početak ovog drugog soneta, izdvajaju se iz toplog isparenja suza, suza čežnje za zavičajem. „Putnik gleda u te tugom obavijene daljine, i u njegove oči naviru suze histerije, hysterical tears”, piše Baudelaire u svojoj recenziji pesama Marcelline Desbordes-Valmore. Simultanih veza, kako su ih docnije simbolisti negovali, nema. Prošlost žubori u odjecima; pa i samo kanonsko iskustvo o njima ima svoje mesto u nekom ranijem životu:

*Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.
C'est là que j'ai vécu...*

(Njišući lik nebesa, talasi u svom toku
na mističan i svečan način su proplitali
moćna sazvučja zvonka sa ognjem što ga pali
večernje sunce jarkim bojama u mom oku.
Tu su mi...tekli dani...

Prev. Branimir Živojinović)

To što restaurativna Proustova volja ostaje spletena okvirima zemaljskog postojanja, a Baudelaire ih prelazi, možemo shvatiti kao izraz toga koliko su se izvornije i snažnije suprotne sile javile Baudelaireu. I jedva da mu je poezija savršenije polazila za rukom nego tamo gde on, njima svladan, izgleda rezigniran. *Pribiranje* prikazuje alegorije mrtvog doba nasuprot dubokom nebu:

*...Vois se pencher les défuntes Années
Sur les balcons du ciel, en robes surannées.*

(...Eno, mrtve Godine zovu mene
sa nebeskih balkona, starinski odevene;

Prev. Branimir Živojinović)

U ovim stihovima Baudelaire se zadovoljava time da u vidu staromodnosti slavi ono što je nezapamćeno,

što mu je izmaklo. Proust misli da su godine koje se javljaju na balkonu veoma bliske godinama u Combrayu, kada se u poslednjoj knjizi vraća na iskustvo što ga je proželo kada je okusio madlenu. „U Baudelairea ta sjećanja, još brojnija, zacijelo nisu tako slučajna, pa su stoga, po mome mišljenju, presudna. Jer sam pjesnik pominje i dokonije traži, na primjer, u mirisu neke žene, u mirisu njene kose i njenih grudi, sličnosti koje će ga nadahnuti i koje će mu evocirati ‚plavet neba beskrajna i okrugla‘ i ‚jednu luku punu plamenova i jarbola‘” (Marcel Proust: *Pronađeno vrijeme*, Zora, Zagreb 1965, str. 221). Ove reči su javno priznat moto za Proustovo delo. Ono je srodno Baudelaireovom, koje je dane sećanja prikupilo u duhovnu godinu.

Ali *Cveće zla* ne bi bilo ono što jeste da je u njemu vladao samo ovaj uspeh. Ono je pre jedinstveno po tome što je iz neefikasnosti iste te utehe, što je iz izneveravanja istoga žara, što je iz neuspeha istoga dela izmamilo pesme koje ni po čemu ne zaostaju za onima gde saglasnosti slave svoje svečanosti. Knjiga *Splin i ideal* prva je među ciklusima *Cveća zla*. Ideal daje snagu sećanju; splin, naprotiv, priziva roj sekundi u boj protiv sećanja. Splin je njihov zapovednik, kao što je đavo zapovednik gamadi. U nizu pesama o splinu nalazi se *Želja za ništavilom*, u kojoj stoji:

Le Printemps adorable a perdu son odeur!

(Izgubilo je milo Proleće miris svoj!

Prev. Branimir Zivojinović)

U ovom stihu Baudelaire kaže jednu krajnost na krajnje diskretan način; to ovaj stih čini jedinstveno njegovim. U reči „izgubilo” priznat je slom iskustva u kojem je on nekada ranije učestvovao. Miris je nepristupačan refugijum spontanog pamćenja. On se teško pridružuje nekoj vidnoj predstavi, među čulnim utiscima pridružiće se samo istom mirisu. Ako je prepoznavanju nekog mirisa pre svakog drugog sećanja svojstvena privilegija da teši, onda je to, možda, zato što takvo sećanje duboko ošamućuje svest o proticanju vremena. Miris

utapa godine u mirisu koji priziva u sećanje. Za onoga koji više mišta ne može iskusiti nema utehe. A upravo ta nemogućnost čini stvarnu suštinu srdžbe. Onaj ko je srdit „neće ništa da čuje“; njegova praslika, Timon, besni protiv svih ljudi bez razlike; on više nije u stanju da razlikuje proverenog prijatelja od smrtnog neprijatelja.* D'Aurevilly je prodornim pogledom shvatio ovo stanje u Baudelaireu; on ga naziva „Timonom sa genijem Arhiloha“. Srdžba njegovim izlivima odmerava takt sekunde, kojem je melanholik podlegao.

*Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur*

(I proždire me Vreme, sve dublje svaki tren
tonem, k'o smrzlo telo u nametu dubokom;

Prev. Branimir Živojinović)

Ovi stihovi se neposredno nastavljaju na navedene. U splinu je vreme opredmećeno; minuti pokrivaju čoveka kao pahuljice. To vreme je bezistorijsko, kao i vreme „nehotičnog pamćenja“. Ali u splinu percepcija vremena je neprirodno zaoštrena; svaka sekunda nalazi na poprištu svest, koja će prihvatiti šok sekunde.¹⁴

* Misli se na Šekspirovu dramu *Timon Atinjanin* — Prim. prev.

¹⁴ U mističnom dijalogu između Monosa i Une, Poe je, tako reći, uklopio u trajanje prazan tok vremena kome je individua izložena u splinu i čini se da oseća kao blaženstvo to što je sada lišen njegovih užasa. To je „šesto čulo“, koje pokojnik stiče u vidu dara da čak i iz praznog toka vremena izvlači harmoniju. Nju, doduše, sasvim blago remeti takt sekundne kazaljke. „Imao sam utisak da je u moju glavu ušlo nešto o čemu ljudskoj inteligenciji nipošto ne mogu dati neki pojam, makar i nejasan. Najradije bih govorio o nekoj vibraciji mentalnog regulatora. U pitanju je spiritualni ekvivalent apstraktne ljudske predstave o vremenu. Opticanja zvezda su bila potpuno usklađena sa ovim kretanjem — ili nekim odgovarajućim. Tako sam merio neravnomernosti časovnika na kaminu i džepnih časovnika prisutnih. Njihovo kucanje ispunjavalo mi je uši. Najmanja odstupanja od pravilnog takta...isto toliko bi me zbolela koliko bi me među ljudima uvredila povreda apstraktne istine“.

Računanje vremena, koje svoju ravnomernost nadređuje trajanju, ipak se ne može odreći toga da ne zadrži u sebi raznovrsne, izuzetne fragmente. Spajanje priznavanja kvaliteta sa merenjem kvantiteta bilo je delo kalendara, koji sa praznicima, tako reći, ostavljaju mesta za sećanje. Čovek koji gubi iskustvo oseća se izbačenim iz kalendara. Velegrađanin se u nedelju upozna je sa tim osećanjem, Baudelaire ga ima *avant la lettre* (u malom, u slici) u jednoj pesmi o splinu:

*Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrément.*

(Zvona podskoče naglo, razbesnela, i njine
grozne drečave kletve pravo se k nebu penju,
kô kad duhovi koji blude bez domovine
započnu jogunasto da cvile i da stenju.

Prev. Branimir Zivojinović)

Zvona, koja su nekada pripadala praznicima, izbačena su iz kalendara, kao i ljudi. Ona liče na jadne duše koje mnogo lutaju, ali nemaju istoriju. Dok Baudelaire u splinu i u „pređašnjem životu“ drži u rukama razbijene sastavne delove pravog istorijskog iskustva, dotle se Bergson u svojoj predstavi „trajanja“ daleko više otuđio od istorije. „Metafizičar Bergson utajio je smrt“. To što u Bergsonovom trajanju smrt otpada, ograđuje ga od istorijskog (kao i predistorijskog) porетка. Bergsonov pojam akcije (action) u skladu je sa ovim. Kumovao mu je „zdrav ljudski razum“, kojim se ističe „praktičan čovek“. „Trajanje“, iz kojeg je izbrisana smrt, ima lošu beskrajnost ukrasa. Ono isključuje mogućnost da se u njega unese tradicija.¹⁵ Ono je ovaploćenje jednog doživljaja koji se šepuri u pozajmljenom ruhu iskustva. Splin, naprotiv, izlaže doživljaj u

¹⁵ Zakržljavanje iskustva ispoljava se kod Prousta u savršenom uspehu krajnje namere. Nema ničeg umetničkijeg od toga kako se on kao uzgred, ničeg poštenijeg od toga kako se on neprestano trudi da predoči čitaocu: spašenje je moja privatna stvar.

svoj njegovoj golotinji. Melanholik vidi s užasom kako zemlja pada natrag u golo prirodno stanje. Ne okružuje je nikakav dašak prethodne istorije. Nikakva aura. Tako se ona javlja u stihovima *Želje za ništavilom*, koji se nadovezuju na prethodne:

*Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.*

(Gledam s visine zemlju i kružni beskraj njen,
ali kolibe zaklon ne tražim više okom!

Prev. Branimir Živojinović)

XI

Ako predstave koje, nalazeći se u „spontanom pamćenju“, teže da se grupišu oko jednog predmeta opažanja, nazivamo njegovom austom, onda aura na predmetu nekog opažanja upravo odgovara iskustvu koje se na nekom upotrebnom predmetu taloži kao vežba. Postupci izgrađeni na kameri i docnijim odgovarajućim aparaturama proširuju obim „namernog pamćenja“, omogućuju da aparatura u svako doba snimi sliku i zvuk nekog zbivanja. Ti postupci postaju time bitna dostignuća društva u kome se vežba gubi. — Dagerotipija je imala za Baudelairea nečeg uzbuđujućeg i zastrašujućeg; njenu draž on naziva „iznenađujućom i svirepom“. On je, prema tome, ipak osećao pomenutu vezu, mada je, zacemento, nije i prozreo. Kao što je stalno težio da modernosti obezbedi mesto i, naročito u umetnosti, da joj ga odredi, tako je činio i kad je reč o fotografiji. Kad god bi osetio opasnost koju sa sobom nosi fotografija, pokušavao bi da za to učini odgovornim njen „pogrešno shvaćen napredak“. Pritom je sebi doduše, priznavao da je „glupost mase“ unapređuje (Šarl Bodler: *Odabrana proza*, Nolit, Beograd, 1957, str. 275). „Ova idolopoklonska gomila zastupa ideal dostojan nje... Neki osvetoljubivi bog uslišio je želje množine i Dager postade njen mesija“ (op. cit., str. 273). Bez obzira na to, Baudelaire pokušava da pomirljivije posmatra

stvari. Fotografija može spokojno prisvojiti prolazne stvari, koje imaju pravo na „mesto u arhivi našeg pamćenja” (op. cit., str. 275), ako pritom samo „ne zakroči u oblast neopipljivog i imaginarnog, u oblast umetnosti, u sve ono što vredi samo onim što mu doda čovek svojom dušom . . .” (na istom mestu). Ova presuda teško da je solomonska. Stalna spremnost voljnog, diskurzivnog sećanja, kojem pomaže tehnika reprodukcije, ograničava prostor mašti. Ovu pre možemo shvatiti kao sposobnost da izrazimo posebne želje; takve kojima se kao ispunjenje može nameniti „nešto lepo”. Valéry je opet поближе označio za šta bi ovo ispunjenje bilo vezano: „Mi prepoznajemo (umetničko delo) po tome što nijedna ‚ideja’ koja ga može u nama probuditi, nijedan čin koji nam ga sugerije, — niti ga dovršavaju, niti ga iscrpljuju: uzalud mirišemo neki ovet koji se slaže sa čulom mirisa, ne možemo se osloboditi ovoga mirisa čije uživanje podstiče potrebu; i nijedno sećanje, nijedna misao i nijedno delo ne brišu njegovo dejstvo niti nas *upravo* oslobađaju njegove vlasti. Evo za čime ide onaj koji hoće da stvori *umetničko delo*”.* Umetnička slika bi, prema ovom načinu posmatranja, od nekog prizora reprodukovala ono čega se oko ne može nagledati. Ono čime ispunjava želju koja se može projicirati u njeno poreklo, bilo bi nešto što ovu želju stalno pothranjuje. Ono što snimak odvaja od slike i zbog čega takođe i za jedno i za drugo ne može postojati zajedničko vladajuće načelo „oblikovanja”, jasno je, dakle: pogledu, koji se ne može nagledati slike, snimak pre predstavlja ono što jelo znači za glad ili piće za žed.

Krizu umetničkog odraza, koja se tako ocrtava, možemo predstaviti kao sastavni deo krize samog opažanja. — Ono što uživanje u lepoti čini neutoljivim, to je slika prohujalog doba, koje Baudelaire prikriveno imenuje kroz suze tuge za zavičajem. „Ah, u doba iščezla odavno ti mi sestra ili žena bi” (prev. Velimir Živojinović).** Ovo priznanje je danak koji lepota kao takva može

* Paul Valéry: Oeuvres, str. 1409.

** Reč je o Geteovoj pesmi posvećenoj gospođi Stein.
— Prim. prev.

zahtevati. Ukoliko umetnost ide za lepom, i lepotu, ma koliko jednostavno, „odražava“, ona je izvlači (kao Faust Jelenu) iz dubine vremena.¹⁶ Ovo se u tehničkoj reprodukciji više ne zbiva. (U njoj lepota nema mesto.) U kontekstu Proustovog prigovora oskudnosti i nedostatku dubine slika iz Venecije koje mu iznosi „namerno pamćenje“, on piše da mu se pri samoj reči „Venecija“ ova riznica slika činila isto toliko neukusna kao neka izložba fotografija. Ako specifičnost slika koje dolaze iz „spontanog pamćenja“ vidimo u tome što imaju auru, onda fotografija presudno učestvuje u „propadanju aure“. Ono što smo kod dagerotipije morali osećati kao neljudsko, mogli bismo reći ubilačko, bilo je (uostalom, dugotrajno) gledanje u aparat, jer aparat snima sliku čoveka, ne uzvraćajući mu njegov pogled. U pogledu je, međutim, sadržano očekivanje da na njega odgovori onaj kome se on poklanja. Tamo gde se odgovara na to očekivanje (koje se, isto tako, u mišljenju može vezati za neki intencionalni pažljiv pogled kao i za pogled u običnom smislu reči), pogled stiže iskustvo aure u svojoj punoći. „Opažljivost“, sudi Novalis, „jeste pažnja“. Opažljivost o kojoj on ovako govori upravo je opažljivost aure. Iskustvo aure zasniva se, dakle, na prenošenju jednog oblika reakcije, uobičajenog u ljudskom društvu, na odnos nežive ili žive prirode prema čoveku. Onaj koga posmatraju ili koji veruje da ga posmatraju podiže pogled. Iskustvo aure neke pojave znači omogućiti joj da podigne pogled.¹⁷ Tome odgovaraju nalazi „spontanog pamćenja“. Oni su, uostalom, je-

¹⁶ Trenutak takvog uspeha se opet sam odlikuje kao jedinstven. Na tome se temelji konstruktivan plan Proustovog dela: svaka situacija u kojoj hroničara obuzima dah izgubljenog vremena postaje time neuporediva i izdvaja se iz niza dana.

¹⁷ Ovo omogućivanje je izvoriste poezije. Tamo gde čovek, životinja ili nešto neživotvoreno, omogućeni od strane pisca, podižu svoj pogled, nešto vuče pisca u daljinu; pogled tako probuđene prirode sanja i povlači književnika za svojim snom. I reči mogu imati svoju auru. Karl Kraus ju je ovako opisao: „Što iz veće blizine posmatramo reč, to se ona dalje povlači“.

dinstveni: oni izmiču sećanju koje pokušava da ih uključi u sebe. Time podupiru shvatanje aure koje pod njom podrazumeva „jedinstvenu pojavu neke daljine”. U ovom određenju je značajno što čini providnim kultski karakter fenomena. (Suštinska daljina je ono što je nepristupačno. Doista, nepristupačnost je glavni karakter kultske slike.) Ne treba podvlačiti koliko je Proust bio upućen u problem aure. Ipak je značajno da ga, kada mu se za to pruži prilika, dotiče u pojmovima koji u sebi uključuju njenu teoriju: „Mnogi koji vole tajne laskaju sebi da stvarima ostaje nešto od pogleda koji su nekada na njima počivali”. (Ali svakako i sposobnost da se na njih odgovori.) „Oni misle da se spomenici i slike prikazuju samo pod nežnim velom koji su, tokom vekova, oko njih otkali ljubav i predanost tolikih obožavalaca. Ova himera”, tako Proust uzmičući zaključuje, „postala bi istina kad bi je ti ljudi dovodili u vezu sa jedinom realnošću koja postoji za individuu, naime sa njenim sopstvenim svetom osećanja”. Bliska ali dalekosežnija, jer je objektivno orijentisana, jeste Valéryjeva definicija opažanja u snu kao auratičnog opažanja: „Kada kažem: vidim to ovde, ne postavljam jednačinu između sebe i stvari... U snu, naprotiv, nalazimo jednačinu. Stvari koje vidim, vide me isto tako kao što i ja njih vidim”. Opažanje u snu upravo i jeste priroda hramova o kojoj Baudelaire kaže:

*L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers*

(Ko kroz šumu ide čovek kroz simbole
što ga putem prisnim pogledima sreću.)

Prev. Ivan V. Lalić

Što je Baudelaire to bolje znao, utoliko se raspada-nje aure nepogrešnije uključivalo u njegovu liriku. To se događalo u vidu jedne šifre; nju nalazimo skoro na svim onim mestima *Cveća zla* gde pogled dolazi iz ljudskog oka. (Samo se po sebi razume da Baudelaire nije tu šifru planski uneo.) Reč je o tome da očekivanje koje hrli prema ljudskom pogledu ostaje neispunjeno. Bau-

delaire opisuje oči za koje bismo mogli reći da su izgubile sposobnost gledanja. Ali u ovom svojstvu obdarene su jednom draži kojom se velikim, možda pretežnim delom popunjava zaliha njegovih nagona. Pod vlašću ovih očiju, seks se u Baudelaireu odvojio od erosa. Ako stihove Goetheove *Blažene čežnje* (*Selige Sehnsucht*)

Nesmoren udaljenošću,
slećeš opčinjen na plam

(Prev. Branimir Zivojinović)

možemo smatrati klasičnim opisom ljubavi kao takve, onda teško da u lirici ima stihova koji im se odlučnije suprotstavljaju od Baudelaireovih stihova:

*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande Taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.*

(Obožavam te poput svoda noćnog il' duge,
velika ćutljivice, o, ti sasudo tuge,
a još te više volim što me ti izbegavaš,
ukrasu mojih noći, lepša od sveg biserja,
i kao da uz podsmeħ mlje nagomilavaš
što dele moje ruke od plavog nepremerja.

Prev. Branimir Zivojinović)

Pogledi su mogli utoliko nadmoćnije delovati ukoliko su imali da savladaju dublju odsutnost onoga koji gleda. U očima koje ogledaju, odsutnost ostaje nesmanjena. Baš zato te oči ne znaju ništa o daljini. Njihovu glatkoću Baudelaire je uključio u jednu lukavu rimu:

*Plonge tes yeux dans des yeux fixes
Des satyresses ou des nixes.*

(Uroni svoje oči u ukočene oči
Satirica ili vodenih vila)

Satirice i vodene vile više ne spadaju u porodicu ljudskih bića. One su izdvojene. Što je veoma značaj-

no, Baudelaire je pogled opterećen daljinom uveo u pesmu kao „prisan pogled”. On, koji je ostao momak, pridao je reči familier (porodičan, prisan) sadržinu zasićenu obricanjem i odricanjem. Podlegao je očima bez pogleda i kreće bez iluzija u njihov delokrug.

*Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté.*

(Tvoje oči, osvetljene kao dućani
I kao postolja za lampione prilikom javnih
svetkovina,
Besramno zrače pozajmljenim sjajem.)

„Tupoglavost”, piše Baudelaire u jednom od svojih prvih objavljenih radova, „često je ukras lepote. Njoj možemo zahvaliti kada su oči tužne i providne kao crnkaste močvare ili pak imaju uljast mir tropskih mora”. Ako ove oči ožive, onda je to život grabljive zveri, koja sebe osigurava vrebajući plen. (Tako je i prostitutka, obraćajući pažnju na prolaznike, u isti mah na oprezu od policijskih agenata.) Fizionomski tip, stvoren takvim načinom života, našao je Baudelaire u mnogim grafičkim listovima koje je Guys posvetio prostitutki. „Ona zadržava pogled na horizontu kao grabljiva zver; u njemu ima nepostojanosti grabljive zveri... ali ponekad sadrži i njenu naglu napetu pažnju”. Jasno je da je oko velegradskog čoveka preopterećeno funkcijama obezbeđenja. Na jednu manje uočljivu opterećenost oka upućuje Simmel.* „Onaj ko vidi a ne čuje mnogo je... uznemireniji od onog koji čuje a ne vidi. Ovde se nalazi nešto... karakteristično za velegrad. Međusobni ljudski odnosi u velegradovima... odlikuju se приметnom premoći aktivnosti oka nad aktivnošću sluha. Glavni uzrok tome su sredstva javnog saobraćaja. Pre razvitka omnibusa, železnice i tramvaja u devetnaestom veku ljudi nisu bili prinuđeni da se međusobno gledaju duge minute ili čak časove a da jedan drugome ne upute ni reč”.

* Georg Simmel (1858—1918), nemački filozof. —
— Prim. prev.

Pogled koji obezbeđuje lišen je sanjalačke izgubljenosti u daljini. On može doći do toga da u degradaciji daljine oseti nešto nalik na zadovoljstvo. U ovom smislu mogli bismo čitati sledeće značajne rečenice. U *Salonu 1859*. Baudelaire daje reviju pejzažnog slikarstva da bi zaključio priznanjem: „Želeo bih da se vratim dijoramama, čija divlja i ogromna magija zna da mi nametne korisnu iluziju. Više volim da posmatram neke pozorišne dekore, umetnički izražene i tragično zgusnute svoje najdraže snove. Ove stvari, baš zato što su lažne, beskrajno su bliže istinitom, dok su većina naših pejzažista lažovi, upravo zato što su zanemarili laž” (Šarl Bodler: *Odabrana proza*, str. 288). Manje bismo pridali važnosti „korisnoj iluziji” nego „tragičnoj zgusnutosti”. Baudelaire naglašava čar daljine; on meri sliku pejzaža upravo merilom slikarstva u vašarskim šatrama. Da li on želi da čar daljine bude probijena, kao što se to mora dogoditi gledaocu koji se suviše približi nekom prospektu? Taj motiv je ušao u ove velike stihove *Cveće zla*.

*Le Plaisir vapoureux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse.*

(Nestaće za vidikom sva slast i sva lepota
Kô magla, kô kad zađe za kulise silfida.

Prev. Branimir Zivojinović

XII

Cveće zla bila je poslednja lirski zbirka koja je izvršila evropski uticaj; nijedno docnije delo nije izašlo iz okvira više ili manje ograničenog jezičkog kruga. Tome možemo dodati da je Baudelaire svoje stvaralačke sposobnosti skoro isključivo posvetio toj jedinjoj knjizi. I, konačno, ne možemo poreći da neki njegovi motivi, kojima se bavilo ovo ispitivanje, čine mogućnost lirike problematičnom. Ovo trostruko činjenično stanje određuje Baudelairea istorijski. Ono pokazuje da je Baudelaire nepokolebljivo branio svoju stvar. Baudelaire je

bio nepokolebljivo svestan svoga zadatka. To ide tako daleko da je kao cilj označio „kreiranje šablona“. U tome je video uslov svakog budućeg liričara. Malo je držao do onih koji tom cilju nisu dorasli. „Da li pijete bujone od amvrozije? Da li jedete paroske kotlete? Koliko se daje u zalagaonici za liru?“ Liričar sa oreolom je, po Baudelaireu, zastareo. Odredio mu je mesto kao statisti u jednom proznom delu koje nosi naslov *Izgubljeni oreol*. Taj tekst je veoma kasno objavljen. Prilikom prvog pregleda zaostavštine izbačen je kao „neprikladan za objavljivanje“. Do danas u literaturi o Baudelaireu na njega nije obraćena pažnja.

„Oho, gle, gle, a što vi ovdje tražite, dragoviću moj? Na tako zloglasnu mjestu? Vi, koji se oduvijek napajate nebeskim napitkom i blagujete samo hranu bogova! Dosta, imam se čemu čuditi.“

„Dragi moj, poznato vam je kako se ja strašno plašim konja i kočija. Maločas, dok sam brzao i bez daha prelazio preko boulevara poskakujući kroz kal i vrtoglavu vrevu prometa, gdje u isti tren sa svih strana smrt u kasu srlja na čovjeka, svetokrug mi od naglog pokreta tijela najednom skliznu s glave i pade u blato kolnika. Nisam se usudio da ga podignem. Mislio sam, ipak je manje neugodno izgubiti taj znamen časti nego pustiti da mi tamo polome kosti. A zatim, od svake nesreće, tješih se, ima i poneke koristi. Sada se mogu šetati kao nepoznat čovjek, mogu činiti nečasna djela i, poput običnih smrtnika, odavati se bez ustezanja pijančevanju. Pogledajte me i uvjerite se, isti sam kao i vi!“

„Ali barem biste oglasom mogli upozoriti javnost na gubitak svog svetokruga ili biste redarstvu trebali prijaviti da vam ga pronađe.“

„Bože sačuvaj! Meni je ovdje baš ugodno. Ta jedini ste me vi prepoznali! Uostalom, dostojanstvo mi je već i dodijalo. Napokon, s veseljem pomišljam da će možda kakav nazovipjesnik podići moj svetokrug i bestidno ga ustaći na svoju glavu. Velika je naslada kad nekog učinimo sretnim, pogotovu ako mu se pritom još možemo i od srca nasmijati! Sjetite se samo X-a ili

Z-a! Kako će to biti smiješno! Zar ne?" (Charles Baudelaire: *Spleen Pariza*, prev. Vladislav Kušan, Matica Hrvatska, Zagreb 1964, str. 139—140).

Isti motiv nalazimo u dnevnicima; kraj se razlikuje. Pesnik brzo ponovo podiže oreol. Ali ga uznemiruje osećanje da taj događaj predskazuje nešto loše.¹⁸

Autor ovih zapisa nikako nije dokoličar. Ti zapisi ironično fiksiraju isto ono iskustvo koje je Baudelaire, bez ikakvog kićenja i uzgred, izneo u rečenici: „Perdu dans ce vilain monde, *coudoyé par les foules*, je suis comme un homme lassé dont l'oeil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur". („Izgubljen u ovom prostačkom svetu, dok me muva gomila, ja sam kao umoran čovek čiji pogled vidi iza sebe, u proteklim godinama, samo razočaranje i gorčinu, a ispred sebe samo buru, gde nema ničeg novog, ni pouke ni bola".) Udarce koje prima od gomile Baudelaire izdvaja kao merodavna, kao nezamenljiva među svim iskustvima koja su od njegovog života učinila ono što je postao. U njegovim očima se ugasio sjaj uzburkane i nadahnute gomile u koju je zijao besposličar. Da bi oštrije uočio njenu niskost, on pažljivo izgleda dan kada će čak izgubljene, odbačene žene doći dotle da se zalažu za sređen život, da prokunu raskalašnost i odbace sve osim novca. Izdan od ovih svojih poslednjih saveznika, Baudelaire ide protiv gomile; on to čini sa nemoćnim besom borca protiv kiše ili vetra. Takav je doživljaj kome je Baudelaire pridao težinu iskustva. On je označio cenu po koju se može dobiti moderno osećanje: razaranje aure u doživljaju šoka. Saglasnost sa tim razaranjem skupo ga je stajala. Ali to je zakon njegove poezije. Ona se nalazi na nebu drugog carstva kao „zvezda bez atmosfere“.

¹⁸ Nije isključeno da je ovaj zapis podstaknut patološkim šokom. Utoliko je zanimljivije uobličjenje koje taj šok uključuje u Baudelaireovo delo.

IDIOT DOSTOJEVSKOG

Sudbina sveta prikazuje se Dostojevskom u medijumu sudbine njegovog naroda. To je tipičan način gledanja velikog nacionaliste, prema kojem se humanost može razvijati samo u medijumu naroda. Veličina romana otkriva se u apsolutnoj međuzavisnosti u kojoj se prikazuju metafizički zakoni razvitka čovečanstva i nacije. Zato nema nijednog dubokog duševnog pokreta koji ne bi imao svoje presudno mesto u auri ruskog duha. Prikazati duševni pokret usred njegove aure, kako labavo i slobodno lebdi u nacionalnom a ipak nerazdvojno od njega kao od svog datog mesta, možda je kvintesencija slobode u velikoj umetnosti ovog književnika. Možemo to shvatiti samo ako postanemo svesni užasnog pabirčenja različitih elemenata koji manje ili više čine filtere romana niskog žanra. Ovde su infantilno spleteni nacionalna ličnost, čovek zavičaja, individualna i socijalna ličnost, odvrtna krasta psihološki opipljivog preko toga upotpunjuje lutku. Psihologija ličnosti, naprotiv, uopšte nije ono od čega Dostojevski polazi. Ona je, tako reći, samo nežna sfera u kojoj se iz užarenog iskonskog gasa nacionalnog postupno stvara čista čovečnost. Psihologija je samo izraz graničnog bivstvovanja čoveka. Uistinu sve ono što se u glavi naših kritičara prikazuje kao psihološki problem, upravo nije to: kao da je reč o ruskoj „duši“ ili o „duši“ padavičara. Kritika legitimizuje svoje pravo da priđe umetničkom delu tek time što poštuje

njegovo vlastito tle, čuva se da ne kroči u njega. Takvo besramno prekoračenje granice jeste pohvala koja se daje piscu zbog psihologije njegovih likova; kritičar i pisac su najčešće dostojni jedan drugoga samo zato što se prosečan romansijer koristi onim izbledelim šablonima koje onda kritika, naravno, može imenovati pa ih. *baš zato što ih može imenovati*, i hvali. Upravo ovu sferu mora kritika izbegavati: bilo bi besramno i pogrešno takvim pojmovima meriti delo Dostojevskog. Naprotiv, treba shvatiti metafizički identitet nacionalnog i humanog u ideji stvaranja Dostojevskog.

Jer ovaj roman, kao i svako umetničko delo, zasniva se na jednoj ideji, „donosi *a priori* sa sobom nužnost da postoji” — kao što kaže Novalis, i baš ovu nužnost, i ništa drugo, kritika treba da pokaže. Celokupno zbivanje romana dobija svoj osnovni karakter time što je epizoda. To je epizoda u životu glavne ličnosti, kneza Miškina. Njegov život je u suštini skriven od nas i pre i posle ove epizode, čak i u tom smislu što Miškin, kako u neposredno prethodnim tako i u potonjim godinama, boravi u inostranstvu. Kakva nužnost dovodi ovog čoveka u Rusiju? Njegov ruski život izdvaja se iz mutnog vremena u tuđini kao što se vidljiva traka spektra pomalja iz pomrčine. Ali kakva se svetlost razlaže za vreme ovog njegovog ruskog života? Ne bismo mogli reći šta on, osim mnogih zabluda i ponekih vrлина svoga ponašanja, stvarno započinje u ovo vreme. Njegov život prolazi beskorisno, čak i u njegovo najbolje vreme protiče kao život nesposobnog bolešljivog čoveka. On nije promašen samo po društvenim merilima, nego čak ni njegov najbliži prijatelj ne bi mogao naći nikakvu ideju i usmeravajući cilj u njegovom životu, kada u zbivanju ne bi tako duboko bilo obrađeno da nijednog prijatelja nema. Naprotiv, okružuje ga, i to gotovo neupadljivo, potpuna usamljenost: svi odnosi koji ga se tiču kao da ubrzo stupaju u polje neke sile koja im zabranjuje približavanje. Uz krajnju skromnost, čak poniznost ovog čoveka, on je potpuno nepristupačan i njegov život zrači nekim poretkom čije je središte upravo njegova vlastita, skoro do gubljenja

zrela usamljenost. U suštini, time je dato nešto sasvim neobično: sva zbivanja, ma koliko daleko proticala od njega, gravitiraju njemu, i ova gravitacija svih stvari i ljudi prema njemu jedinom čini sadržinu ove knjige. Pritom su oni isto toliko malo skloni da dopru do njega kao što je on sklon da izmiče. Ta napetost je, tako reći, neizbrisiva i jednostavna, to je napetost života usmerenog prema burnijem razvijanju u beskonačnost, ali tako da se ipak ne rasplinjava. Zašto je kneževa a ne JAPANČINOVA kuća središte zbivanja u Pavlovsku?

Život kneza Miškina nalazi se pred nama kao epizoda samo zato da bi se besmrtnost ovoga života učinila simbolično vidljivom. Njegov život, uništen, ne može da se ugasi, kao što ne može ni sam prirodni život prema kome on ipak ima dubok odnos. Čak se prirodni život pre može ugasiti. Priroda je, možda, večna, ali knežev život, sasvim izvesno — i to treba shvatiti duševno i duhovno — besmrtnan je. I njegov život i život svih onih koji gravitiraju prema njemu. Besmrtnan život nije večni život prirode, ma koliko izgledalo da se nalazi blizu njega, jer je u pojmu večnosti ukinuta beskrajsnost, dok u besmrtnosti ona dolazi do najvišeg sjaja. Besmrtni život o kome svedoči ovaj roman pre je sve drugo nego besmrtnost u uobičajenom značenju. Jer u takvoj besmrtnosti je upravo život smrtnan, besmrtni su, međutim, telo, snaga, ličnost, duh u svojim različitim vidovima. Tako je Goethe govorio Eckermanu o besmrtnosti onoga koji dela; prema njegovim rečima, priroda će biti dužna da nam obezbedi novo polje delatnosti kada nam ovo ovde bude oduzeto. Sve je ovo veoma daleko od besmrtnosti života, od života koji svoju besmrtnost u duhu sve dalje i beskrajsno plete, i kome besmrtnost daje obličje. Jer ovde nije reč o trajanju. Ali kakav je život besmrtnan ako to nije život prirode, a nije ni život ličnosti? Za kneza Miškina možemo, naprotiv, reći da se njegova ličnost povlači iza njegovog života kao cvet iza svoga mirisa ili zvezda iza svoga svetlucanja. Besmrtnan život je nezaboravan, to je znak po kome ga prepoznamo. To je

život koji bi morao biti nezaboravljen bez spomenika i bez spomena, čak možda i bez ikakvog svedočanstva. On se ne može zaboraviti. Ovaj život ostaje, tako reći, bez posude i oblika neprolazan. A reč „nezaboravan“ kaže po svom smislu više nego samo to da ga ne možemo zaboraviti; upućuje na nešto u biću same nezaboravnosti, na ono po čemu je nezaboravan. Čak i odsustvo sećanja kod kneza u njegovoj docnijoj bolesti simbol je nezaboravnog u njegovom životu; jer je to samo prividno utonulo u ponor njegovih vlastitih misli iz kojeg se više ne diže. Drugi ga posećuju. Kratki zaključni izveštaj romana zauvek žigoše sve ličnosti ovim životom, u kome su one učestvovala ne znajući kako.

Čista reč za život u njegovoj besmrtnosti glasi, međutim: omladina. To je velika tužaljka Dostojevskog u ovoj knjizi: neuspeh omladinskog pokreta. Život omladine ostaje besmrtnan, ali se gubi u vlastitoj svetlosti: „idiot“. Dostojevski jadikuje što Rusija ne može zadržati, u sebe upiti vlastiti besmrtni život, jer ovi ljudi nose u sebi mladalačko srce Rusije. Taj život pada na strano tle, preliva se i uvire u Evropi, „u ovoj vetrovitoj Evropi“. Kao što političko učenje Dostojevskog govori stalno da je obnova u čistom narodu poslednja nada, tako pisac ove knjige vidi u detetu jedini spas za mlade ljude i njihovu zemlju. To bi već proizlazilo i iz ovog dela, u kome su likovi Kolje i kneza Miškina najčistiji po svom detinjskom biću, čak da Dostojevski i nije u *Braći Karamazovima* prikazao neograničeno isceljujuću moć detinjskog života. Ranjeno detinjstvo patnja je ove omladine, baš zato što je ranjeno detinjstvo ruskog čoveka i ruske zemlje paralisalo njegovu snagu. Kod Dostojevskog je stalno očigledno da samo u duhu deteta dolazi do plemenitog razvoja ljudskog života iz života naroda. Nedostatak dečjeg jezika kao da dezintegriše jezik ličnosti Dostojevskog, a u nekoj prenadraženoj čežnji za detinjstvom — moderno rečeno: u histeriji — troše se pre svega žene ovoga

romana: Lizaveta Prokofjevna, Aglaja i Nastasja Filipovna. Celokupna dinamika knjige liči na ogromno stro-poštavanje u krater. Zato što nedostaju priroda i detinjstvo, čovečnost se može postići samo u katastrofalnom samouništanju. Dovođenje u vezu ljudskog života sa živim čovekom, čak i u času njegove propasti, neizmer-na provalija kratera iz kojeg bi jednom sa humanom veličinom mogle provaliti moćne sile, — to je nada ruskog naroda.

PRILOG PROUSTOVOM LIKU

I

Trinaest knjiga ciklusa Marcela Prousta *U traganju za izgubljenim vremenom* rezultat su sinteze koja se ne može konstruisati, u kojoj se u autobiografsko delo spajaju mističarsko poniranje u sebe, umetnost proznog pisca, nerv satiričara, znanje naučnika i pristrasnost monomana. Sa pravom je rečeno da sva velika književna dela zasnivaju ili rastaču neki rod, da su, ukratko, posebni slučajevi. Ali među njima ovaj je jedan od najnešvatljivijih posebnih slučajeva. Počevši od kompozicije, koja predstavlja istovremeno književno delo, memoare, komentar, do sintakse beskrajnih rečenica (jezičkog Nila, koji ovde oplođavajuće prelazi u širine istine), sve je van pravila. Da taj veliki pojedinačni slučaj književnosti istovremeno predstavlja njeno najveće ostvarenje u poslednjim decenijama, prvo je plodno saznanje do koga posmatrač dolazi. A krajnje su nezdravi preduslovi koji su mu se nalazili u temelju. Izuzetna patnja, neobično bogatstvo i nenormalan dar. Nije sve u ovom životu uzorno, ali je sve egzemplarno. Taj život smešta vrhunsko književno ostvarenje naših dana u srce nemogućnosti, u središte, i, doduše, ujedno u tačku indiferencije svih opasnosti i obeležava ovo veliko ostvarenje „životnog dela“ zadugo kao poslednje. Proustov lik je najviši fiziognomijski izraz koji je mogao postići sve veći nezadrživi raskorak između pesništva i

života. To je naravoučenije koje opravdava pokušaj da se taj lik dočara.

Znamo da Proust u svome delu nije opisao život onakav kakav je bio, već život kako ga se onaj koji ga je doživeo seća. A ipak ni to nije još dovoljno oštro i isuviše je grubo rečeno. Jer ovde za autora koji se seća uopšte ne igra glavnu ulogu sadržina njegovih doživljaja, već tkanje njegovog sećanja, Penelopin rad prisećanja. Ili, zar ne bi bilo bolje govoriti o Penelopinom radu zaboravljanja? Zar nije nevoljno sećanje, Proustova *mémoire involontaire* (spontano pamćenje), mnogo bliže zaboravljanju nego onome što najčešće nazivamo uspomenom? I nije li to delo spontanog pamćenja, u kome je uspomena potka, a zaborav osnova, nije li pre pandan Penelopinom delu nego njegova slika i prilika? Jer ovde dan rastače proizvod noći. Svakog jutra, probudivši se, držimo u rukama, najčešće slabo i labavo, samo za nekoliko resa ćilim doživljenoga života, kako ga je zaborav u nas utkao. Ali svaki dan, delatnošću koja ima određen cilj i još više sećanjem vezanim za cilj, razara tkanje, ornamente zaborava. Proust je zato na kraju svoje dane pretvorio u noći, da bi u zamračenoj sobi, pri veštačkoj svetlosti, neuznemiravan, posvetio sve svoje časove delu, da mu nijedna od isprepletanih arabeski ne promakne.

Ako su Rimljani tekst nazivali tkanjem, onda jedva da neki tekst to može biti više i gušće od Proustovog. Ništa mu nije bilo dovoljno gusto i trajno. Njegov izdavač Gallimard pričao je kako su Proustove navike prilikom čitanja korektura bacale u očajanje sлагаče. On je vraćao šifove sve ispisane na marginama. Ali nijedna štamparska greška nije bila ispravljena; sav raspoloživi prostor ispunjavan je novim tekstom. Tako se zakonitost sećanja ispoljavala i u obimu dela. Jer doživljen događaj je konačan, ili bar zatvoren u jednoj sferi doživljaja, dok je događaj kojeg se sećamo beskonačan, jer je samo ključ za sve ono što je pre njega bilo i sve što je posle njega došlo. A ipak, u drugom smislu, sećanje ovde strogo propisuje tkanje. Jedinstvo teksta, naime, čini samo *actus purus* (čist čin) samog seća-

nja. Ne pišćeva lićnost, a kamoli radnja. Moćemo ćak reći da su prekidi radnje samo druga strana kontinuuma sećanja, nalićje šara ćilima. Tako je to hteo Proust, tako ga treba razumeti kada je rekao da bi najviše voleo da mu delo bude objavljeno dvostubaćno u jednoj knjizi, bez ijednog odeljka.

Šta je tako pomamno traćio? Šta se nalazilo u osnovi tog beskrajnog napora? Da li smemo reći da svi ćivoti, dela, postupci koji nešto znaće, nikada nisu bili ništa drugo do nepokolebljivo razvijanje najbanalnijeg i najprolaznijeg, najsentimentalnijeg i najslabijeg ćasa u ćivotu onoga kome pripadaju? I kada je Proust na jednom ćuvenom mestu prikazao taj svoj najlićniji ćas, ućinio je to tako da ga svako moće ponovo naći u vlastitom ćivotu. Samo malo nedostaje, pa bismo ga mogli nazvati svakidašnjim ćasom. Taj ćas dolazi kad se spusti noć, sa nekim izgubljenim cvrkutom ili kad ćovek udahne vazduh oslonivši se na otvoren prozor. I ne moćemo sagledati kakvi bi nam sve susreti bili dosućeni kad bismo bili manje podatni spavanju. Proust se nije predavao spavanju. A ipak, ili i upravo zato, Jean Cocteau je mogao, u jednom lepom eseju, reći o intonaciji njegovoga glasa da se povinovala zakonima noći i meda. Podvrgavši se njihovoj vlasti, pobedio je beznadećnu tugu u svojoj duši (to što je jednom nazvao „l'imperfection incurable dans l'essence mēme du prĆsent" — neizlećivom nesavršenošću u samom biću sadašnjice), i gradio je iz saća sećanja košnicu pćelinjem roju misli. Cocteau je video ono što bi, s punim pravom, u najvišem stepenu moralo zanimati sve Proustove ćitaoce, iako to nijedan nije ućinio okosnicom svog razmišljanja ili svoje ljubavi. Video je u Proustu slepu, bezumnu i sumanutu želju za srećom. Svetleća je iz njegovih oćiju. One nisu bile srećne. Ali u njima je bilo sreće kao u kocki ili u ljubavi. A nije ni teško reći zašto njegovi ćitaoci tako retko uvićaju tu zagrcnutu, razornu želju za srećom koja proćima Proustovo stvaralaštvo. Sam Proust im je na mnogim mestima pomogao da i to delo posmatraju kroz prokušanu, komotnu perspektivu odricanja, heroizma, askeze. Ta primernim

učenicima života ništa nije toliko jasno koliko da je veliko ostvarenje samo plod napora, jada i razočaranja. Jer bilo bi isuviše dobro kada bi u lepom mogla učestvovati i sreća, to nikad ne bi utešilo njihov resantiman.

Ali postoji dvostruka želja za srećom, dijalektika sreće. Himničko i elegičko obličje sreće. Jedno je: nečuvnost, nešto čega tu još nikada nije bilo, vrhunac blaženstva. Drugo: večno ponavljanje, večna obnova prvobitne, prve sreće. Ta elegična ideja sreće, koju bismo mogli nazvati i eleatskom, upravo je ona koja Proustu život pretvara u začaranu šumu sećanja. Njoj nije samo u životu žrtvovao prijatelje i društvo, već i u delu — radnju, jedinstvo ličnosti, tok pričanja, igru mašte. Max Unold, koji nije spadao u njegove najgore čitaoce, pošao je od tako uslovljene „dosade“ njegovih dela da bi ih poredio sa „nastojničkim pričama“, i pronašao je ovu formulu: „Njemu je pošlo za rukom da nastojničku priču učini zanimljivom. On kaže: Pomislite, gospodine čitaoče, juče sam umočio biskvit u čaj, kad mi pade na pamet da sam kao dete bio na selu — i za to upotrebljava osamdeset strana; to je tako zanosno da čovek više i ne misli da sluša, već misli da sanja budan“. U takvim nastojničkim pričama — „svi obični snovi postaju, čim se ispričaju, nastojničke priče“ — Unold je našao most ka snu. Na san se mora nadovezati svaka sintetična interpretacija Prousta. Dosta neupadljiva kapija vodi unutra. To je Proustovo frenetično proučavanje, njegov pasionirani kult sličnosti. Ta sličnost ne pokazuje prave znake svoje vlasti tamo gde je on uvek zaprepašujuće neočekivano otkriva u delima, fizionomijama ili načinu izražavanja. Sličnost jednoga sa drugim, sa kojom računamo, koja nas zaokuplja u budnom stanju, lebdi samo oko dublje sličnosti sveta snova, u kome se ono što se dešava nikada ne javlja istovetno, već slično: samom sebi neprogledno slično. Deca znaju za jedan simbol toga sveta, za čarapu koja ima strukturu sveta snova, kada savijena u ormanu za rublje predstavlja ujedno „kesu“ i „ono što je doneto“. I kao što se ona ne mogu zasititi da to oboje — kesu i ono što se u njoj nalazi — jednim pokretom pretvore u nešto

treće: u čarapu, tako je Proust bio nezasitan u tome da jednim pokretom prazni varljivu masku, da prazni Ja, kako bi stalno uvodio ono treće: sliku, koja je to lila njegovu radoznalost, bolje reći: njegovu nostalgiju. Rastrzan od nostalgije, ležao je na krevetu. Nostalgije za svetom, izopačenim u iskrivljenom stanju sličnosti, u kome se pojavljuje istinsko nadrealističko lice života. Tom svetu pripada ono što se kod Prousta zbiva, i oprezan i otmen način na koji se javlja. Naime, nikada izdvojeno patetično i vizionarski, nego najavljeno i mnogostruko poduprto, noseći krhku i dragocenu stvarnost: sliku. Ona se izdvaja iz sklopa Proustovih rečenica kao što se pod Françoisinim rukama u Balbecu letnji dan, prastar, iz nezapamćenih davnina, poput mumije izljuskava iz zavesa od tila.

II

Čovek ne izjavljuje uvek glasno ono najvažnije što ima da kaže. A ni tiho ne poverava to uvek onome u koga ima najviše poverenja, najbližem, niti uvek onome ko je najpredanije izražavao spremnost da primi njegovu priznanje. Pa kao što ne samo ličnosti već i vekovi tako čedno, naime tako prepredeno i frivolno saopštavaju proizvoljnom čoveku svoje najintimnije stvari, tako i u XIX veku nije ni Zola niti Anatole France, nego je upravo mladi Proust, neznatan snob, zaneseni salonski lav, od ostarelog vremena (kao od nekog drugog, podjednako samrtno umornog Swanna) u létu crpao ispovesti koje najviše zapanjuju. Tek je Proust učinio devetnaesti vek prikladnim za memoare. Ono što je do njega bilo beznaponsko razdoblje, postalo je polje sila u kojem su probuđene najraznovrsnije struje potonjih pisaca. Takođe uopšte nije nimalo slučajno što oba najznačajnija dela ove vrste potiču od pisaca koji su Proustu lično bili bliski kao obožavaoci i prijatelji. To su uspomene kneginje Clermont-Tonnerre i autobiografsko delo Léona Daudeta, od kojih su nedavno objavljene prve knjige. Eminentno proustovsko nadahnuće dovelo je

Léona Daudeta — čija je politička ludost suviše nezgrapna i ograničena da bi mogla mnogo nautiti njegovom zadivljujućem daru — do toga da svoj život prikaže u vidu grada. Knjigu *Paris vécu* (*Proživljeni Pariz*) — projekciju biografije na Plan Taride — dodiruje na više mesta senka Proustovih likova. A što se tiče kneginje Clermont-Tonnerre, već se sam naslov njene knjige — *Au temps des équipages* (*U vreme kočija*) — jedva može zamisliti pre Prousta. Uostalom, to je odjek koji se tiho vraća dvosmislenom, nežnom i izazivačkom pozivu književnika iz predgrađa Saint-Germain. Uz to, ovo melodično prikazivanje često neposredno ili posredno stoji u vezi sa Proustom, kako u stavu tako i u figurama, među kojima su on sam i neki od njegovih studijskih objekata iz „Ritza”. Time se, naravno, nalazimo, to ne možemo poreći, u jednoj veoma feudalnoj sredini, a sa pojavama kao što je Robert de Montesquiou, koga kneginja Clermont-Tonnerre majstorski prikazuje, i u veoma posebnoj sredini. Ali takva je sredina i kod Prousta; i njemu, kao što je poznato, ne nedostaje pandan za Montesquioua. O svemu tome ne bi trebalo diskutovati — tim pre što je pitanje modela drugostepene važnosti i za Nemačku beznačajno — kad nemačka kritika ne bi toliko volela udobna rešenja. A pre svega: ona nije mogla propustiti priliku da se pomeša sa ološem pozajmnih biblioteka. Njenim rutinerima, dakle, ništa nije bilo bliže nego da, polazeći od snobističke sredine dela, izvedu zaključak o piscu i da obeleže Proustovo delo kao unutrašnju francusku stvar, kao zabavni dodatak Gothinim genealoškim kalendarima. Sada je savršeno jasno: problemi Proustovih ljudi potiču iz prezasićenog društva. Ali ovo se ne poklapa sa piščevim problemima. Ovi su subverzivni. Ako bismo ih morali svesti na formulu, onda bi njegova težnja bila da se cela unutrašnja kompozicija društva izgradi kao fiziologija ćaskanja. U riznici predrasuda i maksima društva nema ni jedne koju ne bi poricala opasna komika. Na nju je prvi obratio pažnju Pierre-Quint: „Kada govorimo o humorističkim delima”, piše on, „mislimo obično na kratke vesele knjige u ilustrovanim koricama. Zaboravljamo *Don Kihota*,

Pantagruela i *Žil Blasa*, sitno štampane glomazne knjižurine. Razorna snaga Proustove kritike društva nije, naravno, potpuno pogođena ovim poređenjima. Njegov posao nije humor, već komika; on ne ukida svet u smehu, već ga u smehu baca na zemlju. Uz opasnost da se razbije u paramparčad, pred čim on lično zna da zaplače. I razbijaju se u paramparčad: jedinstvo porodice i ličnosti, seksualni moral i staleška čast. Pretenzije buržoazije razbijaju se u smehu. Njeno bekstvo natrag, njena reasimilacija od strane plemstva, sociološka je tema dela.

Proust se nije zamorio od vežbe koju je zahtevalo opštenje u feudalnim krugovima. Istrajno i ne morajući se mnogo prisiljavati, kovao je svoju prirodu, da bi je učinio onoliko neprobojnom i lukavom, potčinjenom i nezgodnom koliko mu je to bilo potrebno radi njegovog zadatka. Docije su mu mistifikacija i opširnost toliko postale druga priroda da su njegova pisma ponekad čitavi sistemi zagrada i umetaka — i ne samo gramatičkih —, pisma koja nas, uprkos svom beskrajno duhovitom, okretnom načinu izlaganja, katkada podsećaju na onu legendarnu shemu: „Poštovana milostiva gospođo, upravo sam primetio da sam juče zaboravio kod Vas svoj štap i molim Vas da ga uručite donosiocu ovoga pisma. P. S. Oprostite, molim Vas, za uznemiravanje, upravo sam ga našao”. Kako samo inventivno stvara teškoće! Kasno noću pojavljuje se kod kneginje Clermont-Tonnerre, da bi svoje ostajanje vezao uz uslov da mu se od kuće donese lek. I šalje sobara, daje mu opširan opis kraja, kuće. Na kraju: „Ne možete pogrešiti. Jedini prozor na bulevaru Haussmann koji je još osvetljen!” Sve samo ne broj! Ako pokušamo da u nekom stranom gradu dođemo do adrese neke javne kuće, i dobijemo opširno obaveštenje — sve drugo sem ulice i kućnog broja —, razumećemo na šta se ovde misli i kako je to povezano sa Proustovom ljubavlju prema ceremonijalu, sa njegovim obožavanjem Saint-Simona i, ne na poslednjem mestu, sa njegovim intransigentnim francustvom. Nije li to kvintesencija iskustva: iskusiti kako je krajnje teško iskusiti mnogo

šta što se, na izgled, može kazati sa malo reči. Samo da takve reči pripadaju kastinski i staleški utvrđenom žargonu i da ih stranac ne može razumeti. Nije nikakvo čudo što je tajni jezik salona oduševio Prousta. Kada je docnije pristupio nemilosrdnom prikazivanju petit clan-a (malog klana), Courvoisierovih, „esprit d'Oriane"-a (duha Orijane), bio je i sam upoznat u opštenju sa Bibescom improvizacije jednog rebusnog šifrovanog jezika u koji smo nedavno i mi bili uvedeni.

Proust u godinama svoga salonskoga života nije razvio samo porok laskanja u eminentnom — rekli bismo: teološkom stepenu, već i radoznalosti. Na njegovim usnama bio je odsjaj onoga smeha što na unutrašnjoj površini svoda mnogih katedrala, koje je toliko voleo, hitro prelazi preko usana budalastih devica. To je smeškanje radoznalosti. Da li je radoznalost u osnovi od njega stvorila tako velikog parodičara? Tada bismo ujedno znali i kakvu ocenu na ovom mestu treba da damo reči „parodičar”. Ne naročito visoku. Jer, iako ona prikladno označava njegovu ponornu zajedljivost, ipak mimoilazi ono što je gorko, divlje i jetko u veličanstvenim reportažama koje je stvorio u stilu Balzaka, Flauberta, Sainte-Beuvea, Henrija de Régniera, Goncourtovih, Micheleta, Renana i, konačno, svog ljubimca Saint-Simona, i koje je prikupio u knjizi *Pastiches et Mélanges (Pastiši i svaštarije)*. Mimikrija radoznalca predstavlja genijalan trik te serije, ali ujedno je ona i obeležje celog njegovog stvaranja, u kome strast za biljni svet ne može biti uzeta dovoljno ozbiljno. Ortega y Gasset je prvi obratio pažnju na vegetabilno biće Proustovih likova, koji su tako trajno vezani za svoje socijalno mesto, određeni položajem feudalnog sunca milosti, njihani vetrom što duva od Guermantesovih ili iz Méseglisea, i koji su neprobojno isprepletani u čestaru svoje sudbine. Iz toga životnoga kruga potiče mimikrija kao književni postupak. Proustova najjasnija, najevidentnija saznanja nalaze se na svojim predmetima kao insekti na listovima, cvetovima i granama, insekti koji ničim ne otkrivaju svoje postojanje, dok neki skok ili zamah krila, odnosno neka

rečenica, iznenađenom posmatraču ne pokažu da se ovde u tuđ svet neprimetno uvukao jedan neproračunljiv poseban život. Pravog Proustovog čitaoca stalno protresaju mali užasi. On u parodiji, kao igri sa „stilovima“, nalazi ono što ga je, kao borba za život ovoga duha pod okriljem društva, pogodilo već i ranije, i na sasvim drukčiji način. Ovo je mesto da se kaže koja reč o tome kako su se intimno i oplođavajuće prožela ta oba poroka, radoznalost i laskanje. Jedno poučno mesto kod kneginje Clermont-Tonnerre glasi: „I na kraju ne možemo prećutati: Proust je sa zanosom proučavao poslugu. Da li je to bilo zato, što je tu njegov njuh bio nadražen jednim elementom koji inače nigde nije sretao, ili im je zavideo što su bolje mogli posmatrati intimne detalje stvari koje su podsticale njegovo interesovanje? Bilo kako bilo, različiti likovi i tipovi posluge bili su njegova strast“. Uz neobične nijanse jednog Jupiena, gospodina Aiméa, Celestine Albalat, njihov niz se proteže od lika jedne Françoise, koja, grubih i oštrih crta svete Marte, kao da otelovljeno izlazi iz molitvenika, do onih lakeja i lovaca kojima se ne plaća za rad već za dokolicu. I reprezentacija, možda, nigde jače ne zaokuplja interesovanje toga poznavaoća ceremonija koliko u tim najnižim stepenima. Ko bi mogao da izmeri koliko je radoznalosti posluge ušlo u Proustovo ulagivanje, koliko je ulagivanja posluge ušlo u njegovu radoznalost, i na kojim visinama društvenog života se zaustavljala ta prepredena kopija uloge sluge? On ju je igrao i nije mogao drugačije. Sâm jednom odaje: „Voir“ (videti) i „désirer imiter“ (želeći oponašati) bilo je za njega jedno isto. Taj stav, ujedno i nezavisan i potčinjen, fiksirao je Maurice Barrès najprofilisanim rečima koje su ikada bile rečene o Proustu: „Un poète persan dans une loge de portière“ (persijski pesnik u nastojničkom stanu).

U Proustovoj radoznalosti postojala je detektivska crta. Gornjih deset hiljada bili su za njega klan zloči-

naca, zaverenička banda sa kojom se nijedna druga ne može uporediti: kamora* potrošača. Ona isključuje iz svoga sveta sve što učestvuje u proizvodnji, ili bar zahteva da se to učestvovanje u proizvodnji graciozno i stidljivo krije iza držanja kakvo pokazuju savršeni profesionalci potrošnje. Proustova analiza snobizma, koja je kudikamo važnija od njegove apoteoze umetnosti, predstavlja vrhunsku tačku njegove društvene kritike. Jer stav snoba nije ništa drugo do dosledno, organizovano, prekaljeno posmatranje života sa hemijski čiste tačke gledišta potrošača. I pošto je iz tog đavoljeg začaranog sveta trebalo da bude proterano i najudaljenije kao i najprimitivnije sećanje na proizvodne snage prirode, njemu je čak i u ljubavi pervertirana veza bila podesnija od normalne. Čist potrošač je, međutim, čist izrabljivač. On je to logički i teorijski, on se kod Prousta nalazi u celokupnoj konkretnosti svoga aktuelnog istorijskog postojanja. Konkretan, jer je neproziran i ne može se pozvati na odgovornost. Proust prikazuje klasu koja je u svim delovima dužna da maskira svoju materijalnu bazu i upravo se zato obrazovala po uzoru na feudalizam, koji se, privredno beznačajan, utoliko više može koristiti kao maska krupne buržoazije. Ovaj čovek lišen iluzija, koji je nemilosrdno oduzimao čari ljudskog Ja, ljubavi, morala — a Proust je voleo da ga takvim smatraju — celu svoju bezgraničnu umetnost baca kao veo preko ove jedne i životno najvažnije tajne sopstvene klase: privredne tajne. To ne znači da joj je na taj način služio. Ovde govori Marcel Proust, govori nemilosrdnost dela, govori upornost čoveka koji je ispred svoje klase. Ono što obavlja, obavlja kao majstor. I mnogo šta od veličine ovoga dela neće se dokućiti i otkriti dok ova klasa u završnoj borbi ne pokaže svoje najizrazitije crte.

* Kamora — tajno udruženje u Napulju. — Prim prev.

III

Prošlog veka postojala je u Grenoblu — ne znam da li još i danas postoji — gostionica „Au Temps Perdu“ (Kod izgubljenog vremena). I kod Prousta smo gosti što pod firmom koja se klati, prelaze prag iza koga nas očekuju večnost i opojnost. S pravom je Fernandez razlikovao kod Prousta *thème de l'éternité* (temu večnosti) od *thème du temps* (teme vremena). Ali ova večnost uopšte nije platonska, nije utopijska: ona je opojna. Ako, dakle, „vreme svakome ko se udubi u njegov tok otkriva novu i došada nepoznatu vrstu večnosti“, pojedinac se time ipak uopšte ne približuje „višim regionima koje su Platon ili Spinoza dostizali jednim zamahom krila“. Ne — jer kod Prousta, doduše, postoje ostaci još živog idealizma; ali upravo njih učiniti temeljem tumačenja — kako je to najnezgrapnije uradio Benoist-Méchin — pogrešno je. Večnost, u koju Proust otvara pogled, isprepletano je, ne bezgranično vreme. Njegovo istinsko interesovanje odnosi se na proticanje vremena u njegovom najstvarnijem, što znači prostorno isprepletanom vidu, koje nigde neskrivenije ne vlada nego u sećanju, iznutra, i u starenju, spolja. Pratiti uzajamnu igru starenja i sećanja znači prodreti u srce Proustovog sveta, u univerzum isprepletanosti. To je svet u stanju sličnosti, u njemu vladaju „saglasnosti“ koje je prvo uočila romantika a najdublje Baudelaire, ali koje je jedino Proust mogao pokazati u našem doživljenom životu. To je delo *mémoire involontaire* (spontanog pamćenja), podmlađujuće snage koja se može meriti sa neumoljivim starenjem. Tamo gde se prošlost ogleda u „trenutku“ svežem kao rosa, bolni šok podmlađenja prikuplja još jednom prošlost tako nezadrživo kao što se za Prousta ukrstio pravac što vodi od Guermantesovih sa pravcem Swanna, kada (u trinaestoj knjizi) poslednji put krstari područjem Combraya i otkriva da su se putevi prepleli. Predeo je za tren oka, poput deteta, podskočio i obrnuo se. „Ah, que le monde est grand à la clarté des lampes, aux yeux du souvenir que le monde est petit“. (Ah, kako je svet velik pod sjajem svetiljke,

u očima uspomene kako je svet mali.) Proust je izveo fantastičan podvig učinivši u tren oka ceo svet starijim za čitav ljudski život. Ali baš ta koncentracija, u kojoj se munjevito troši ono što inače samo vene i gasne, znači podmlađenje. U *traganju za izgubljenim vremenom* jeste neprekidan pokušaj da se čitav život ispunji najvećom prisebnošću. Proustov postupak nije refleksija, već predočavanje. On je prožet istinom da niko od nas nema vremena da proživi istinske drame života koji nam je dosuđen. To čini da starimo. Ništa drugo. Bore i brazde na licu posetnice su velikih strasti, poroka, saznanja, koji su nas pohodili, ali mi, domaćini, nismo bili kod kuće.

Teško da je u zapadnoj književnosti, od Loyolinskih duhovnih vežbi, bilo radikalnijeg pokušaja samoudubljanja. I ovo ima u svom središtu usamljenost, koja snagom Maelstroma uvlači svet u svoj vrtlog. I preglasno i nepojmljivo prazno ćaskanje, koje bučno dopire do nas iz Proustovih romana, zvuk je sa kojim se društvo ruši u provaliju te samoće. Proustove invektive protiv prijateljstva odavde potiču. Tišina na dnu ovoga levka — njegove oči najtiše su i najpohlepnije — morala je da bude očuvana. Ono što se u tolikim anegdotama pojavljuje kao neprijatna ćudljivost — spoj je besprimerne snage govora i nenadmašne udaljenosti od partnera. Nikada nije bilo nikoga ko nam je kao on mogao pokazati stvari. Njegov prst kojim pokazuje jedinstven je. Ali postoji i još jedan gest u prijateljskom društvu, u razgovoru: dodir. Taj gest nije nikome više stran nego Proustu. On ne može dotaći ni svoga čitaoca, ne bi to mogao ni za šta na svetu. Ako bismo hteli grupisati književnost oko ovih stožera — onoga koji pokazuje i onoga koji dodiruje — onda bi središte prvog bilo Proustovo delo, drugog — Péguyjevo delo. To je, u suštini, ono što je Fernandez izvršno shvatio: „Dubina ili, bolje rečeno, prodornost uvek je na njegovoj strani, nikada na strani partnera“. Uz žicu cinizma, to se virtuožno ispoljava u njegovoj književnoj kritici. Njen najznačajniji dokument je jedan esej, nastao na velikoj visini slave i na bedi samrtničke postelje: *A propos de Bau-*

delaire (Povodom Bodlera). Jezuitski sporazuman sa vlastitim patnjama, bezmerno pričljiv kao svaki čovek koji miruje, zapanjujući u ravnodušnosti posvećenika smrti koji ovde još jednom hoće da govori, svejedno o čemu. Ono što ga je ovde nadahnulo, suočenog sa smrću, određuje ga i u opštenju sa savremenima: toliko iznenadno i oštro smenjivanje sarkazma i nežnosti, nežnosti i sarkazma — da njegov objekt preti da se od toga, iscrpen, sruši.

Razdraženost, nepostojanost ovoga čoveka pogađa i čitaoca dela. Dovoljno je da pomislimo na nedogledan lanac njegovih „soit que“, koji pokazuju radnju na iscrpljujući, obeshrabrujući način u svetlosti bezbrojnih motiva koji bi joj se mogli nalaziti u osnovi. Pa ipak, u toj parataktičkoj kompoziciji izlazi na videlo ono u čemu su kod Prousta istovetni slabost i genije: intelektualno odricanje, prokušana skepsa sa kojom dočekuje stvari. On je došao posle samodopadnih romantičnih prisnosti i bio je, kako kaže Jacques Rivière, rešen da ne pokloni ni najmanju veru „sirenama duše“. „Proust pristupa doživljaju bez imalo metafizičkog interesovanja, bez imalo konstruktivističke težnje i bez imalo sklonosti da teži“. Ništa nije istinitije. Tako je i glavni lik ovoga dela, za koji Proust neumorno tvrdi da je promišljen, sve pre nego konstruisan. Taj lik je, međutim, promišljen kao što su linije na našem dlanu ili kao raspored prašnika u čašici. Proust, to staro dete, duboko umoran, pustio je da bude bačen natrag na grudi prirode, ne da bi se njome napajao, nego da bi sanjario slušajući njene otkrcaje. Moramo ga sagledati tako slabog, i tada ćemo shvatiti kako ga je Jacques Rivière srećno razumeo i mogao reći: „Marcel Proust je umro od iste neiskusnosti koja mu je dozvolila da napiše svoje delo. Umro je od otuđenosti od sveta i zato što nije umeo promeniti svoje životne uslove, koji su za njega postali uništavajući. Umro je jer nije znao kako se pali vatra, kako se otvara prozor“. I, naravno, od svoje nervozne astme.

Lekari su prema toj bolesti bili bespomoćni. To nije bio slučaj sa piscem, koji ju je vrlo planski stavio u

svoju službu. Bio je — da počnemo sa najspoljašnjijim — savršen režiser svoje bolesti. Mesecima sa ubistvenom ironijom povezuje sliku jednoga poštovaoca, koji mu je poslao cveće, sa njemu nepodnošljivim mirisom toga cveća. I u plimama i osekama svoje patnje uznemiruje prijatelje, koji su se plašili trenutka, isto koliko su ga i priželjkivali, kada će se književnik iznenada, kasno posle ponoći, pojaviti u salonu — brisé de fatigue (slomljen od umora) i samo na pet minuta, kako je izjavljivao — da bi ostao do praskozorja, suviše umoran da se podigne, suviše umoran čak i da prekine svoj govor. Čak i u dopisivanju ne prestaje da iz te patnje izvlači najrazgranatije efekte. „Šištanje moga disanja bučnije je od škripanja moga pera i šuma iz kupatila što dopire sa donjeg sprata.” Ali nije samo to. Niti je stvar samo u tome da ga je bolest lišila mondenoga života. Ta astma ušla je u njegovu umetnost, ako ju je njegova umetnost nije i stvorila. Njegova sintaksa ritmički na svakom koraku podržava taj njegov strah od gušenja. I njegova ironična, filozofska, poučna refleksija svagda je predah sa kojim mu mora sećanja pada sa srca. U većoj meri, međutim, stalno je, a najčešće kada je pisao, imao pred očima smrt, opasnost da ne dođe do gušenja. Tako se ona nalazila suočena sa Proustom još mnogo pre no što su bolovi dostigli vrhunac. Ali ne kao hipohondrične bubice, već kao „réalité nouvelle”, ona nova stvarnost čiji su odraz na stvarima i ljudima crte starenja. Fiziološka stilistika odvela bi u srž ovog stvaralaštva. Tako, niko ko zna za posebnu žilavost sa kojom se čuvaju sećanja u čulu mirisa (nikako mirisi u sećanju) neće moći da smatra Proustovu osetljivost za mirise slučajem. Svakako, najveći broj uspomena koje ispitujemo javljaju nam se kao optičke slike. A i slobodne tvorevine spontanog pamćenja još su dobrim delom samo izdvojene, samo zagonetno prisutne optičke slike. Ali baš zato, da bismo se svesno predali najintimnijem treperenju toga dela, treba se preneti u poseban i najdublji sloj toga spontanog pamćenja, u kome nas trenuci sećanja ne više pojedinačno kao slike, već bezlično i neuobličeno, ne-

jasno i otežalo, obaveštavaju o celini onako kao što ribara težina mreže obaveštava o ulovu. Miris, to je čulo za težinu onoga koji u moru Temps perdu (izgubljenog vremena) baca svoje mreže. I njegove rečenice su celokupna igra mišića inteligibilnog tela, sadrže ceo, neizreciv napor da se taj ulov izvuče.

Uostalom: koliko je bila prisna simbioza tog određenog stvaranja i te određene patnje, najjasnije pokazuje to što kod Prousta nikada nije došlo do proboja onog herojskog „uprkos svemu“, sa kojim inače stvaraoci ustaju protiv svojih patnji.

I zato možemo, sa druge strane, reći: tako duboko saučesništvo sa tokom stvari i života kao što je bilo Proustovo, moralo bi neizostavno voditi u banalno i inertno zadovoljstvo na svakoj drugoj osnovi, sem na osnovi tako duboke neprekidne patnje. U ovom slučaju, međutim, toj je patnji bilo određeno da joj u velikom stvaralačkom procesu dodeli mesto jedan bes lišen želje i kajanja. Po drugi put podigla se skela nalik na Michelangelovu, na kojoj je umetnik, zabačene glave, slikao Stvaranje na tavanici Sikstinske kapele: bolesnička postelja, na kojoj je Marcel Proust bezbrojne stranice, koje je bez čvrsta oslonca pokrivao svojim rukopisom, posvetio stvaranju svoga mikrokosmosa.

FRANZ KAFKA

POTEMKIN

Priča se: Potemkin je patio od teških depresija koje su se više ili manje redovno ponavljale. Tada mu se niko nije smeo približiti, a ulaz u njegovu sobu bio je najstrože zabranjen. Na dvoru tu bolest nisu spominjali, naročito zato što se znalo da je svaka aluzija na nju donosila nemilost carice Katarine. Jedna od ovih kancelarovih depresija trajala je, međutim, posebno dugo. Posledica su bile ozbiljne neprilike; u registraturama su se nagomilavali spisi, carica je zahtevala da se oni reše, a to je bilo neizvodljivo bez Potemkinovog potpisa. Visoki činovnici nisu znali šta će. U to vreme mali činovnik Šuvalkin dospeo je slučajno u predsoblje kancelarove palate, gde su, kao i obično, bili okupljeni državni savetnici, jadikujući i kukajući. „Šta je, ekscelencije? Čime mogu ekscelencijama poslužiti?“ — primeti hitri Šuvalkin. Objasniše mu slučaj i izjaviše žaljenje što se njegovim uslugama ne mogu koristiti. „Ako nije u pitanju ništa drugo, gospodo“, odgovori Šuvalkin, „preпустите mi spise. Molim vas za to“. Državni savetnici, koji ništa nisu mogli izgubiti, pristadoše na to i Šuvalkin se uputi, sa svežnjem spisa pod miškom, kroz galerije i hodnike prema Potemkinovoj spavaćoj sobi. Ne zakucaвши, čak i ne zaustavivši se, pritisnu kvaku. Soba nije bila zaključana. Potemkin je sedeo u polumraku na svom krevetu, gričkajući nokte, u izlizanom domaćem

ogrtaču. Šuvalkin priđe pisaćem stolu, umoči pero, i ne izustivši ni reči tutnu ga Potemkinu u ruku, stavivši mu na kolena prvi spis koji je dohvatio. Posle odsutnog pogleda na uljeza, kao u snu, Potemkin ga potpisa; zatim drugi; onda dalje sve ostale. Kad je poslednji potpis bio stavljen, Šuvalkin napusti prostoriju, jednostavno kao što je došao, sa dosijeom pod miškom. Trijumfalno mašući spisima, stupi u predsoblje. U susret mu pojuriše državni savetnici, istrgnuše mu hartije iz ruku. Bez daha nadneše se nad njima. Niko ne izusti ni reč; grupa se ukoči. Opet se Šuvalkin približi, opet se hitro obavesti o razlogu zaprepašćenja gospode. Tada mu pogled pade na potpis. Svaki spis bio je potpisan: Šuvalkin, Šuvalkin, Šuvalkin...

Ta priča kao da je glasnik koji dve stotine godina prethodi Kafkinom delu. Zagonetno pitanje koje se u njoj natkriljuje — Kafkino je pitanje. Svet kancelarija i registratura, zagušljivih otrcanih mračnih soba — Kafkin je svet. Hitri Šuvalkin, koji sve tako lako uzima i na kraju ostaje praznih šaka, Kafkin je K. Potemkin, međutim, koji, u polusnu i zapušten, sanjari u skrovitoj prostoriji, predak je onih moćnika koji kod Kafke borave kao sudije na tavanima, kao sekretari u zamku, i koji su, ma koliko visoko stajali, uvek oni što su potonuli, ili, pre, oni što tonu, ali koji se zato, čak u najnižem i najpropalijem vidu — kao vratari i izlapele činovnici — odjednom neposredno mogu pojaviti u svojoj svojoj moći. O čemu sanjare? Možda su potomci Atlasa što nose zemaljski šar na ramenima? Možda zato drže glavu „tako duboko pognutu na grudi da su se oči jedva videle“ (Franc Kafka: *Zamak*. Prev. Predrag Milojević. Prosveta, Bgd. 1961, str. 13), kao upravitelj zamka na svojoj slici ili Klamm, kada je sam sa sobom? Zemaljski šar međutim, nije to što oni nose, samo što već i najsvakodnevnije stvari imaju svoju težinu. „Njegov je umor umor gladijatora posle borbe, njegov posao se sastojao u krečenju ugla jedne činovničke sobe.“ György Lukács je jednom rekao: da bi se danas napravio pristojan sto, čovek mora imati arhitektonski genije Michelangela. Kao Lukács u kategorijama istorijskih pe-

rioda, tako i Kafka misli u kategorijama vekova. Čovek prilikom krećenja ima da pokrene vekove; a tako je i sa najneupadljivijim gestom. Mnogo puta, i to često iz posebnog čudnog razloga, Kafkini junaci tapšu rukama. Jednom se ipak usput kaže da su te ruke „zapravo parni čekići” (F. Kafka: *Pripovetke*, Prev. Branimir Živojinović. Narodna knjiga, Bgd. 1963, str. 110).

U stalnom laganom kretanju — u tonjenju ili uspinjanju — upoznajemo ove moćnike. Međutim, oni nigde nisu užasniji kao tamo gde se uzdižu iz najdublje propalosti: iz otaca. Otupelog, senilnog oca, koga je upravo blago stavio u krevet, umiruje sin: „Ništa ne brini, dobro si pokriven’ — Ne!’ — uzviknu otac tako da se njegov odgovor sudari sa pitanjem, zbací pokrivač sa tolikom snagom da se za trenutak sav raširio u letu, uspravi se i stade na postelju. Samo se jednom rukom lako pridržavao za plafon. ‚Hteo si da me pokriješ, znam ja to, čedo moje, ali još nisam pokriven. Pa makar ovo bila i poslednja snaga, dovoljno je za tebe, i odveć je za tebe ... Oca, srećom, ne treba niko da uči kako će prozreti sina ...’ I stade ne pridržavajući se više, i poče izbacivati noge. Blistao je od unutrašnjeg prosvetljenja ...”

„Sad znaš, dakle, šta je još postojalo osim tebe, do sada si znao samo za sebe! Nevino dete, to si ti istinski bio, ali još istinskije si bio paklen čovek!” (F. Kafka: *Pripovetke*, str. 27, 28, 31). Otac koji zbacuje teret pokrivača zbacuje s njim teret sveta. On mora pokrenuti vekove da bi učinio živim, sudbonosnim prastari odnos otac-sin. Ali sa kakvim posledicama! On osuđuje sina na smrt davljenjem. Otac je onaj koji kažnjava. Njega privlači krivica kao i sudske činovnike. Mnogo šta nagoveštava da je svet činovnika i svet očeva za Kafku isti svet. Sličnost im ne služi na čast. Njih čini tupost, pokvarenost, prljavština. Očeva uniforma je sva umrljana, njegovo donje rublje je prljavo. Prljavština je životni element činovnika. „Bilo joj je nerazumljivo zašto uopšte postoji saobraćaj među strankama. ‚Da se spolja stepenište zaprlja’, odgovorio joj je jednom neki činovnik na pitanje, verovatno ljuteći se, ali njoj je to

bilo veoma jasno." U tom stepenu je prljavština atribut činovnika da bismo ih upravo mogli smatrati ogromnim parazitima. To, naravno, ne pogađa ekonomske veze, već snage razuma i humanosti, od kojih ova bagra životari. Tako, međutim, i otac u čudnim Kafkinim porodicama životari na račun sina, leži kao ogroman parazit na njemu. On ne ispija samo njegovu snagu, on se hrani i njegovim pravom da postoji. Otac koji kažnjava ujedno je i tužilac. Greh za koji okrivljuje sina izgleda da je neki praroditeljski greh. Jer određenje koje je Kafka dao o njemu nikog ne pogađa kao sina: „Praroditeljski greh, stara nepravda koju je čovek počinio, sastoji se u njegovom stalnom prebacivanju da mu je učinjena nepravda time što je postao žrtva praroditeljskog greha". — Ali ko optužuje za taj praroditeljski greh — greh da je stvorio potomka — ako ne sin oca. Prema tome, grešnik bi bio sin. Ne smemo, međutim, iz Kafkinog stava zaključiti da je okrivljavanje grešno, jer je pogrešno. Nigde kod Kafke ne stoji da do njega dolazi neopravdano. Ovde se pred sudskom odlukom nalazi jedan neprestan proces, i ni na jednu stvar ne može pasti gora svetlost nego na onu za koju otac traži solidarnost tih činovnika, tih sudskih kancelarija. Kod njih bezgranična korumpiranost nije ono što je najgore. Jer njihovo jezgro je takvog svojstva da je njihova podmitljivost jedina nada koju čovečanstvo, suočeno sa njima, može da gaji. Sudovi, doduše, raspolažu zakonicima. Ali njih nije dopušteno videti. „U karakter ovog sudstva spada ne samo to da se nevini osude već i to da se osude i bez njihovog znanja" (Franc Kafka: *Proces*. Prev. Vida Pečnik. Novo pokolenje, Bgd. 1953, str. 57—58), naslućuje K. Postavljene i opasne norme ostaju u prasetu nepisani zakoni. Čovek ih može prekoračiti nemajući o tome pojma, i time se izložiti kazni. Ali ma koliko teško one mogle pogoditi onoga koji ništa ne naslućuje, njihova pojava, u pravnom smislu, nije slučajnost, već sudbina, koja se ovde prikazuje u svojoj dvosmislenosti. Nju je još Hermann Cohen u jednom ovlašnom razmatranju stare predstave o sudbini nazvao „neizbežan uvid", tvrdeći da njeni „poreci sami, izgleda,

uzrokuju i povlače za sobom to istupanje, to otpadništvo". Tako stoji i sa pravosuđem, čiji se postupak okreće protiv K. On nas vraća, mnogo pre donošenja zakonika na dvanaest tablica, u jedan praset nad kojim je jedna od prvih pobeda bilo pisano pravo. Ovde se, doduše, pisano pravo nalazi u zakonicima, ali tajno, i praset, oslonjen na njih, vlada još neograničenije.

Prilike u kancelariji i porodici dodiruju se kod Kafke mnogostruko. U selu pod zamkom postoji jedan govorni obrt koji to osvetljava. „Postoji jedna poslovica, možda je i ti znaš: ‚Službene odluke su stidljive kao mlade devojke‘. — ‚To je, možda, dobro zapaženo‘, reče K. . . ‚dobro zapaženo, odluke mogu imati i druge sličnosti s devojkama‘” (*Zamak*, str. 185). Jedna od najznačajnijih bez sumnje je ta da se svemu mogu pozajmiti, kao plašljive devojke koje susreću K. u *Zamku* i *Procesu* i koje se prepuštaju ruspunosti u porodičnom krugu kao u nekom krevetu. On ih na svome putu nalazi na svakom koraku; dalje nema libljenja: kao pri osvajanju devojke za šankom. „Oni se zagriše, njeno malo telo gorelo je u njegovim rukama, i oni se kao u besvesti iz koje se K. neprestano ali uzalud pokušavao da spase — otkotrljaše nekoliko koraka dalje, lupiše tupo o Klamova vrata, a onda se nađoše ležeći u jednoj lokvici piva i đubretu koje je pokrivalo pod. Tu prođoše časovi . . . u kojima je K. stalno imao osećanje da luta ili da je već toliko daleko u tuđini kao nijedan čovek pre njega, u tuđini u kojoj čak ni vazduh nije kao vazduh u zavičaju, u kojoj se od tuđinštine čovek mora da uguši, i protiv čijih se bezumnih omamljivanja ne može učiniti ništa drugo nego ići dalje, dalje lutati” (*Zamak*, str. 49—50). O toj tuđinštini ćemo još čuti. Značajno je, međutim, da ove ženturače nikad ne izgledaju lepo. Naprotiv, lepota se pojavljuje u Kafkinom svetu samo na skrivenim mestima: kod optuženih, na primer. „To je svakako čudna, u izvesnom smislu prirodno naučna pojava . . . Ne može krivica biti ta koja ih čini lepim . . . ne može ih ni prava kazna već sada činiti lepim . . . to se može, dakle, nalaziti samo u po-

stupku koji je pokrenut protiv njih, koji ih nekako prati”.

Iz *Procesa* možemo videti da je taj postupak obično beznadežan za optužene — beznadežan čak i onda kad im ostaje nada na oslobođenje. Ta beznadežnost može biti ono što kod njih, jedino njih kod Kafke, iznosi na videlo lepotu. U najmanju ruku, to bi se veoma dobro slagalo sa jednim fragmentom razgovora koji je preneo Max Brod. „Sećam se”, piše on, „jednog razgovora sa Kafkom koji je polazio od današnje Evrope i propadanja čovečanstva. „Mi smo”, tako je rekao, „nihilističke misli, samoubilačke misli koje se javljaju u božjoj glavi”. Me ne je to najpre podsetilo na sliku sveta gnostike. — Bog kao zao demiurg, svet njegov pad u greh. „Ah, ne”, rekao je, „naš svet je samo rđava božja ćud, rđav dan”. Znači li to da ima nade izvan pojavnog oblika ovog sveta koji poznajemo? — Nasmehio se: „Ah, dovoljno nade, beskrajno mnogo nade — samo ne za nas”. Ove reči prebacuju most ka onim najčudnovatijim Kafkinim likovima koji su jedini izmakli porodičnom okrilju i za koje možda ima nade. To nisu životinje, nisu čak ni ona ukrštanja ili tvorevine fantazije, kao mačka-jagnje ili odradek. Svi oni, naprotiv, žive još u okviru porodice. Ne budi se uzalud Gregor Samsa baš u porodičnom stanu kao insekt, nije uzalud čudnovata životinja polumačka-polujagnje deo očeve baštine, nije uzalud odradek domaćinova briga. Ali „pomoćnici” doista ispadaju iz toga kruga.

Ti pomoćnici pripadaju krugu likova koji se provlače kroz čitavo Kafkino delo. Iz njihove porodice su i lovac seljaka koji se razotkriva u *Opažanju*, i student koji se pojavljuje noću na balkonu kao sused Karla Rosmana, kao i lude koje žive u onom gradu na jugu i nikako da se umore. Sutonska svetlost koja pada na njihov život podseća na lelujavu osvetljenje pod kojim se javljaju figurine u kratkim proznim zapisima Roberta Walsera — autora romana *Der Gehilfe* (*Pomoćnik*), koji je Kafka mnogo voleo. Od njihovog soja su Kafkini pomoćnici; ne pripadaju nijednom drugom krugu likova, a nijednome nisu ni tuđi: oni su kuriri koji se poslovno

kreću između ta dva kruga. Oni su, kako Kafka kaže, slični Barnabasu, a on je kurir. Još nisu potpuno pušteni iz majčinskog okrilja prirode i zato su se „smestili... u jednom uglu, na dve stare ženske haljine prostrte na podu. Njihova je težnja bila... da zauzimaju što je moguće manje mesta. U tom pogledu su činili razne pokušaje, istina uvek uz ćućorenje i kikitiranje, stiskali ruke i noge, pripijali se jedan uz drugog, i, u sumraku, u njihovom uglu videlo se samo jedno veliko klube” (*Zamak*, str. 52). Za njih i njima slične, nezrele i nespretno, još postoji nada.

Ono što se vidi kao blagost i neobaveznost u poslovanju tih kurira, to je na tegoban i mračan način zakon za ceo ovaj svet kreatura. Nijedna od njih nema svoje čvrsto mesto, svoje čvrste, nezamenljive obrise, nema nijedne koja se ne uspinje ili ne pada; nijedne koja se ne razmenjuje sa svojim neprijateljem ili susedima; nijedne koja ne bi ispunila svoje vreme, a ipak bila nezrela, nijedne koja ne bi bila veoma isorpena a ipak tek na početku dugog trajanja. Nije ovde moguće govoriti o porecima i hijerarhijama. Svet mita, koji to sugeriše, neuporedivo je mlađi od Kafkinog sveta, kojem je još mit obećao izbavljenje. Ako, međutim, nešto znamo, onda je to ovo: da Kafka nije popustio pred svojim iskušenjem. Kao drugi Odisej, pustio ga je da sklizne „niz njegov pogled uperen u daljinu”, „sirene su se doslovno izgubile pred njegovom rešenošću, i upravo kada im je bio najbliži, ništa više nije znao o njima”. Među precima što ih Kafka ima u antici, jevrejskim i kineskim, koje ćemo još sresti, ne smemo zaboraviti ovog grčkog pretka. Jer Odisej se nalazi na pragu koji odvađa mit od bajke. Razum i lukavstvo uneli su varke u mit; njegove sile prestaju da budu nesavladljive. Bajka je predanje o pobeđi nad njima. Kafka je pisao bajke za dijalektičare kada se prihvatio kaža. Unosio je u njih male trikove; zatim je iz njih izvlačio zaključak o tome „da i nedovoljna, čak i detinjasta sredstva mogu poslužiti spaseњу”. Ovim rečima započinje svoju priču *Ćutanje sirena*. Sirene, naime, kod njega ćute; one imaju „još užasnije oružje od pesme... svoje ćutanje”. To ćutanje su isko-

ristile protiv Odiseja. Ali on je, kaže Kafka, „bio toliko lukav, bio je takav lisac da čak ni boginja sudbine nije mogla prodreti u njegovu dušu.“ Možda je stvarno primetio, premda to ljudski razum ne može da shvati, da sirene ćute, i u izvesnoj meri samo se ogradio pred njima i pred bogovima „tradicionalnim“ prividnim postupkom kao štitom.

Kod Kafke sirene ćute. Možda i zato što su muzika i pevanje kod njega izraz ili barem zalag bekstva i spasenja. Zalag nade, koji imamo iz onog malog, ujedno nesavršenog i svakodnevnog, ujedno utešnog i glupog osrednjeg sveta u kome su pomoćnici odomaćeni. Kafka je kao onaj mladić koji je krenuo da upozna strah. Dospeo je u Potemkinovu palatu, na kraju je, međutim, u podrumskim rupama naišao na Jozefinu, onu mišicu-pevačicu, koju ovako opisuje: „U tome se nalazi nešto od siromašnog detinjstva, nešto od izgubljene sreće koja se više nikad ne može naći, ali nalazi se u tome i nešto od delatnog današnjeg života, od njegove sićušne, neshvatljive, a ipak, postojeće i neiskorenjive bodrosti“ (*Pripovetke*, str. 204—205).

GURAVI ČOVEČULJAK

Knut Hamsun, kao što smo još poodavno saznali, običava da s vremena na vreme ispunjava svojim nazorima poštansko sanduče lokalnog lista u gradiću blizu kojeg stanuje. Pre više godina u tom gradu sudio je porotni sud jednoj služavci koja je ubila svoje novorođenče. Bila je osuđena na kaznu zatvora. Uskoro zatim pojavilo se u lokalnom listu Hamsunovo mišljenje. Izjavio je da će okrenuti leđa gradu koji majci što ubija novorođenče može izreći neku drugu kaznu sem najteže — ako ne već vešala, onda doživotnu robiju. Prošlo je nekoliko godina. Pojavili su se *Plodovi zemlje* i u njima istorija jedne služavke koja vrši isti zločin, dobija istu kaznu i, čitaocu je to jasno, svakako nije ni zaslužila težu.

Refleksije iz Kafkine zaostavštine koje su sadržane u *Izgradnji kineskog zida* daju nam povoda, da se seti-

mo tog događaja. Jer tek što je objavljena ova knjiga iz zaostavštine, pojavila se, oslonjena na njene refleksije, i *interpretacija Kafke*, koja se zadovoljila tumačenjem tih refleksija, utoliko manje imajući poštovanja za Kafkina prava dela. Postoje dva puta da se Kafkino delo u načelu pogrešno shvati. Prirodno tumačenje je jedan, natprirodno — drugi; pored suštine prolaze oba — psihoanalitički kao i teološki — na isti način. Prvo zastupa Hellmuth Kaiser; drugo sada već mnogi autori, kao H. J. Schoeps, Bernhard Rang, Groethuysen. Među njih treba ubrojati i Willy Haasa, koji je, doduše, u širim kontekstima, o kojima ćemo još govoriti, primetio karakteristične stvari o Kafki. To ga nije moglo sačuvati od tumačenja celokupnog dela u smislu teološkog šablona. „Višu silu“, tako piše o Kafki, „područje milosti, prikazao je u svom velikom romanu *Zamak*, a nižu silu, područje suda i prokletstva, u svom isto tako velikom romanu *Proces*. Zemlju među njima, zemaljsku sudbinu i njene teške zahteve pokušao je dati u strogoj stilizaciji u trećem romanu, u *Americi*.” Prvu trećinu ovog tumačenja možemo, posle Broda, svakako smatrati zajedničkim dobrom tumačenja Kafke. U tome smislu piše, na primer, Bernhard Rang: „Ukoliko *Zamak* možemo smatrati sedištem milosti, onda, teološki rečeno, upravo ovaj uzaludni napor i pokušaj znači da čovek ne može postići i iznuditi božju milost samovoljno i namerano. Nemir i nestrpljenje samo sprečavaju i zamršuju uzvišeni mir božanskog”. Komotno je to tumačenje; da je *neodrživo*, postaje utoliko jasnije ukoliko smelije nastavlja put. Najjasnije je zato, možda, kod Willy Haasa, kad izjavljuje: „Kafka dolazi... od Kierkegaarda kao i od Pascala, svakako ga možemo nazvati jedinim legitimnim unukom Kierkegaarda i Pascala. Sva trojica imaju surov, krvavo surov religiozan osnovni motiv: da čovek nikad nije u pravu pred bogom... Kafkin... gornji svet, njegov takozvani *Zamak* sa svojim nesagledivim, sitničavim, zamršenim, i veoma pohotnim štabom činovnika, to njegovo čudno nebo, užasno se igra ljudima...; a ipak čovek ni najmanje nije u pravu čak i pred ovim bogom”. Ovakva teologija, ostajući

daleko iza učenja o opravdanju Anselma Canterbury-skog, vraća se varvarskim spekulacijama, koje, uostalom izgledaju nespojive čak i sa doslovnim Kafkinim tekstom. „Može li”, stoji baš u *Zamku*, „pojedinačan činovnik da oprašta? To bi, u najboljem slučaju, mogla da bude stvar celokupne vlasti, ali čak ni ona, verovatno, ne može da oprašta, već samo da sudi” (*Zamak*, str. 230). Put kojim se ovako krenulo brzo se pretvorio u ćorsokak. „Sve ovo”, kaže Denis de Reugemont, „nije jedno stanje čoveka bez boga, već jedno stanje čoveka u vlasti boga, koga ne poznaje, jer ne poznaje Hrista”.

Lakše je iz zbirke Kafkinih beležaka iz zaostavštine izvlačiti spekulativne zaključke nego istražiti makar samo jedan od *motiva* koji se javljaju u njegovim pričama i romanima. Ali samo oni daju neko obaveštenje o prawsveskim silama što su pritiskivale Kafkino stvaranje; silama koje, istina, sa istim pravom možemo posmatrati i kao svetske sile naših dana. I ko bi mogao da kaže pod kojim imenom su se javile samom Kafki. Samo je ovo izvesno: on se u njima nije snašao. On ih nije poznao. On je samo u ogledalu, koje mu je pravet pružao u obličju krivice, video budućnost u obličju suda koji pokreće te sile. Ali kako da se ovaj sud zamisli — nije li on poslednji? ne čini li on od sudije optuženog? nije li sam postupak kazna? Na to Kafka nije odgovorio. Da li je nešto očekivao od tog odgovora? Ili mu je, možda, pre bilo stalo do toga da okleva sa njima? U njegovim pričama, epika dobija ponovo onaj značaj koji ima u ustima Šeherezade: da se odloži ono što nailazi. Odlaganje je u *Procesu* nada optuženog — kad samo postupak ne bi postepeno prelazio u presudu. I samom praocu odlaganje treba da koristi, makar se za to morao odreći svoga mesta u tradiciji. „Mogao bih zamisliti drugog Avrama, koji bi — doduše, onda ne bi doterao do praoca, pa čak ni do kakvog starinara — bio spreman da odmah ispuni zahtev žrtvovanja, uslužan kao konobar. Ali koji ipak ne bi obavio žrtvu, jer ne može od kuće, neophodan je, gazdinstvo ga traži, neprestano treba još nešto naređivati, kuća nije gotova, ali ako mu kuća još nije gotova, ako nema taj oslonac, on ne

može krenuti, to uviđa i *Biblija*, jer ona kaže: „On uredi svoju kuću”.

„Uslužan kao konobar” je ovaj Avram. Nešto je Kafki uvek bilo shvatljivo samo u gestu. I taj gest, koji nije razumeo, predstavlja mutno mesto parabole. Iz njega proizlazi Kafkino književno delo. Poznato je kako se ustručavao da ga objavi. Njegov testament preporučuje ga uništenju. Taj testament, koji ne može zaobići nijedno bavljenje Kafkom, kaže da ono nije zadovoljilo Kafku; da je svoje napore smatrao promašenim, da se sam ubrajao među one koji su morali propasti. Neuspeo je njegov veličanstven pokušaj da se književno delo prevede u učenje i da mu se, u obliku parabole, povрати trajnost i neupadljivost koja mu je, u očima razuma, izgledala jedino na mestu. Nijedan književnik nije se tako strogo pokorio načelu: „Ne gradi sebi lika rezanoga”.

„Činilo se da će ga stid nadživeti” (*Proces*, str. 205) — to su reči kojima se završava *Proces*. Stid, koji odgovara njegovoj „elementarnoj čistoti osećanja”, naj-snažniji je Kafkin gest. Ali on ima dvostruko lice. Stid, koji je intimna reakcija čovekova, ujedno ima društvene pretenzije. Stid nije samo stid pred drugima, već može biti i stid zbog drugih. Tako Kafkin stid nije ništa ličniji od života i mišljenja kojima stid upravlja i o kojima je rekao: „On ne živi zbog svog ličnog života, on ne misli zbog svog ličnog mišljenja. Njemu je kao da živi i misli pod pritiskom neke porodice... Zbog ove nepoznate porodice... ne može biti otpušten”. Ne znamo ko čini tu nepoznatu porodicu — ljudi ili životinje. Samo je toliko jasno da ta porodica Kafku primorava da pisanjem pokreće vekove. Povinujući se zapovesti ove porodice, on vâlja blok istorijskog zbivanja kao Sizif kamen. Pri tome se dešava da se njegova donja strana okrene prema svetlosti. Ta strana ne izgleda prijatno. Ali Kafka uspeva da podnese taj prizor. „Verovati u napredak ne znači verovati da je napredak već ostvaren. To ne bi bila vera”. Vreme u kome Kafka živi ne znači za njega nikakav napredak u odnosu na prapočetak. Njegovi romani odigravaju se u jednom

močvarnom svetu. Ljudsko stvorenje se kod njega pojavljuje na stupnju koji Bachofen označava kao heterški. To što je ovaj stupanj zaboravljen, ne znači da on ne zalazi u sadašnjicu. Naprotiv: prisutan je kroz ovaj zaborav. Na njega će naići iskustvo koje je dublje od iskustva prosečnog građanina. „Imam iskustvo“, glasi jedna od najranijih Kafkinih zabeležaka, „i ne šalim se kad kažem da je to morska bolest na kopnu“. Ne polazi uzalud prvo *Posmatranje* od jedne ljuljaške. I neiscrpno Kafka govori o kolebljivoj prirodi iskustva. Svako popušta, svako se meša sa suprotnim: „Bilo je to ljeti“, tako počinje *Udarac o dvorska vrata*, „za vrućeg dana. Na povratku kući prolazio sam sa sestrom kraj dvorskih vrata. Ne znam da li je ona udarila o vrata iz obijesti ili iz rastresenosti, ili je samo prijetila šakom, a nije ni udarila“ (F. Kafka: *Pripovijetke*, knj. II. Prev. Zlatko Matetić. Zora, Zagreb, 1969, str. 136). Sama mogućnost događaja navedenog na trećem mestu baca na prethodne, koji na prvi pogled izgledaju bezazleni, drugu svetlost. Iz barovitog tla takvih iskustava izlaze Kafkini ženski likovi. Oni su bića iz močvare, kao Leni, koja širi „srednji i domali prst na desnoj ruci; između njih je spojena kožica dopirala skoro do gornjeg zglavka kratkih prstiju“ (*Proces*, str. 108). „Lepa su to bila vremena“, seća se dvosmišlena Frida svoga ranijeg života, „ti me nikad nisi pitao o mojoj prošlosti“ (*Zamak*, str. 265). Ona vodi upravo natrag u mračno okrilje dubine, gde se odigrava ono sparivanje „čija je nepravilna raskalašnost“, da kažemo sa Bachofenom, „mrska čistim silama nebeske svetlosti i opravdava naziv luteae voluptates (blata zadovoljstva) kojim se Arnobije koristi“.

Tek polazeći odavde možemo shvatiti tehniku Kafke kao pripovedača. Kad druge ličnosti iz romana imaju nešto da kažu K-u, one to čine — makar to bilo nešto najvažnije ili najneočekivanije — nekako uzgred, i tako kao da je on to u osnovi odavno morao znati. Kao da tu nema ničeg novog, kao da se samo neupadljivo upućuje zahtev junaku da se ipak seti onoga što je zaboravio. Willy Haas je bio u pravu kada je u tome smislu hteo

shvatiti tok *Procesa* i rekao da „predmet *Procesa*, čak stvarni junak ove neverovatne knjige jeste zaborav... čija je... glavna osobina da samog sebe zaboravlja... Sam zaborav je ovde upravo postao nema ličnost, u ovom liku optuženog, i to ličnost najvećeg intenziteta”. Da „to tajanstveno jezgro... potiče iz jevrejske religije”, svakako se ne može odbaciti. „Ovde sećanje kao pobožnost igra sasvim tajanstvenu ulogu. Nije samo jedna među ostalima, već je... najdublja osobina Jehovina to što se seća, što čuva nevarljivo sećanje ‚do trećeg i četvrtog kolena’, pa čak i do ‚stotog’. Najsvetiji... čin... rituala jeste brisanje grehova iz knjige sećanja”.

Ono što je zaboravljeno — sa ovim saznanjem nalazimo se pred jednim novim pragom Kafkinog dela — nikada nije samo individualno. Sve ono što je zaboravljeno meša se sa zaboravljenim iz prasneta, stupa s njim u bezbrojne, nesigurne, promenljive veze, stvarajući neprestano nove čudovišne tvorevine. Zaborav je sasud iz koga u Kafkinim pričama prodire na svetlost neiscrpan međusvet. „On upravo obilje sveta smatra kao ono što je jedino stvarno. Svekolik duh mora biti postvaren, zasebičan, da bi ovde stekao mesto i pravo na život. Duhovno, ukoliko još igra neku ulogu, preobraća se u duhove. Duhovi postaju potpuno individualne individue, sami se imenuju i na izuzetno poseban način su povezani sa imenom poštovaoca. Njihovim obiljem se bez promišljanja još povećava obilje sveta... Bezbržno se množe ovde rojevi duhova... uvek novi pored starih, svaki svojim posebnim imenom odvojen od drugog”. Doduše, ovde nije reč o Kafki — već o Kini. Tako opisuje Franz Rosenzweig, u *Stern der Erlösung (Zvezdi spasenja)*, kineski kult predaka. Nesaglediv kao svet za njega važnih činjenica, bio je, međutim, za Kafku i svet njegovih predaka i svakako da je on, kao totemski stubovi primitivaca, vodio dole životinjama. Uostalom, životinje nisu samo kod Kafke sasudi zaboravljenog. U Tieckovoj dubokoj bajci *Plavi Eckbert* nalazi se zaboravljeno ime jednog kućeta — Strohm — kao šifra zagonetne krivice. Tako možemo razumeti to što Kafki nikada nije dosadilo da od životinja osluški-

njem saznaje zaboravljeno. One, svakako, nisu cilj; ali bez njih se ne može. Pomislimo samo na *Umetnika u gladovanju*, koji, „strogo uzev, predstavlja samo prepreku na putu ka stajama“ (*Pripovetke*, str. 188). Zar ne vidimo da životinja u *Jazbini* ili *Ogromnoj kritici mozga*, kao što je vidimo i da rije? A ipak je, s druge strane, to razmišljanje nešto veoma smeteno. Životinja se neodlučno koleba od jedne brige do druge, štrpka od svakog straha pomalo, i ima lepršavost očajanja. Otud kod Kafke i leptiri; od opterećenog krivicom *Lovca Grahusa*, koji ne želi da išta zna o svojoj krivici, „postao je leptir“. „Ne smejte se“, rekao je lovac Grahus. — Jedno je sigurno: među svim Kafkinim stvorenjima, životinje najčešće razmišljaju. Ono što korupcija predstavlja u pravu, to je u njihovom mišljenju strah. On upropašćuje događaj, a ipak je jedino što u njemu pruža nadu. Ali pošto je najzaboravljena tuđina naše telo — vlastito telo — možemo razumeti zašto Kafka težak kašalj, koji je provalio iz njegove unutrašnjosti, naziva „životinjom“. On je bio najistaknutija predstraža velikoga krda.

Najčudnovatije kopile koje su kod Kafke začeli praset i krivica jeste odradek. To biće „izgleda ponajpre kao pljosnat i zvezdast kalem, a doista i izgleda kao obvijeno koncem; doduše, to smeju biti samo iskidani, stari, nastavljeni, ali i upredeni komadi konca najrazličitije vrste i boje. No to nije samo kalem, nego iz sredine zvezde štrči jedan mali poprečni štapić na koji se u pravom uglu nastavlja još jedan. Pomoću ovog poslednjeg štapića na jednoj strani, i jednog od krakova zvezde na drugoj, celina može stajati uspravno kao na dve noge“. Odradek „se naizmenično zadržava na tavanu, na stepeništu, po hodnicima, u predsoblju“ (*Pripovetke*, str. 112—113). Najviše voli, dakle, ista ona mesta koja i sud što istražuje krivicu. Tavani su mesta za odbačene, zaboravljene predmete. Možda prinuda da se čovek pojavi pred sudom izaziva osećanje slično onom kad čovek prilazi godinama zatvorenim kovčezima na tavanu. Rado bi čovek odgodio taj poduhvat do kraja života, baš kao što K. svoj odbrambeni spis smatra po-

godnim za to „da jednom posle penzionisanja zabavlja podetinjali duh“.

Odradek je oblik koji stvari primaju u zabavu. One su deformisane. Deformisana je *Domaćinova briga*, o kojoj niko ne zna šta je, deformisan je insekt o kome suviše dobro znamo da predstavlja Gregora Samsu, deformisana je velika životinja polujagnje-polumačkica kojoj bi, možda, „nož mesara doneo spasenje“. Ali ove Kafkine figure su dugim nizom likova povezane sa praslikom deformisanosti, grbavcem. Među gestovima u Kafkinim pričama najčešće srećemo gest čoveka koji je duboko pognuo glavu. Razlog su tome umor među izvršiteljima pravde, buka među portirima u hotelu, nizak svod za posetioce rudnika. U *Kažnjeničkoj koloniji*, međutim, moćnici se koriste starinskom mašinom koja upisuje izuvijana slova u leđa krivaca, koja umnožava ubode, nagomilava šare, sve dok leđa krivaca ne postanu vidovita te sama ne uspeju da odgonetnu što je napisano i da iz tih slova razaberu ime svoje nepoznate krivice. Leđa, dakle, sav teret primaju na sebe. I ona odvajkada primaju taj teret. U jednoj belešci u dnevniku on kaže: „Da bih bio što teži, što smatram da je korisno kad čovek hoće da zaspi, prekrstio sam ruke a šake stavio na ramena, tako da sam ležao kao pretovaren vojnik“. (*Dnevnici*. Prev. V. Stojić i B. Živojinović. — Srpska književna zadruga, Beograd, 1969, str. 54). Ovde se gotovo opipljivo spaja opterećenost sa zaboravom spavača. U *Grbavom čovečuljku* narodna pesma je simbolično predstavila istu stvar. Ovaj čovečuljak je stanovnik deformisanog života; on će nestati kada dođe mesija, o kome je jedan veliki rabin rekao da ne želi nasilno promeniti svet, već da će ga samo malo ispraviti.

*Kad ulazim u svoju sobicu,
Kad hoću da namestim krevet,
Stoji tu grbav čovečuljak,
Počinje da se smeje.*

To je smeh odradeka, o kome se kaže: „Zvuči otprilike kao šuškanje u opalom lišću“ (*Pripovetke*, str. 113).

*Kad kleknem na klupicu
Kad hoću da se malo pomolim,
Stoji tu grbav čovečuljak,
Počinje da govori:
Drago dete, ah, molim te,
Pomoli se i za grbavog čovečuljka.*

Tako se završava narodna pesma. Kafka seže do samog dubokog dna, do podloge koju mu ne daju ni „mitsko naslućivanje“ ni „egzistencijalna teologija“. To je podloga nemačkog naroda kao god i jevrejskog. Ako se Kafka nije molio — što ne znamo —, ipak mu je u najvišem stepenu bilo svojstveno ono što Malebranche naziva „prirodnom molitvom duše“ — pažljivost. I u nju je, kao sveci u svoje molitve, uključio sva stvorenja. (1934)

NADREALIZAM

POSLEDNJI TRENUTNI SNIMAK EVROPSKE INTELIGENCIJE

Duhovna strujanja mogu postići pad dovoljno jak da kritičar na njemu podigne svoju hidrocentralu. Takav pad, u odnosu na nadrealizam, stvara razliku u nivou između Francuske i Nemačke. Ono što je 1919. godine u Francuskoj poteklo iz kruga nekih pisaca — navešćemo ovde odmah najvažnija imena: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Eluard — mogao je biti plitak potečić koji su punile vlažna dosada posleratne Evrope i poslednje ocedine francuske dekadencije. Oni koji se smatraju veoma mudrima, koji ni danas ne umeju da pođu dalje od „autentičnih izvora“ pokreta i još danas ne znaju reći ništa drugo o tome sem da ovde opet jedna klika pisaca obmanjuje uvaženu javnost, izgledaju pomalo kao skup stručnjaka koji kraj nekog izvora, posle zrelog razmišljanja, dolazi do zaključka da potečić tu nikada neće pokretati turbine.

Nemački posmatrač ne nalazi se na izvoru. To je njegova šansa. Nalazi se u dolini. Može oceniti energiju pokreta. Za njega, koji je kao Nemac odavno dobro upoznat sa krizom inteligencije, tačnije rečeno humanističkog pojma slobode, koji zna kakva se pomamna volja probudila u inteligenciji — volja da se izađe iz stadija večnih diskusija i da se po svaku cenu dođe do odluke, za onoga koji je njen krajnje izloženi položaj iz-

među anarhističke fronde i revolucionarne discipline morao iskusiti na vlastitoj koži, za njega nema izvinjenja ako, na najpovršniji pogled, smatra taj pokret, „umetničkim“. „pesničkim“. Ako je pokret to i bio u početku, ipak je na samom tom početku Breton izjavio kako želi da prekine praksu kojom se publici pruža književni izraz određenog oblika egzistencije, a da se pritom sam taj oblik egzistencije uskraćuje publici. Kraće i dijalektičnije izraženo, to, međutim, znači: ovde je područje književnosti bilo iznutra razoreno, na taj način što je jedan krug sprijateljenih ljudi živeo „pesničkim životom“ do krajnjih granica. I možemo im verovati na reč kada tvrde da Rimbaudov *Boravak u paklu* nije za njih bio više nikakva tajna. Jer ta knjiga je, u stvari, prva povelja takvog pokreta. (Iz novijeg vremena. O starijim prethodnicima biće još reči.) Da li možemo ono što je ovde u pitanju izneti konačnije i britkije nego što je to učinio Rimbaud na svom radnom primerku pomenute knjige? Tamo gde je stajalo: „Na svili mora i arktičkih cvetova“ on je kasnije ispisao na margini: „Nema ih“ („Elles n'existent pas“).

U kakvoj se neuglednoj, neobičnoj supstanci u početku nalazilo dijalektičko jezgro koje se razvilo u nadrealizmu, to je, u vreme kad se razvoj još nije mogao sagledati, 1924, pokazao Aragon u svojoj *Vague de Rêves* (*Plimi snova*). Danas taj razvoj možemo sagledati. Jer nema sumnje da je završen herojski period o kojem nam je tamo Aragon ostavio katalog junaka. U takvim pokretima uvek postoji trenutak kada prvobitna napestost tajnog udruženja mora eksplodirati u trezvenoj, profanoj borbi za moć i vlast. Nadrealizam se trenutno nalazi u toj preobražajnoj fazi. Ali onda, kad je u vidu nadahnjujućeg vala snova zapljusnuo svoje osnivače, izgledao je najintegralniji, najzavršeniji, najapsolutniji. Sve sa čime je dolazio u dodir integrisalo se. Život je izgledao dostojan življenja samo onda gde je u svakome bio izbrisan prag između jave i sna, kao od prolaženja mnogobrojnih slika što su navirale tamo i amo, onde gde je ostao sâm jezik, onde gde su zvuk i slika i slika i zvuk sa automatskom pouzdanošću tako

srećno prelazili jedno u drugo da za petparac „smisla” nije preostala više nikakva pukotina. Slika i jezik imaju prvenstvo. Kada Saint Paul Roux pred jutro odlazi na spavanje, stavlja na vrata tablicu: „Pesnik radi”. Breton beleži: „Tiho. Hoću da prođem tamo kuda još niko nije prošao, tiho! — Posle Vas, najdraži jeziče”. Jezik ima prednost.

Ne samo pred smislom. Čak i pred sopstvenim Ja. U strukturi sveta san rastače individualnost kao šupalj zub. To razlaganje našeg Ja putem opijenosti upravo je, u isti mah, ono plodno, živo iskustvo koje je tim ljudima omogućilo da iziđu iz uticajne sfere opijenosti. Nije ovde mesto da se ocрта nadrealističko iskustvo u svoj njegovoj određenosti. Ali onaj ko je shvatio da u tekstovima toga kruga nije u pitanju književnost nego nešto drugo: manifestacija, parola, dokument, blef, ako hoćemo — falsifikat, sve samo ne književnost, time ujedno zna da je ovde bukvalno reč o iskustvima, a ne o teorijama, i još manje o maštarijama. I ta iskustva ne ograničavaju se nikako na san, na časove uzimanja hašiša ili pušenja opijuma. Veoma je velika zabluda misliti da od „nadrealističkih iskustava” poznajemo samo religiozne ekstaze ili ekstaze koje dolaze od uzimanja droga. Lenjin je religiju nazvao opijumom za narod, i time te dve stvari približio više nego što bi se moglo dopasti nadrealistima. Biće još reči o gorkoj, strasnoj pobuni protiv katolicizma, u kojoj su Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire stvorili nadrealizam. Ali stvarno, stvaralačko prevazilaženje religioznog ozarenja zaista se ne nalazi u drogama. Ono se nalazi u *profanom ozarenju* materijalističkog, antropološkog nadahnuća, za šta hašiš, opijum i tako dalje mogu predstavljati uvod. (Ali opasan uvod. A uvod religija je nemilosrdniji.) Nadrealizam nije uvek bio na visini tog profanog ozarenja, i upravo dela koja ga najsnažnije ispoljavaju, neuporedivi Aragonov *Seljak iz Pariza* i Bretonova *Nada*, pokazuju tu veoma neprijatnu atrofiju. Tako u *Nadi* nalazimo jedno vanredno mesto o „zanosnim pariskim danima pljačkanja u znaku Saka

i Vancetija",* i Breton na to nadovezuje tvrdnju da je bulevar Bonne-Nouvelle tih dana iskupio strategijsko obećanje pobune koje je njegovo ime uvek davalo.** Pojavljuje se, međutim, i gospođa Sako, a to nije žena Fulerove žrtve, nego jedna voyante, vidovita žena, što stanuje u ulici des Usines br. 3 i zna da priča Paulu Euardu kako mu od Nađe ništa dobro ne predstoji.

Mi doduše, priznajemo vratolomnom putu nadrealizma, koji vodi preko krovova, gromobrana, oluka, verandi, vetrokaza, štukatura — fasaderu je svaki ornament koristan — priznajemo mu da može zalaziti i u vlažne budžake spiritizma. Ali ga nerado slušamo kako oprezno kuca po oknima da se raspita o svojoj budućnosti. Ko ne bi želeo da se ta usvojena deca revolucije najpreciznije odvoje od svega što na tajnim skupovima rade procvale otmene dame iz staračkih domova, penzionisani majori, emigrantski špekulanti?

Uostalom, Bretonova knjiga je baš stvorena da na njoj razjasnimo neke osnovne crte ovog „profanog ozačenja“. On naziva *Nađu* „un livre à porte battante“ — „knjigom gde lupaju vrata“. (U Moskvi sam stanovao u hotelu gde su skoro sve sobe zauzele tibetske lame što su došle u Moskvu na kongres svih budističkih crkava. Palo mi je u oči da je mnogo vrata u hodnicima zgrade stalno bilo odškrinuto. Ono što je najpre izgledalo slučajno, pretvorilo se u nešto stravično. Saznao sam da u tim sobama stanuju pripadnici jedne sekte koji su se zavetovali da nikada neće boraviti u zatvorenim prostorijama. Šok koji sam tada iskusio mora osetiti čitalac *Nađe*.) Živeći u staklenoj zgradi revolucionarna je vrlina par excellence. I to je opijenost, moralni egzibicionizam, koji nam je veoma potreban. Diskretnost u stvarima vlastite egzistencije postajala je od aristokratske vrline sve više stvar uspeh malograđana. *Nađa*

* Nicola Sacco i Bartolomeo Vanzetti — dvojica italijanskih radnika koji su u SAD, na osnovu isfabrikovanih optužbi, osuđeni na smrt.

** Bonne-Nouvelle — na franc. znači dobra vest. — Prim. prev.

je postigla istinsku, stvaralačku sintezu umetničkog romana sa dokumentarnim romanom.

Potrebno je, uostalom — i na to navodi *Nađa* — samo ozbiljno shvatiti ljubav, da bi se i u njoj spoznalo „profano ozarenje“. „Ja sam se“, priča autor, „baš tada (to jest u vreme opštenja sa Nađom) mnogo bavio epohom Luja VII, jer je to bilo vreme ‚udvaranja‘, i pokušavao sam veoma intenzivno da sebi predočim kako se tada gledalo na život“. O provansalskoj viteškoj trubadurskoj ljubavi znamo sada nešto poblize od jednog savremenog autora, a to se iznenađujuće približava nadrealističkoj koncepciji ljubavi. „Svi pesnici ‚novog stila‘* imaju“ — tako stoji u izvanrednoj studiji Ericha Auerbacha *Dante als Dichter der irdischen Welt (Dante kao pesnik zemaljskog sveta)* — „mističnu draganu, svima njima se događaju otprilike iste, veoma čudnovate ljubavne pustolovine, svima njima Amor poklanja ili uskraćuje darove koji su bliži ozarenju nego čulnom uživanju; svi pripadaju nekom tajnom savezu koji određuje njihov unutrašnji, a možda i spoljašnji život“. Čudno stoji stvar sa dijalektikom opijenosti. Nije li, možda, svaka ekstaza u jednom svetu unižavajuća trezvenost u komplementarnom? Cemu, inače, teži trubadurska ljubav — a nju, ne čulnu ljubav, povezuje Breton sa devojkom telepatom — ako ne tome da pokaže kako je čednost ujedno i neka vrsta odsutnosti i sklanjanja? U svet koji se ne graniči samo sa kriptama Isusovog srca ili oltarima Bogorodice već i sa jutrom pre bitke ili posle pobeđe.

Dama je u ezoteričnoj ljubavi najmanje bitna. Tako je i kod Bretona. On je bliži stvarima kojima je bliska Nađa nego njoj samoj. Pa koje su to stvari kojima je ona bliska? Kanon tih stvari je za nadrealizam maksimalno poučan. Gde početi? On se može pohvaliti zapanjujućim otkrićem. On je prvi naišao na revolucionarne energije koje se pojavljuju u „zastarelom“, u prvim gvozdenim konstrukcijama, prvim fabričkim zgradama, naj-

* Misli se na italijanske pesnike, koji su se oslanjali na provansalsku trubadursku liriku. — Prim. prev.

ranijim fotografijama, predmetima koji počinju da odumiru, salonskim klavirima, haljinama od pre pet godina, mondenskim lokalima kad moda počinje da se iz njih povlači. Niko ne može preciznije od ovih pisaca znati kako te stvari stoje u odnosu na revoluciju. Kako beda — ne samo društvena, već i beda arhitekture, beda enterijera — i s njima porobljene i porobljavajuće stvari prelaze u revolucionarni nihilizam, to pre ovih vidovnjaka i tumača znakova još niko nije zapazio. Da ne govorimo o Aragonovom *Passage de l'Opéra* (*Operski prolaz*): Breton i Nađa su ljubavni par koji, u revolucionarnom iskustvu ako ne i delatnosti, iskupljuje sve što smo iskusili na tužnim putovanjima železnicom (železnice počinju da stare), za vreme prokletih nedeljnih popodneva u proleterskim četvrtima velikih gradova, pri prvom pogledu kroz prozore nekog novog stana, vlažne od kiše. Oni dovode do eksplozije moćne sile „raspoloženja“, koje su u ovim stvarima skrivene. Šta mislite, kako se može oblikovati život na koji bi u presudnom trenutku uticao poslednji najomiljeniji šlager?

Trik koji vlada ovim predmetnim svetom — pristojnije je ovde govoriti o triku nego o metodi — sastoji se u zameni istorijskog pogleda na prošlost političkim pogledom. „Otvorite se, grobovi, vi mrtvaci pinakoteka, leševi iza španskih zidova, u palatama, zamcima i manastirima, ovde se nalazi ključar iz bajke koji u rukama drži svežanj ključeva svih vremena, koji zna kako treba postupati sa najpodmuklijim bravama i koji vas poziva da uđete u središte današnjeg sveta, da se umešate među nosače, mehaničare, koje oplemenjuje novac, da se odomaćite u njihovim automobilima, koji su lepi kao oklopi iz viteškog doba, da zauzmete mesta u međunarodnim spavaćim kolima, i da se stopite sa svim ljudima koji se još danas ponose svojim povlasticama. Ali civilizacija će očas svršiti sa njima“. Ove reči je Apollinaireu stavio u usta njegov prijatelj Henri Hertz. Od Apollinairea potiče ta tehnika. On ju je makijavelistički proračunato primenio u svojoj knjizi novela *L'Hérésiarque* (*Jeretik*), da bi katolicizam (za koji je intimno bio vezan) digao u vazduh.

U središtu ovog predmetnog sveta nalazi se predmet o kojem su najviše sanjali, sam grad Pariz. Ali tek pobuna potpuno ističe njegovo nadrealističko lice. (Puste ulice, u kojima zvižduci i pucnjevi diktiraju odluku.) A nijedno lice nije u tom stepenu nadrealističko kao istinito lice nekoga grada. Nijedna slika Chiricoa ili Maxa Ernsta ne može se meriti sa oštrim skicama njegovih unutrašnjih utvrđenja, koje prvo treba osvojiti i zaposednuti da bi se zagospodarilo njegovom sudbinom, a u njegovoj sudbini, u sudbini njegovih masa, i sopstvenom sudbinom. Nađa je eksponent ovih masa i onoga što ih revolucionarno nadahnjuje: „Velika živa i zvučna nesvesnost koja mi nadahnjuje moje vlastite potvrđne postupke u smislu da hoću uvek da dokažem da raspolažem zauvek svime što je moje”. Ovde, dakle, nalazimo i spisak ovih utvrđenja, počevši od onog trga Maubert, gde je, kao nigde drugde, prljavština sačuvala svu svoju simboličnu moć, do onog „Théâtre moderne” („Modernog pozorišta”), za kojim žalim što ga nisam upoznao. Ali u Bretonovom prikazivanju bara na prvom spratu — „sasvim je mračno, hodnici nalik na tunele kroz koje se ne može naći put, — pravi pravcati salon na dnu jezera” — ima nečeg što me podseća na onaj potpuno neshvatljiv prostor stare kafane „Princeza”. Bila je to zadnja soba na prvom spratu sa parovima u plavom osvetljenju. Zvali smo je „Anatomija”; bio je to poslednji lokal za ljubav. Na takvim mestima se kod Bretona na veoma značajan način upliće fotografija. Ona od ulica, kapija i trgova stvara ilustracije petparačkog romana, izvlači iz te vekovima stare arhitekture njenu banalnu očiglednost, da bi je sa najizvornijom snagom predala prikazanom zbivanju, na šta, baš kao u starim knjigama ženske posluge, upućuju doslovni citati sa brojevnima strana. I sva ta ovde prisutna mesta Pariza mesta su oko kojih se okreće, kao kružna vrata, ono što se nalazi među tim ljudima.

I nadrealistički Pariz je „mali svet”. To znači da i u velikom, u kosmosu, nije drukčije. I tamo ima rasršća na kojima se pale avetinjski saobraćajni signali, gde su na dnevnom redu nezamislive analogije i ukršta-

nja događaja. To je prostor o kome nam govori nadrealistička lirika. I to treba istaći, makar samo zato da bismo naišli na obavezno nerazumevanje u vidu prekora o „l'art pour l'art-u“. Jer l'art pour l'art gotovo nikada nije trebalo uzimati bukvalno, to je skoro uvek bila zastava pod kojom plovi neka roba koja se ne može deklarirati jer je još bezimena. Bilo bi vreme da se priđe poslu koji bi, kao nijedan drugi, rasvetlio krizu umetnosti čiji smo svedoci: da se priđe istoriji ezoteričnog pesništva. Nije nimalo slučajno što je još nemamo. Jer nju napisati onako kako bi ona morala biti napisana — dakle, ne kao zbornik u kome pojedini „stručnjaci“, svaki na svom polju, „daju najznačajnije priloge“ — već kao temeljan spis pojedinca koji bi iz unutrašnje potrebe prikazivao manje razvojnu istoriju, a više neprestanu obnovu i izvorno oživljavanje ezoteričnog pesništva — tako napisana, bila bi to jedna od onih učenih ispovesti koje se ističu u svakom veku. Breton nagoveštava u *Introduction au discours sur le peu de réalité (Uvodu u razgovor o nedovoljnosti stvarnosti)* da se filozofski realizam srednjeg veka nalazi u temelju pesničkog iskustva. Ali taj realizam — verovanje, dakle, u stvarno posebno postojanje pojmova, bilo van stvari, bilo u njima samima — uvek je veoma brzo prelazio iz logičkog carstva pojmova u magično carstvo reči. A pasionirane igre fonetičkog i grafičkog preobražavanja, koje se već petnaest godina provlače kroz celokupnu literaturu avangarde, zvala se ona futurizam, dadaizam ili nadrealizam, jesu magični eksperimenti rečima, a ne artistske igrarije. Kako se ovde mešaju parola, čarobna formula i pojam, pokazuju Apollinaireove reči iz njegovog poslednjeg manifesta *Novi duh i pesnici*. Tu on, 1918, kaže: „Brzina i jednostavnost s kojima smo se svi mi privikli na to da jednom jedinom rečju označavamo tako složene suštine kao što su masa, narod, univerzum, nemaju savremenog pandana u poeziji. Ali današnji pesnici ispunjavaju tu prazninu; njihove sintetičke pesme stvaraju nove suštine, čija je plastična pojava isto onoliko složena kao što je i pojava reči koje označavaju kolektivne suštine.“ Doduše, ako sada Apollinaire i Breton

još energičnije jurišaju u istom pravcu, i povezuju nadrealizam sa okolnim svetom pomoću objašnjenja: „Naučna dostignuća zasnivaju se mnogo više na nadrealističkom nego na logičkom mišljenju“, ako, drugim rečima, mistifikaciju, čiji vrhunac Breton vidi u poeziji (to se može braniti), čine temeljem i naučnog i tehnološkog razvitka, onda je takva integracija suviše žestoka. Veoma je poučno da prenaglano povezivanje toga pokreta sa neshvaćenim mašinskim čudom (Apollinaire: „... stare priče su najvećim delom ostvarene, sad je na pesnicima da zamišljaju nove, koje će izumitelji ostvariti“), da te zagušljive maštarije poredimo sa promišljenim utopijama jednog Scheerbarta.*

„Pomisao na svaku ljudsku aktivnost nagoni me na smeh“. Ova Aragonova izjava označava veoma jasno kakav je put nadrealizam imao da prevale od svojih početaka do svoje politizacije. Sa pravom je Pierre Naville, koji je prvobitno pripadao toj grupi, u svom izvrsnom spisu *La Révolution et les Intellectuels* (*Revolucija i intelektualci*), taj razvitak nazvao dijalektičkim. U ova-voj promeni jednog ekstremno kontemplativnog stava u revolucionarnu opoziciju, neprijateljstvo buržoazije prema svakom ispoljavanju radikalne duhovne slobode igra glavnu ulogu. To neprijateljstvo je oteralo nadrealizam u levicu. Politički događaji, pre svega rat u Maroku, ubrzali su taj razvoj. Manifestom *Intelektualci protiv rata u Maroku*, koji je doneo „Humanité“, postignuta je načelno drugačija platforma nego što je, recimo, obeležava poznati skandal na banketu kod Saint-Paul-Rouxa.

Tada, odmah posle rata, kad su nadrealisti smatrali da je prisustvom nacionalističkih elemenata kompromitovana proslava jednog pesnika koga su cenili, te su povikali „Živela Nemačka!“ — ostali su u granicama skandala, na koji je buržoazija, kako znamo, isto toliko neosetljiva koliko je osetljiva na svaku akciju. Značajno je kako se slaže, pod uticajem takvih političkih bura, Apollinaireova i Aragonova vizija budućnosti pes-

* Paul Scheerbart (1863—1915), nemački pisac fantastičnih romana. — Prim. prev.

nika. Poglavlja „Proganjanje” i „Ubistvo” iz Apollinaireovog *Poète assassiné (Ubijenog pesnika)* sadrže čuven prikaz pogroma pesnika. Juriša se na izdavačke kuće, zbirke pesama bacaju se u vatru, pesnike ubijaju. Iste scene odigravaju se istovremeno na celoj zemlji. Kod Aragona „imaginacija” predoseća takve užase i poziva svoju družinu na poslednji krstaški pohod.

Da bismo razumeli takva proročanstva i strateški ocenili liniju do koje je došao nadrealizam, moramo pogledati kakav je način mišljenja bio raširen među takozvanom dobronamernom levom građanskom inteligencijom. On se ispoljava dovoljno jasno u sadašnjem stavu ovih krugova prema Rusiji. Ne govorimo ovde, naravno, o Béraudu, koji je prokrcio put laži o Rusiji, ili o Fabre-Luceu, koji na tom prokrcenom putu kaska za njim kao dobar magarac natovaren svojom građanskom mržnjom. Ali kako je problematična čak i tipična Duhamelova posrednička knjiga. Kako je teško podnošljiv forsirano čestit, forsirano srčan i srdačan jezik protestantskog teologa što se kroz nju provlači. Kako je otrcan metod, diktiran zbunjenošću i nepoznavanjem jezika, da se stvari predstave u nekom simboličnom osvetljenju. Kako ga samo odaje rezime: „Još nije došlo do istinite, dublje revolucije, one koja bi u izvesnom smislu mogla izmeniti samu suštinu slovenske duše”. Tipično je za tu levu francusku inteligenciju — kao i za odgovarajuću rusku — da njihova pozitivna funkcija potpuno proizlazi iz osećanja obaveze, ne prema revoluciji, već prema nasleđenoj kulturi. Njihovo kolektivno ostvarenje, ukoliko je pozitivno, približava se ostvarenju konzervatora. Politički i ekonomski, međutim, moraćemo kod njih uvek računati sa opasnošću od sabotaže.

Za ceo taj levograđanski stav karakteristično je njegovo neizlečivo spajanje idealističkog morala sa političkom praksom. Izvesna ključna mesta nadrealizma, pa čak i nadrealističke tradicije, možemo razumeti samo u kontrastu prema bespomoćnim kompromisima „nastrojenja”. Za to razumevanje još nije mnogo urađeno. Bilo je suviše zavodljivo shvatiti satanizam jednog Rimbauda i Lautréamonta kao pandan larpurlartizmu u in-

ventaru snobizma. Ali ako se odlučimo da otvorimo tu romantičnu zamku, naći ćemo u njoj nešto korisno. Naći ćemo kult zla kao, makar i romantičan, dezinfekcioni i izolacioni aparat politike protiv svakog moralizatorskog diletantizma. U tom ubeđenju ćemo se, kad naiđemo na Bretonov scenarij jezivog komada u čijem je središtu obeščašćivanje dece, možda vratiti nekoliko decenija unazad. U godinama od 1865. do 1875. neki veliki anarhisti, ne znajući jedan za drugog, radili su na svojim paklenim mašinama. Zapanjujuće je to što su ih oni, nezavisno jedan od drugog, navili tačno na isti sat, te su, četrdeset godina docnije, u Zapadnoj Evropi istovremeno eksplodirala dela Dostojevskog, Rimbauda i Lautréamonta. Mogli bismo biti precizniji i iz celokupnog dela Dostojevskog uzeti samo jedno mesto, koje je stvarno bilo objavljeno tek 1915: „Stavroginovu isповest” iz *Zlih duhova*. To poglavlje, koje se najbliže dodiruje sa trećim pevanjem *Maldororovih pevanja*, sadrži opravdanje zla. Ono snažnije izražava izvesne motive nadrealizma nego što je to pošlo za rukom bilo kojem današnjem njegovom predstavniku. Jer Stavrogin je nadrealista avant la lettre (u malom). Niko nije tako kao on shvatio koliko je naivno mišljenje čifra da je ono što je dobro, doduše uz svu muževnu vrlinu onoga ko je dobar, inspirisano bogom; da zlo, međutim, isključivo potiče iz naše spontanosti, da smo u tome samostalni i potpuno upućeni na sebe same. Niko nije kao on, čak i u najnižem postupku, i upravo u njemu, video nadahnuće. On je čak i niskost shvatao kao nešto što je prethodno oblikovano u toku stvari, ali i u nama samima, nešto što nam se preporučuje, mada se ne nalaže, — upravo onako kao što buržuj idealista shvata vrlinu. Bog Dostojevskog nije stvorio samo nebo i zemlju i čoveka i životinju, već i niskost, osvetu, okrutnost. Ni ovde nije dozvolio da mu đavo pokvari posao. Zato su svi kod njega potpuno izvorni, možda ne „divni”, ali uvek novi „kao prvoga dana”, i beskrajno daleki od klišea u kojima se filistru javlja greh.

Koliko je velika napetost koja omogućava da navedeni pisci na upravo zapanjujući način deluju u buduć-

nosti, pokazuje nam, na upravo lakrdijaški način, pismo koje Isidore Ducasse 23. oktobra 1869. šalje svom izdavaču, kako bi mu objasnio svoje delo. Stavljajući sebe u isti red sa Mickiewiczem, Miltonom, Southeyem, Alfredom de Mussetom i Baudelaireom, on kaže: „Naravno, malo sam preterao u tonu da bih uneo neku novinu u tu uzvišenu književnost, koja opeva očajanje samo radi toga da bi mučila čitaoca i time ga nagnala da zaželi dobro kao lek. To znači da se, u stvari, uvek opeva dobro, samo na način malo više filozofski i manje naivan nego što je to činila stara škola, čiji su jedini živi predstavnici Viktor Igo i još neki drugi” (Lotreamon: *Sabrana dela*. Preveli Danilo Kiš i Mirjana Miočinović. *Nolit*, Beograd 1964, str. 272—273). Ako se Lautréamontova usamljena i zabasala knjiga uopšte nalazi u povezanosti sa nečim, ako se, bolje reći, može staviti u neku vezu, onda je to veza sa pobunom. Zato je bio vrlo shvatljiv i sam po sebi nimalo nepromišljen pokušaj koji je Soupault učinio 1927, u svom izdanju celokupnih dela, da se Isidoreu Ducasseu prizna politički život. Na žalost, nemamo nikakvih dokumenata o tome, a ono što je Soupault naveo zasniva se na zameni. Nasuprot tome, uspeo je, srećom, odgovarajući pokušaj sa Rimbaudom. Zasluga je Marcela Coulona što je odbranio njegovu istinitu sliku od katoličke uzurpacije Claudela i Berichona. Rimbaud je katolik, svakako, ali on je to, prema sopstvenim rečima, u svom najjadnijem delu, koji on ne prestaje da denuncira, da izlaže svojoj i svačijoj mržnji, svom i svačijem preziru: *délu* koji ga prisiljava da prizna kako ne razume pobunu. Ali to je ispovest komunara koji nije mogao biti zadovoljan sobom samim, i to pošto je pesništvu okrenuo leđa, pošto se sa religijom već odavno bio oprostio u svom najranijem pesništvu. „Mržnjo, vama je moje blago bilo povereno” (Artur Rembo: *Sabrana dela*. Preveo Nikola Bertolino. *Nolit*, Beograd, 1961, str. 201), piše u *Boravku u paklu*. Na tim rečima mogla bi se razgranati jedna nadrealistička poetika, i ona bi, čak dublje od teorije „surprise”, iznenađenog pesništva, koja potiče od Apollinairea, pustila svoje korenje do dubina Poeovih misli.

Posle Bakunjina, u Evropi nije više bilo radikalnog pojma slobode. Nadrealisti ga imaju. Oni su prvi koji žele da dokrajče liberalni moralno-humanistički sklerotični ideal slobode, jer su sigurni da „slobodu“, koja na ovoj zemlji može biti iskupljena samo pomoću hiljada najtežih žrtava, ljudi hoće da uživaju neograničeno, u svoj njenoj punoći i bez ikakvog pragmatičnog proračuna, sve dok traje. I to im dokazuje „da oslobodilačka borba čovečanstva u svom najjednostavnijem revolucionarnom vidu (koji je, ipak, i upravo, oslobođenje u svakom pogledu) ostaje jedina stvar kojoj se isplati služiti.“ Ali da li će im poći za rukom da spoje to iskustvo slobode sa drugim revolucionarnim iskustvom, koje ipak moramo priznati, jer smo ga imali: sa konstruktivnim, diktatorskim iskustvom revolucije? Ukratko — da povežu pobunu sa revolucijom? Kako da zamislimo život koji je potpuno usmeren na bulevar Bonne-Nouvelle, u prostorijama Le Corbusiera i Ouda?

Nadrealizam u svim knjigama i pothvatima misli o tome kako da se snage opijenosti iskoriste za revoluciju. To on može nazvati svojim pravim zadatkom. Za taj zadatak nije ništa učinjeno time što se konstatuje da je u svakom revolucionarnom činu živa komponenta opijenosti. Ona je identična sa anarhičnom komponentom. Ali isključivo naglašavati tu komponentu značilo bi potpuno potisnuti u pozadinu metodično i disciplinovano pripremanje revolucije u korist takve prakse koja se koleba između vežbe i preranog slavlja. Tome treba dodati isuviše sažetu, nedijalektičku predstavu o suštini opijenosti. Estetika slikara, pesnika „en état de surprise“ (u stanju iznenađenosti), umetnosti kao reakcije iznenađenog, ukorenjena je u nekim veoma opasnim romantičnim predrasudama. Svako ozbiljno ispitivanje okultnih, nadrealističkih, fantasmagoričnih talenata i fenomena ima za pretpostavku dijalektičko ukrštanje, koje romantična glava nikada neće moći usvojiti. Nećemo, naime, otići dalje ako patetično ili fanatično podvlačimo zagonetnu stranu zagonetnog; naprotiv, prodrećemo u tajnu samo utoliko ukoliko je otkrivamo u svakodnevi, zahvaljujući dijalektičkom načinu gledanja,

koji svakodnevicu shvata kao nepronicljivu, nepronicljivost kao svakodnevnu. Najpasioniranije ispitivanje telepatskih fenomena, na primer, neće čoveka ni upola toliko poučiti o čitanju (koje je eminentno telepatski proces), koliko će profano ozarenje što ga donosi čitanje o telepatskim pojavama. Ili: najpasioniranije ispitivanje opijenosti od hašiša neće čoveka ni upola toliko poučiti o mišljenju (koje je eminentan narkotik), koliko će profano ozarenje što ga donosi mišljenje o opijenosti od hašiša. Čitalac, mislilac, onaj koji čeka, tumaralo, isto su tako tipovi ozarenog kao i uživatelj opijuma, sanjalica, opijeni. Samo što su profaniji. Da ne govorimo o onoj najžurnijoj drogi — nama samima — koju u usamljenosti uzimamo.

„Iskoristiti snage opijenosti za revoluciju” — drugim rečima: pesnička politika? „Nous en avons soupe.* Sve radije nego to!” Pa — vas će tim više zanimati koliko jedan izlet u pesništvo rasvetljava stvari. Jer: šta je program građanskih partija? Loša prolećna pesma. Ispunjena poređenjima do prskanja. Socijalista vidi „lepšu budućnost naše dece i naše unučadi” u tome da svi postupaju „kao da su anđeli” i da svako ima toliko „kao da je bogat” i da svako živi tako „kao da je slobodan”. Od anđela, bogatstva, slobode ni traga. Sve same slike. A riznica slika tih pesnika socijaldemokratskog saveza? Njihove poetike? Optimizam. Osećamo ipak drugi vazduh u spisu Navillea, koji „organizaciju pesimizma” čini zahtevom dana. U ime svojih literarnih prijatelja postavlja ultimatum pred kojim taj nesavesni, taj diletantski optimizam bezuslovno mora otkriti karte: gde se nalaze pretpostavke revolucije? U promeni mišljenja ili u promeni spoljašnjih odnosa? To je suštinsko pitanje koje određuje odnos politike i morala i koje ne dopušta nikakvo zabašurivanje. Nadrealizam se sve više približavao komunističkom odgovoru na to pitanje. A to znači: pesimizam na celoj liniji. Svakako i potpuno. Nepoverenje u sudbinu literature, nepoverenje u sud-

* „To smo večerali”, tj.: Poznato nam je to. — Prim. prev.

binu slobode, nepoverenje u sudbinu ljudi Evrope, ali, pre svega, nepoverenje, nepoverenje i nepoverenje u svako sporazumevanje: među klasama, među narodima, među pojedincima. I neograničeno poverenje samo u I. G. Farben** i miroljubivo usavršavanje vojnog vazduhoplovstva. Ali šta sada, šta zatim?

Ovde dobija za pravo pogled koji u *Traité du style* (*Raspravi o stilu*), Aragonovoj poslednjoj knjizi, zahteva razlikovanje poređenja i slike. Srećan pogled u stilska pitanja, koji zahteva da bude proširen. Proširenje: nigde se to dvoje — poređenje i slika — ne sudaraju tako drastično i nepomirljivo kao u politici. Organizovati pesimizam ne znači, naime, ništa drugo do izvesti moralnu metaforu iz politike i u prostoru političke aktivnosti otkriti stopostotan prostor za sliku. Ali taj prostor se uopšte više ne može kontemplativno izmeriti. Ako je dvostruki zadatak revolucionarne inteligencije da sruši intelektualnu prevlast buržoazije i da ostvari kontakt sa proleterskim masama, onda je ona pred drugim delom ovoga zadatka skoro potpuno izneverila, jer se on kontemplativno više ne može savladati. A ipak je to tek nekolicinu sprečavalo da ga neprestano postavljaju tako kao da je on kontemplativan, i da zahtevaju proleterske pesnike, mislioce i umetnike. Protiv toga morao je ustati već Trocki — u *Književnosti i revoluciji*, i ukazati na to da će oni proizaći samo iz pobedonosne revolucije. U stvari, mnogo manje je potrebno da umetnik građanskog porekla postane majstor „proleterske umetnosti” nego da se on, makar i na štetu svog umetničkog delovanja, uvede u rad na važnim mestima ovoga prostora slika. Staviše, zar ne bi, možda, trebalo da prekid njegove „umetničke karijere” bude bitan deo ovog rada?

Utoliko će bolje biti dosetke koje on priča. I utoliko će ih bolje pričati. Jer i u doseci, u građenju, u nesporazumu, svuda gde neko delanje samo iz sebe stvara sliku i jeste slika, gde u sebe uvlači i proždire tu sliku, gde blizina samu sebe posmatra, otvara se taj traženi prostor slika, svet svestrane i potpune aktuelnosti, u ko-

** Nemački industrijski koncern. — Prim. prev.

me otpada „lepo vaspitanje“, ukratko, prostor u kome politički materijalizam i fizička kreatura dele među sobom unutrašnjeg čoveka, psihi, individuu ili ma kako nazvali to za šta im prebacujemo, dele ga prema dijalektičkoj pravednosti, tako da mu je rastrgnut svaki delić tela. Ali ipak — čak upravo posle takvog dijalektičkog uništenja — taj prostor će još biti prostor slika i, konkretnije: prostor tela. Jer uzalud je svako opiranje, na dnevnom redu je priznanje: metafizički materijalizam Vogtovog i Buharinovog tipa ne može se neoštećen prevesti u antropološki materijalizam, onakav kakav pokazuje iskustvo nadrealista, a ranije Hebela, Georga Büchnera, Nietzschea, Rimbauda. Ostaje ostatak. I kolektiv je telesan. A fisis koji mu se organizuje u tehnicu može se, prema čitavoj svojoj političkoj i materijalnoj stvarnosti, stvoriti samo u onom prostoru slika u kome nas odomaćuje profano ozarenje. Tek kada se u njemu telo i prostor slika tako duboko prožmu da sva revolucionarna napetost postane telesna kolektivna inervacija, sve telesne inervacije kolektiva postanu revolucionarna eksplozija, stvarnost će samu sebe prevazići toliko koliko to zahteva *Komunistički manifest*. Trenutno, nadrealisti su jedini koji su shvatili njegovu dnevnu zapovest. Oni zamenjuju, jedan za drugim, svoju mimiku za brojčanik budilnika koji svakog minuta izbija šezdeset sekundi.

(1929)

IV

KOMENTARI UZ BRECHTOVE PESME

Poznato je da je komentar različit od ocene, koja odmerava i raspoređuje svetle i osenčene površine. Komentar polazi od klasičnosti svoga teksta i time, tako reći, od jedne predrasude. On se, dalje, razlikuje od ocene time što ima posla samo sa lepotom i sa pozitivnom sadržinom svoga teksta. I veoma dijalektička situacija nastaje kad se koristimo tim arhaičnim oblikom, komentarom, koji je u isti mah i autoritativan oblik, u službi jednog pesništva koje ne samo što u sebi nema ničeg arhaičnog već pruža otpor i onome čemu se danas priznaje autoritet.

Ova situacija se poklapa sa onom koju ima u vidu jedna stara dijalektička maksima: savladavanje teškoća putem nagomilavanja teškoća. Teškoća koju ovde treba savladati sledeća je: postići da se lirika danas uopšte čita. Šta bi se desilo ako bi se toj teškoći moglo parirati time što bi se takav tekst do kraja tako čitao kao da je posredi neki prokušani, misanom sadržinom obremenjeni tekst — ukratko klasični tekst? Šta će se zatim desiti ako bismo, uhvativši bika za rogove, i imajući u vidu onu posebnu okolnost koja tačno odgovara teškoći da se danas čita lirika: naime, teškoću da se danas piše lirika — ako bismo uzeli neku *današnju zbirku lirike* za osnov pri pokušaju da čitamo liriku kao kakav klasični tekst?

Ako nas nešto može ohrabriti da preduzmemo takav pokušaj, onda je to saznanje iz koga se danas i ina-

će može orpsti hrabrost očajanja: da, naime, već sutrašnji dan može doneti razaranja u takvim ogromnim razmerama da ćemo se naći kao vekovima odeljeni od jučerašnjih tekstova i proizvoda. (Komentar koji se danas još glatko pripija uz svoj predmet, može već sutra pokazivati klasične nabore. Tamo gde bi njegova preciznost mogla skoro nepristojno delovati, može se sutra vaspоставiti tajna.)

Sledeći komentar može, možda, probuditi interesovanje još i sa druge strane. Ljudima kojima izgleda da komunizam nosi pečat jednostranosti, može pažljivije čitanje zbirke pesama kao što je Brechtova prirediti iznenađenje. Doduše, ne smemo sami sebi uništiti to iznenađenje, što bi se desilo ako bismo samo naglasili „razvoj“ kojim se kretala Brechtova lirika od *Duhovne pouke (Hauspostille)* do *Svendborških pesama (Svendborger Gedichte)*. Asocijalan stav *Duhovne pouke* pretvara se u *Svendborškim pesmama* u socijalan stav. Ali nije reč, u stvari, o nekoj konverziji. Ne spaljuje se tu ono što se ranije obožavalo. Pre bi trebalo ukazati na zajedničke crte u tim zbirkama pesama. Među njihovim mnogim stavovima uzalud ćemo tražiti jedan: to je nepolitički, ne-socijalni stav. Komentaru je stalo da iznese na videlo političku sadržinu upravo lirskih partija.

O DUHOVNOJ POUCI

Razume se da je naslov *Duhovna pouka* ironičan. Njena reč ne dolazi sa Sinaja ni iz jevanđelja. Izvor njenog nadahnuća je građansko društvo. Pouke koje posmatrač iz njega izvlači razlikuju se suštinski i u najvećoj meri od pouka koje ono samo širi. *Duhovna pouka* se bavi samo onim prvim poukama. Ako je anarhija adut — misli pesnik —, ako je u njoj sadržan zakon građanskog života, tada je, barem, treba imenovati. I pesničke forme kojima buržoazija ukrašava svoju egzistenciju nisu mu dosta dobre da otvoreno izrazi suštinu njene vladavine. Horal, koji služi vaspitanju parohijana, narodna pesma, kojom treba zadovoljiti narod, otadžbinska balada, koja vojnika prati na klanicu, ljubavna pes-

ma, koja reklamira najjeftiniju utehu — svi ovi oblici dobijaju ovde novu sadržinu time što neodgovoran i asocijalan čovek govori o tim stvarima (o bogu, narodu, otadžbini i nevesti) tako kao što o tome treba govoriti neodgovornim i asocijalnim ljudima: bez lažnog i bez pravog stida.

O pesmama iz Mahagonnyja

Završni refren pesme iz Mahagonnyja br. 2

.....

*Ali danas sede svi
U jeftinom salonu dragog boga
Dobijaju u svakom slučaju
I nemaju ništa od toga.*

Pesma iz Mahagonnyja br. 3

*Jednog sivog prepodneva
U isparenju viskija
Došao je bog u Mahagonny,
Došao je bog u Mahagonny.
U isparenju viskija
Videli smo boga u Mahagonnyju.*

1

*Da li destilišete moju dobru pšenicu
I ločete kao smukovi iz godine u godinu?
Niko me nije očekivao
Sad kad sam došao, da li su svi spremni?
Pogledaše se muškarci iz Mahagonnyja.
Da, rekoše muškarci iz Mahagonnyja.
Jednog sivog prepodneva
U isparenju viskija
Došao je bog u Mahagonny.
U isparenju viskija
Došao je bog u Mahagonny.
Videli smo boga u Mahagonnyju.*

2

*Da li se smežete petkom uveče?
Video sam Mary Weemann izdaleka
Kako nemo kao riba pliva u slanom jezeru
Ona više neće biti suva, gospodo.
Pogledaše se muškarci iz Mahagonnyja.
Da, rekoše muškarci iz Mahagonnyja.*

*Jednog sivog prepodneva
U isparenju viskija
Došao je bog u Mahagonny.
Došao je bog u Mahagonny.
U isparenju viskija
Videli smo boga u Mahagonnyju.*

3

*Poznajete li ove metke?
Da li ćete pucati u moga dobrog misionara?
Da li treba da sa vama živim u nebu
Da gledam vaše sede pijane glave?
Pogledaše se muškarci iz Mahagonnyja.
Da, rekoše muškarci iz Mahagonnyja.
Jednog sivog prepodneva
U isparenju viskija
Došao je bog u Mahagonny.
Došao je bog u Mahagonny.
U isparenju viskija
Videli smo boga u Mahagonnyju.*

4

*Idite svi do đavola
Ugasite sada cigare!
Marš u moj pakao, momci,
U crn pakao sa vašim šljmom!
Pogledaše se muškarci iz Mahagonnyja.
Da, rekoše muškarci iz Mahagonnyja.
Jednog sivog prepodneva
U isparenju viskija
Dolaziš u Mahagonny,
Dolaziš u Mahagonny.
U isparenju viskija
Hoćeš da nas zagnjaviš u Mahagonnyju!*

5

*Neka sada niko ne mrda nogom!
Neka svako štrajkuje! Za kosu
Ne možeš nas odvući u pakao:
Jer smo uvek bili u paklu.
Pogledaše boga muškarci iz Mahagonnyja.
Ne, rekoše muškarci iz Mahagonnyja.*

„Muškarci iz Mahagonnyja” predstavljaju grupu ekscentrika. Samo su muškarci ekscentrici. Samo na subjektima koji su od rođenja obdareni muškom potenci-

jom može se široko prikazati do kog su stepena otupljeni čovekovi prirodni refleksi životom u današnjem društvu. Ekscentrik nije ništa drugo do istrošen prosečan čovek. Brecht je više njih spojio u jednu grupu. Njihove reakcije su toliko blede koliko se to samo može zamisliti, pa i njih ispoljavaju samo kao kolektiv. Da bi uopšte mogli reagovati, moraju se osećati kao „kompaktna masa” — a i u tome su slika i prilika prosečnog čoveka, drukčije rečeno malograđanina. „Muškarci iz Mahagonnyja” gledaju jedan drugog pre nego što će se izjasniti. Izjašnjavanje pak ide linijom najmanjeg otpora. „Muškarci iz Mahagonnyja” ograničavaju se na to da kažu *da* svemu onome što im bog saopšti, što ih bog upita ili što bog nagovesti. Takav mora, svakako, prema Brechtu, biti kolektiv koji prihvata boga. Ovaj bog je, uostalom, i sam redukovan. Formulacija:

Videli smo boga

u refrenu treće pesme to nagoveštava, a njena poslednja strofa to potvrđuje.

Prva saglasnost nalazi se u konstataciji:

Niko me nije očekivao.

Očigledno je, međutim, da otupljenim reakcijama grupe iz Mahagonnyja ne pomaže ni efekt iznenađenja. Slično ovome docnije im izgleda jasno da pucanje u misionara ne smanjuje njihovo pravo da odu na nebo. U četvrtoj strofi ispostavlja se da bog drukčije misli.

Marš u moj pakao, momci!

Ovde se nalazi zglob, dramaturški rečeno — peripetija pesme. Bog je svojom naredbom napravio pogrešan korak. Da bi se izmerila njegova dalekosežnost, moramo preciznije sagledati lokalitet „Mahagonnyja”. On je određen u zaključnoj strofi druge pesme iz Mahagonnyja.

I to onde, gde se pesnik obraća svojoj epohi slikom tog određivanja mesta.

*Ali danas sede svi
U jeftinom salonu dragoga boga.*

Pridev „jeftin“ obuhvata dosta stvari. Zašto je salon jeftin? On je jeftin zato što su ljudi u njemu na jeftin način gosti boga. On je jeftin zato što ljudi u njemu sve odobravaju.* On je jeftin zato što se u njega opravdano ulazi.** Jeftin salon dragoga boga je pakao. Taj izraz ima pregnantnost slika duševnih bolesnika. Poludeli mali čovek lako zamišlja pakao kao jeftin salon, kao njemu pristupačan deo neba. (Čovek kakav je bio Abraham a Santa Clara*** mogao bi govoriti o „jeftinom salonu dragoga boga“.) U svom jeftinom salonu bog se, međutim, srodio sa svojim stalnim gostima. Njegova pretnja da će ih poslati u pakao ne znači više od pretnje krčmara da će izbaciti svoje mušterije.

Muškarci iz Mahagonnyja su to shvatili. Oni ipak nisu toliko glupi da bi na njih mogla ostaviti utisak pretnja da će biti oterani u pakao. Anarhija građanskog društva paklena je anarhija. Za ljude koji su u nju dospeli jednostavno ne može biti ničega što im uliva veći užas od nje.

*... Za kosu
Ne možeš nas odvući u pakao:
Jer smo uvek bili u paklu*

kaže treća pesma iz Mahagonnyja. Čitava razlika između pakla i ovog društvenog poretka jeste u tome što kod malograđanina (ekscentrika) nije jasna razlika između jadne duše i đavola.

* Igra rečima. Billig znači jeftin a billigen odobravati. — Prim. prev.

** Igra sa dva značenja reči billig. — Prim. prev.

*** Abraham a Santa Clara (1644—1709) — austrijski kaluđer-propovednik, čije su propovedi bile jarko satirično obojene. — Prim. prev.

*O pesmi Protiv zavođenja**Protiv zavođenja*

1

*Ne dozvolite da vas zavode!
 Povratka nema.
 Dan je na vratima;
 Možete već osetiti noćni vetar.
 Jutro više neće doći.*

2

*Ne dozvolite da vas obmanjuju!
 Život je tako mali.
 Pijte ga naskap
 Neće vam ga biti dosta
 Kad budete morali da ga ostavite!*

3

*Ne dozvolite da vas zavaravaju utehom!
 Nemate suviše vremena!
 Prepustite trulež blaženopočivšima!
 Život je najveći:
 Ništa vas više ne čeka.*

4

*Potom ništa neće doći.
 Na kuluk i na gladovanje!
 Šta vas još može uplašiti?
 Umrećete sa svim životinjama
 I potom ništa neće doći.*

Pesnik je odrastao u predgrađu sa pretežno katoličkim stanovništvom; ipak su se radnici velikih fabrika iz gradskog hatara već pomešali sa malograđanskim elementima. To objašnjava stav i rečnik pesme *Protiv zavođenja*. Sveštenstvo opominje ljude da se čuvaju zavođenja, koje će ih skupo stajati u drugom životu, posle smrti. Pesnik ih opominje da se čuvaju zavođenja koja ih skupo staju u ovom životu. On poriče da postoji drugi život. Njegova opomena nije manje svečana od opomene sveštenstva; njegova uveravanja su isto tako apodiktična. Kao sveštenstvo, tako se i on koristi pojmom zavo-

đenja apsolutno, bez dodatka; on preuzima njegovu poučnu zvučnu boju. Svečani ton pesme može nas zavesti da previdimo pojedine pasaže, koji omogućuju više tumačenja i sadrže u sebi skrivene lepote.

Povratka nema.

Prvo tumačenje: nemojte se zavesti verovanjem da ima povratka. Drugo tumačenje: ne činite ni jednu grešku, samo se jednom živi.

Dan je na vratima.

Prvo tumačenje: spreman za odlazak, oprašta se. Drugo tumačenje: u svoj svojoj punoći (a ipak se već i u njoj oseća noćni vetar).

Jutro više neće doći.

Prvo tumačenje: neće biti sutrašnjice. Drugo tumačenje: neće biti zore, noć ima poslednju reč.

Da je život tako mali.

Ova verzija privatnog izdanja objavljenog kod Kiepenheuera razlikuje se dvostruko od docnijeg oblika u javnom izdanju: „Život je tako mali”. Prva razlika sastoji se u tome što ona definiše prvi stih strofe „Ne dozvolite da vas obmanjuju!” time što imenuje tezu varalica da je život mali. Drugu razliku možemo sagledati u tome što stih „Život je tako mali” neuporedivo izražava bedu života i na taj način podvlači zahtev da se čovek odupre njegovom zakidanju.

Ništa vas više ne čeka.

Prvo tumačenje: „Ništa vas više ne čeka” ništa ne dodaje prethodnom stihu: „Život je najveći”. Drugo tumačenje: „Ništa vas više ne čeka” — već ste upola propustili ovu najveću šansu. Vaš život vas više ne čeka; on je već načet i stavljen kao ulog u igru.

Pesma navodi čoveka na to da ga potrese kratkoća življenja. Dobro je setiti se da nemački jezik u reči Erschütterung (potresenost) sadrži reč schütter (ra-stresen, redak, rehav). Tamo gde se nešto ruši nastaju pukotine i prazna mesta. Kao što proizlazi iz analize, pesma ima mnoga mesta gde se reči labilno i labavo povezuju sa smislom. To ide na ruku njenom potresnom dejstvu.

O SIROTOM B. B.

*Ja, Bertolt Brecht, ja sam iz crnih šuma.
Moja mati me je u gradove nosila tmurno
dok sam joj ležao u telu. I hladnoća šuma
ostaće u meni do smrti zasigurno.*

*U asfaltnom gradu mi je dom. Od samog početka
ovakvi posmrtni mi se sakramenti daju:
Novine. I duvan. I rakija.
Nepoverljiv sam i lenj. Ipak zadovoljan na kraju.*

*Prijazan sam s ljudima. Sve što propišu,
poslušam: stavio sam na glavu šešir kruti.
Kažem: to su životinje koje naročito mirišu,
i kažem: ne mari, i sam si takav, čuti.*

*Pre podne pokatkad stavim nekoliko žena
u prazne stolice — ljuljaške da se klate
i posmatram ih bezbrižno, pa im kažem tiho:
na mene nikad ne možete da računate.*

*Predveče okuljam oko sebe muškarce.
Oslovljavamo se sa „džentlmen” i pominjemo rad.
Oni drže noge na mojim stolovima
i kažu: biće sve bolje. A ja ih ne pitam: kad?*

*Pred zoru sred sivog svetla piške jele
i njihova gamad, ptice, otpočne da viče.
Tog časa nekako ispijam čašu u gradu i bacam
pikavac i zaspim nemirno, jer senka se miče.*

*Mi smo sedeli, jedno lako pokolenje,
u kućama za koje smo mislili da večnost
predstavljaju.
(Tako smo sagradili dugačka zdanja ostrva
Menheten
i tanke antene koje Atlantsko more zabavljaju.)*

Od ovih gradova ostaće onaj koji ko prođe kroz njih,
*Kuća razvedrava gosta: on je prazni žedno.** vetar!
 Mi znamo da smo samo privremeni
 i da će doći za nama: ništa pomena vredno.

Pri zemljotresima, koji će doći, nadam se
 dozvoliti neću
 da mi se ugasi virdžinija od gorčine,
 ja, Bertolt Brecht, prognan u asfaltne gradove
 iz crnih šuma u mojoj majci, punih tmine.**

(Prevod Ivana Ivanjija)

Ja, Bertolt Brecht, ja sam iz crnih šuma.
 Moja mati me je u gradove nosila tmurno
 dok sam joj ležao u telu. I hladnoća šuma
 ostaće u meni do smrti zasigurno.

U šumama je hladno, ne može biti hladnije u gradovima. Pesniku je već u majčinom telu bilo tako hladno kao u asfaltnim gradovima u kojima će morati da živi.

*Tog časa nekako ispijam čašu u gradu i bacam
 pikavac i zaspim nemirno, jer senka se miče.*

Ovaj nemir možda se, na kraju, ipak odnosi na mirotvoran san koji odmara udove. Da li će san bolje postupiti sa spavačem od materinskog krila sa nerođenim? Verovatno neće. Ništa ne čini san tako nemirnim kao strah od buđenja.

*(Tako smo sagradili dugačka zdanja ostrva
 Menheten
 i tanke antene koje Atlantsko more zabavljaju)*

Antene svakako ne „zabavljaju“ Atlantsko more muzikom i govorenim vestima već kratkim i dugim talasima, molekularnim zbivanjima koja čine fizički aspekt radija. U ovom stihu odbacuje se sleganjem ramena današnje korišćenje tehničkih sredstava.

* Bukvalno: kuća razvedrava jelca; on je prazni. — Prim. prev.

** Bukvalno: iz crnih šuma, u mojoj majci, u prošlosti. — Prim. prev.

*Od ovih gradova ostaće: onaj ko prođe kroz njih,
vetar!*

Ako od ovih gradova ostane samo vetar koji kroz njih prođe, onda to više nije stari vetar, koji ništa nije znao o gradovima. Jednom uništeni i razoreni gradovi, sa svojim asfaltom, svojim avenijama i mnogim prozorama, boraviće usred vetra.

Kuća razvedrava jelca; on je prazni.

Jelac (Esser) stoji ovde umesto onoga koji razara. Jest (essen) ne znači samo hraniti se, znači i grabiti zubima i razarati. Svet se užasno pojednostavljuje kada se ne pitamo koliko u kojoj meri je jestiv, već u kojoj meri zaslužuje da bude razoren. Zaslužuje da bude razoren — evo veze koja sve postojeće stvari drži u skladu. Pogled na taj sklad čini pesnika tako veselim. On je jelac sa gvozdenom vilicom, koji prazni kuću sveta.

*Mi znamo da smo samo privremeni
i da će doći za nama: ništa pomena vredno.*

„Privremeni“ — možda bi bili prethodnici*; ali kako bi to mogli biti kada iza njih dolazi „ništa pomena vredno“. Nije toliko njihova greška što se bez imena i slave gube u istoriji. (Pesma *Rođenima posle nas* prezima deset godina docnije sličnu misao.)

*Ja, Bertolt Brecht, prognan u asfaltne gradove
iz crnih šuma u mojoj majci, u prošlosti.*

Gomilanje predloga kojima se označava mesto — tri u dva stiha — mora neobično zbunjujuće delovati. Naknadna, zaostala vremenska odredba „u prošlosti“ — (možda je propustila priliku da se nadoveže na sadašnjicu) — pojačava utisak napuštenosti. Pesnik govori kao da je već u materinskom krilu bio ostavljen na milost i nemilost.

* U nemačkom „privremeni“ (Vorläufige) i „prethodnici“ (Vorläufer) istog su korena. — Prim. prev.

Onaj ko je čitao tu pesmu prošao je kroz pesnika kao kroz kapiju na kojoj se mogu pročitati izbledela slova B. B. Pesnik ne želi da zadrži čitaoca, baš kao ni kapija prolaznika. Kapija je, možda, već više vekova zasvođena: ona još stoji jer se nikom nije nalazila na putu. B. B. bi, nikome ne stojeći na putu, učinio čast svom nadimku *jadni B. B.* Onome koji nikome ne stoji na putu i koji nije značajan ne može se više ništa bitno dogoditi — osim odluke da stane nasred puta i da postane značajan. O *toj* odluci svedoče docniji ciklusi. Njihova stvar je klasna borba. Najbolje će se zauzeti za svoju stvar onaj koji je započeo time što je samog sebe ostavio.

Jelac sa gvozdenom vilicom, koji prazni kuću sveta.

Mi znamo da smo samo privremeni.

O GRESNICIMA U PAKLU

U ovoj pesmi se naročito dobro vidi iz kakve daljine dolazi pesnik *Duhovne pouke* i kako on, došavši iz takve daljine, lako prelazi na ono što je najbliže. To najbliže jeste bavarski folklor. Pjesma pominje prijatelje u paklenoj vatri kao što tablica kraj puta preporučuje molitvi prolaznika one koji su ispustili dušu ne ispovedivši se*. Ali ova pesma, koja izgleda tako skromna, dolazi, u stvari, iz velike daljine. Njeno porodično stablo stablo je tužbalice, jednog od najvećih oblika srednjovekovne književnosti. Možemo reći: nadovezuje se na staru tužbalicu da bi zatužila zbog ovog najnovijeg: što nema čak više ni jadikovke.

*Tu dolazi Müllereisert
On je umro u Americi
To njegova verenica još nije znala
Zato tu nije bilo suza.*

Pjesma, svakako, istinski ne žali zbog tog nedostatka suza. Jedva, uostalom, možemo i prihvatiti da je Müllereisert mrtav, jer je ovaj odeljak knjige, prema „uvodu“, posvećen njemu, a ne njegovoj uspomeni.

* Ove posmrtno tablice (Marterl) veoma su česte u Bavarskoj. — Prim. prev.

Ovde postavljena tablica prikazuje navedene prijatelje u paklenoj vatri; ali ujedno (to dvoje je u pesmi moguće spojiti) obraća im se kao prolaznicima, kako bi ih podsetila da se ne nadaju nikakvoj molitvi. To im pesnik potpuno mirno prikazuje. Ali njegov mir ga, na kraju, izneverava. Tu počinje da govori o sopstvenoj sirotoj duši, koja je slika i prilika napuštenosti. Ona se nalazi u punom osvetljenju, i to jednog nedeljnog prepodneva, pored nekog psećeg kamena. Šta je to, ne znamo tačno; možda neki kamen uz koji psi mokre. Sirotoj duši je to tako prisno kao zatvoreniku vlažna mrlja na zidu ćelije. Igra treba da prestane za pesnika i, pošto je ispoljio toliko mnogo omalovažavanja, on moli, dođuše sa omalovažavanjem, za suze.

LEGENDA O POSTANKU KNJIGE TAOTEKING NA LAOCEOVOM PUTU U EMIGRACIJU

1

*Učitelj kad star i loman stade,
da se najzad smiri želju začu.
Jer dobrota na sve strane ponovo opade,
a zlo opet bivaše sve jače i jače.
I na put se mače.*

2

*I pokupi što mu je najpreče:
malo. Al se opet nađe ponešto.
Lulu tako, što pušio je svako veče,
knjigu što je vazda čitao.
Bela hleba komad pristao.*

3

*Pogleda još jednom dô i zaboravi,
omiljeni, ušav u planinu.
A vo mu se obradova svežoj travi,
preživajuć dok je nosio starinu.
Jer on nije mario brzinu.*

4

No četvrtog dana kroz planinu
zadrža ga jedan carinar.
„Ima li šta vredno, na carinu!”
„Ništa.” — „Bavio se naukom,” reče tada dečak mu
volar.
Tako i ta objasni se stvar.

5

No carinar sa poleta neka
upita: „A sazna nešto da li je?”
Dečak reče: „Da kad teče, onda voda meka
polagano silni kamen razbije.
Čvrsto, shvataš, to je slabije.”

6

Zatim dečak krete vola, kad ne mora,
da ne gubi dana u smiraj.
I sve troje zađoše već iza nekog crnog bora,
kad carinar — šta mu bi, ti bože znaj —
viknu: „Hej ti! Pričekaj!”

7

Starče, sa tom vodom, kakva je to stvar?”
A starac će: „Ti se za to zanimaš?”
Reče onaj: „Ono, ja sam samo carinar,
ali ko je jači, zanima i mene ako hoćeš baš.
Reci ako znaš!”

8

Napiši mi! Govori u pero dečku tom!
Ne ide se samo tako s tim.
Naći će se kod nas pero s mastilom,
i večere biće: eno, onde boravim.
Ha, je l' dobro mnim?”

9

Okrete se starac i pogleda njega:
bos. A kaput poderan i star.
Bora mu do bore preko čela svega.
Ah, nije to pred njim pobeđnik bojar.
I progunda: „I ti zār?”

10

*Prestar beše starac može biti
da učtivu molbu odbije.
Glasno reče jer: „Odgovoriti
treba ko te pita.” A dečak će: „Već biva hladnije”.
„E, pa nek ti je.”*

11

*Skide mudrac s vola kosti stare,
sedam dana pisa s dečkom to.
A carinar donosaše jelo (i u po je glasa krijumčare
čitavo to vreme još psovo).
Tad bi gotovo.*

12

*Jednog jutra dečak carinaru
osamdeset jednu sentenciju da.
Pa zahvaliv na malenom putničkome daru,
mimo onog bora sve ih troje u goru nesta.
E pa: ima l' lepše šta?*

13

*No mudraca čije ime stoji
na toj knjizi ne hvalimo samo!
Od mudraca mudraca mudrost treba tek da se
osvoji.*

*Stog i carinaru hvalu da odamo:
što je sad imamo.*

(Preveo Boško Petrović)

Ova pesma može dati povoda da se pokaže posebna uloga koju igra ljubaznost u pesnikovom unutrašnjem svetu. Brecht joj daje visoko mesto. Ako pažljivo pogledamo legendu koju on priča, onda na jednoj strani nalazimo mudrost Laocea — on se, uostalom, u pesmi ne imenuje. Ova mudrost ima izgleda da mu donese izgnanstvo. Na drugoj strani nalazi se radoznalost carinara, kojoj se na kraju odaje hvala jer je izmamila od mudraca njegovu mudrost. To, međutim, nikada ne bi pošlo za rukom bez nečeg trećeg: to treće je ljubaznost. Ako bi neopravdano bilo reći da je sadržina knjige *Taoteking ljubaznost*, ipak bismo bili u pravu tvrdeći

da *Taoteking*, prema legendi, ima da zahvali duhu ljubaznosti što je ostavljen potomstvu. O toj ljubaznosti saznajemo u pesmi dosta.

Na prvom mestu — da se ona ne ispoljava nepromišljeno:

*Okrete se starac i pogleda njega:
bos. A kaput poderan i star.*

Čak ako je molba carinara učtiva koliko to samo može biti, Laoce se najpre uverava da ona dolazi od pozvanog čoveka.

Na drugom mestu: ljubaznost se ne sastoji u tome da se uzgred čine malenkosti, nego da se učini najveća stvar kao da je u pitanju malenkost. Pošto je ocenio da carinar ima prava da postavlja pitanja, Laoce naredne istorijske dane, za vreme kojih prekida svoje putovanje kako bi mu učinio zadovoljstvo, stavlja pod moto:

*„E, pa nek ti je.“**

Na trećem mestu saznajemo da ljubaznost ne ukida rastojanje među ljudima, ali da ga čini živim. Pošto je mudrac učinio tako veliku stvar za carinara, nema više posla sa njim, i ne predaje mu on osamdeset jednu sentenciju, već to čini njegov dečak.

„Klasičari“, rekao je jedan stari kineski filosof, „živeći su u najkrvavijim, najmračnijim vremenima i bili su najljubazniji i najvedriji ljudi koji su ikada postojali“. Laoce iz ove legende kao da širi vedrinu svuda kuda pođe i gde se zaustavi. Vedar je njegov vo koga starčeva težina ne sprečava da uživa u svežoj travi. Vedar je njegov dečak, koji ne može propustiti priliku da Laoceovo siromaštvo ne objasni škrtom primedbom: „Bavio se naukom“. Vedar postaje carinar pred svojom rampom, i ova vedrina inspiriše ga za srećno raspitivanje o rezultatima Laoceovih istraživanja. Kako, konačno, ne bi sam mudrac bio vedar i čemu bi koristila njegova

* U originalu: Dobro, mali odmor. — Prim. prev.

mudrost kada on, koji je već na sledećem zaokretu puta zaboravio dotle omiljeni dô, ne bi već zaboravio brige o budućnosti, koje samo što je osetio.

U *Duhovnoj pouci* Brecht je napisao jednu baladu o ljubaznostima ovog sveta. Ima ih tri: majka uvija dete u pelene, otac ga uzima za ruku, ljudi bacaju zemlju na grob. I to je dovoljno. Jer na kraju ove pesme stoji:

*Gotovo je svako voleo ovaj svet
u času kad mu daju dve pregršti zemlje.*

Svedočanstva o ljubaznosti sveta nalazimo u najtežim životnim trenucima; prilikom rođenja, prilikom prvog koraka u život, i prilikom poslednjeg, koji vodi iz života. To je minimalni program humanosti. Njega ponovo susrećemo u pesmi o Laoceu, gde je dobio vid izreke:

*Čvrsto, shvataš, to je slabije.**

Pesma je bila napisana u vreme u kome je ta izreka ljudima dodirivala sluh kao obećanje koje ni u čemu ne zaostaje za mesijanističkim. Ali za današnjeg čitaoca pesma ne sadrži samo obećanje već i pouku.

*...„Da kad teče, onda voda meka
polagano silni kamen razbije.*

Ovi stihovi poučavaju da se ono što je nestalno i promenljivo u stvarima ne gubi iz vida i da treba pristati uz ono što je neugledno i trezveno, ali i nepresušno kao voda. Materijalistički dijalektičar pritom će misliti na stvar potlačenih. (Ona je neugledna stvar za vladajuću klasu, trezvena za potlačene, a što se tiče posledica, najnepresušnija.) Na trećem mestu, konačno, stoji — pored obećanja i teorije — moral koji proizlazi iz pesme. Onaj ko hoće da pobedi okrutnost ne treba da propusti nijednu priliku da bude ljubazan.

* Bukvalno: Shvataš li me, ono što je tvrdo podleže

NEMAČKI RATNI BUKVAR

5

*Radnici viču za hlebom.
Trgovci viču za tržištima.
Nezaposleni je gladovao. Sada
Gladuje zaposleni.
Skrštene ruke opet se pokreću:
Prave granate.*

13

*Noć je. Bračni parovi
Ležu u krevete. Mlade žene
Rađaće siročad.*

15

*Oni koji su gore kažu:
Ide se u slavu.
Oni koji su dole kažu:
Ide se u grob.*

18

*Kada dođe do marširanja, mnogi neće znati
Da njihov neprijatelj na njihovom čelu maršira.
Glas koji komanduje njima.
Glas je njihovog neprijatelja.
Onaj ko govori o neprijatelju
Sam je neprijatelj.*

Ratni bukvar napisan je u lapidarnom stilu. Ova reč dolazi od latinskog lapisa, kamen, i označava stil stvoren za natpise. Njegovo najvažnije svojstvo bila je kratkoća. Kratkoća je, prvo, bila uslovljena teškoćom da se reč ugravira u kamen, drugo — svešću da je sažeto izražavanje prikladno za onoga koji govori nizu pokolenja.

Ako prirodna, materijalna uslovljenost lapidarnog stila otpada u ovim pesmama, onda smo u pravu da se zapitamo koji su njegovi odgovarajući uslovi u ovom slučaju. Kako se opravdava stil natpisa u ovim pesmama? Jedna od njih nagoveštava odgovor. U njoj čitamo:

*Na zidu je bilo napisano kredom:
Oni hoće rat.
Taj ko je napisao ove reči.
Već je pao.*

Prvi stih ove pesme mogao bi se staviti na čelo svake od onih koje čine *Ratni bukvar*. Njihovi natpisi nisu stvoreni za kamen kao natpisi Rimljana, već za palisade, kao natpisi ilegalnih boraca.

Prema tome, karakter *Ratnog bukvara* javlja se u jednoj jedinstvenoj protivrečnosti: u rečima, od kojih očekujemo da će, prema svojoj pesničkoj formi, preživeti buduću propast sveta, fiksiran je gest progonjenog čoveka koji je u najvećoj brzini ostavio nekoliko parola na nekoj daščanoj ogradi. U toj protivrečnosti sastoji se izvanredno umetničko ostvarenje ovih rečenica sazdanih od najjednostavnijih reči. Pesnik pridaje Horacijev atribut aere perennius (od bronze trajniji) onome što je neki proleter, izručen kiši i agentima Gestapoa, napisao kredom na zidu.

O DETETU KOJE NIJE HTELO DA SE PERE

*Beše jednom jedno dete
Koje nikako nije htelo da se pere,
I kada bi se opralo, brzo bi se
Zamazalo pepelom.*

*Car je došao u posetu
I popeo se na sedmi sprat,
Majka je tražila krpu
Da opere prljavo dete.*

*Ali nije bilo nijedne krpe
I car je otišao
A da ga dete nije ni videlo:
Dete nije ni moglo to poželeti.*

Pesnik staje na stranu deteta koje se nije htelo prati. Trebalo bi, misli on, da se nagomilaju najluđi slučajevi pa da dete od svog nepranja ima stvarne štete. Ne samo što se ne dešava svakog dana da se car popne na sedmi sprat, već je još morao da za mesto svoje

posete izabere domaćinstvo u kome se ne može naći čak ni krpa. Iskidana dikcija pesme stavlja do znanja da bi takvo nagomilavanje slučajeva moglo postojati samo u snovima.

Možda smemo podsetiti na jednog drugog pristalicu ili branioca prljavog deteta; na Fouriera, čiji falanster nije bio samo socijalistička već i pedagoška utopija. Fourier deli decu falanstera u dve grupe, u *petites bandes* i u *petites hordes*. *Petites bandes* treba da se bave baštovanstvom i ostalim prijatnim stvarima. *Petites hordes* imaju posla sa najprljavijim obavezama. Svako dete može da bira između dve grupe. Ona koja su se odlučila za *petites hordes* bila su najcenjenija. Nijedan posao u falansteru nije se smeo preduzeti a da ga oni ne započnu; mučenje životinja potpadalo je pod njihovo pravosuđe; imali su patuljaste ponije, na kojima su u besnom galopu jurili kroz falanster. I kada bi se skupljali na rad, signal bi bila zaglušna kakofonija trumbeta, zviždaljki, crkvenih zvona i bubnjeva. Kod pripadnika tih *petites hordes* Fourier je video četiri velike strasti na delu: gordost, nestidljivost, nepodređivanje, ali najvažnija od sviju je bila četvrta: „*goût de la saleté*” (uživanje u prljavštini).

Čitalac se vraća na prljavo dete i pita se: da li se ono, možda, samo zato maže pepelom što se društvo ne koristi njegovom strašću za prljavštinom u korisne i dobre svrhe? Samo da bi se kao kamen spoticanja, kao mračna opomena, suprotstavljalo poretku društva (slično grbavom čovečuljku koji, u staroj pesmi, razara sređeno domaćinstvo)? Ako je Fourier u pravu, onda dete, svakako, nije mnogo izgubilo ne susrevši cara. Car koji želi da viđa samo čistu decu, nije nimalo značajniji od ograničenih podanika koje posećuje.

SLJIVA

*U dvorištu se nalazi sljiva,
 Jedva da poveruješ koliko je mala,
 Ograđena je žicom,
 Tako da je niko ne može izgaziti.*

*Mala ne može da poraste,
Ali bi rado htela da poraste.
O tome nema govora,
Nema dovoljno sunca.*

*Jedva da poveruješ da je šljiva,
Jer nikada nema plodova,
Ipak je šljiva,
Poznaje se po listu.*

Način na koji priroda ulazi u različite cikluse Brechtovih pesama može poslužiti kao primer za unutrašnje jedinstvo ove lirske poezije i ujedno za bogatstvo njenih perspektiva. U *Duhovnoj pouci* ona se prikazuje pre svega u vidu čistog, gotovo ispranog neba, na kome se povremeno pojavljuju nežni oblaci i pod kojim se razlikuje bilje ocrtano oštrom pisaljkom. U *Pesmama, poeziji, horovima (Lieder, Gedichte, Chöre)* ništa više ne ostaje od prirode. Ona je pokrivena „zimskom snežnom burom“ koja prolazi kroz taj ciklus. U *Svendborškim pesmama* pojavljuje se ovde-onda; bledo i plašljivo. Tako bledo da kočevi pobodeni „u dvorištu za dečju lju-ljašku“ već čine njen deo.

Priroda *Svendborških pesama* približava se onoj prirodi za koju u jednoj Brechtovoj priči ispoljava posebnu ljubav izvestan gospodin Keuner. Prijatelji su saznali od njega da voli drvo što životari u dvorištu njegove najamne kućerine. Pozivaju ga da pođe s njima u šumu i čude se što gospodin Keuner to odbija. Zar niste rekli da volite drveće? Gospodin Keuner odgovara: „Rekao sam da volim drvo u svom dvorištu“. Ovo bi drvo moglo biti identično sa onim drvetom koje u *Duhovnoj pouci* nosi ime *Green*. Njega je slavio pesnik obraćajući mu se ujutru.

*Sigurno nije bio mačji kašalj da se tako visoko popnete
između svih tih kuća,
tako visoko, Grine, da bura
može tako do vas, kao noćas?*

(Prevod Ivana Ivanjlja)

Ovo drvo *Green* koje se krošnjom suprotstavlja buri potiče još iz takozvane „herojske prirode“. (Pesnik se

od nje ipak distancirao, time što je drvo oslovljavao sa „vi“.) U toku godina Brechtovo lirsko interesovanje okrenulo se onome po čemu je to drvo slično ljudima čiji prozori gledaju na njegovo dvorište: osrednjem i zakržljalom. Takvo drvo, koje više nema ničeg herojskog, pojavljuje se u *Svendborškim pesmama* kao šljiva. Ograda ga mora sačuvati od toga da ne bude izgaženo. Ono ne donosi plodove.

*Jedva da poveruješ da je šljiva,
Jer nikada nema plodova,
Ipak je šljiva,
Poznaje se po listu.*

(Unutrašnja rima prvog stiha* čini da je završna reč trećeg stiha** nepodesna za rimu. Pokazuje da je sa šljivom, koja tek što je počela da raste, već gotovo.)

Tako izgleda drvo u dvorištu koje je voleo gospodin Keuner. Od prirode i svega što je ona ranije pružala pesniku, ostao je danas samo jedan list. Verovatno da neko mora biti veliki pesnik da bi se danas mogao zadovoljiti samo ovim.

* U originalu stih glasi: „Den Pflaumenbaum glaubt man ihm kaum“. — Prim. prev.

** U originalu: „Pflaumenbaum“. — Prim. prev.

ŠTA JE EPSKO POZORIŠTE

I. *Publika oslobođena napetosti.* — „Nema ničeg lepšeg od ležanja na otomanu i čitanja romana“, stoji kod jednog epskog pisca iz prošlog veka. Time je nagovešteno koliko pripovedačko delo može osloboditi napetosti onoga koji u njemu uživa. Predstava koju obično stvaramo o gledaocu drame otprilike je suprotna. Zamisljamo čoveka koji telom i dušom, u napetosti, prati neku radnju. Pojam epskog pozorišta (koji je Brecht stvorio kao teoretičar svoje poetske prakse) nagoveštava, pre svega, da to pozorište želi publiku oslobođenu napetosti, koja opušteno prati radnju. Ova publika će se, naravno, uvek pojavljivati kao kolektiv, i to je razlika od čitaoca, koji je sam sa svojim tekstom. Ta publika će, takođe, biti podstaknuta da baš kao kolektiv, najčešće odmah, zauzme stav. Ali to zauzimanje stava, misli Brecht, treba da bude promišljeno, i time oslobođeno napetosti, ukratko rečeno, zauzimanje stava zainteresovanih. Za njihovo učešće predviđen je dvostruk predmet. Prvo, radnja; ona mora biti takva da je publika, polazeći od svog iskustva, na ključnim mestima može kontrolisati. Drugo, izvođenje; što se njegove artistske armature tiče, treba ga oblikovati tako da bude prozirno. (To oblikovanje potpuno je suprotno „jednostavnosti“; ono, u stvari, pretpostavlja stručnost i oštroumnost režisera.) Epsko pozorište obraća se zainteresovanim ličnostima „koje ne misle bezrazložno“. Brecht ne ispušta iz vida mase, čija se uslovna upotreba mišlje-

nja bez sumnje može obuhvatiti ovom formulom. U težnji da svoju publiku stručno, ali nikako pomoću puke obrazovanosti, zainteresuje za pozorište, autor postiže političku nameru.

II. *Fabula*. — Epsko pozorište treba da „liši pozornicu njene materijalne senzacije”. Zato će mu neka stara fabula često više koristiti od nove. Brecht je sebi postavio pitanje ne bi li događaji koje predstavlja epsko pozorište morali već biti poznati. Ovo pozorište odnosilo bi se prema fabuli kao baletmajstor prema učenici; njegova prva dužnost je da joj do krajnjih mogućnosti razlabavi zglobove. (Tako zaista i postupa kinesko pozorište. Brecht je u *The Fourth Wall of China** izneo šta mu duguje.) Ako pozorište treba da traga za poznatim događajima, „onda bi za prvi mah istorijski bili najpo-desniji”. Njihovo epsko uobličavanje, kroz glumu, plakate i natpise, ide za tim da iz njih izagna karakter senzacije.

Tako Brecht u svom poslednjem komadu obrađuje život Galileja. Brecht Galileja, pre svega, predstavlja kao velikog učitelja. Galilej ne samo što predaje novu fiziku, već je predaje na nov način. Eksperiment u njegovim rukama ne postaje samo dostignuće nauke već i pedagogije. Glavni naglasak tog komada nije na Galilejevom odricanju. Stvarni epski događaj pre treba tražiti u onome što se vidi iz natpisa pretposlednje slike: „1633—1642. Kao zatvorenik inkvizicije, Galilej do svoje smrti nastavlja naučni rad. Polazi mu za rukom da iz Italije prokrijumčari svoja glavna dela.”

To pozorište je sasvim drugačije povezano sa proticanjem vremena no tragično pozorište. Pošto se nape-tost manje odnosi na rasplet nego na pojedinačne događaje, ono može obuhvatiti najdalja vremenska razdoblja. (Tako je bilo nekada i u misterijama. Dramaturgija *Edipa* ili *Divlje patke* predstavlja pol suprotan epskoj dramaturgiji.)

* (*Četvrti Kineski zid*), u: *Life and letters today*, vol. XV, 1936, No. 6.

III. *Netragični junak*. — U francuskom klasičnom pozorištu pripadnici višeg staleža sedeli su u foteljama na samoj pozornici, među glumcima. Nama to izgleda neumesno. Prema shvatanju o „dramskom“, na koje nas je naviklo pozorište, izgledalo bi isto tako neumesno kad bi se događajima na sceni priključilo neko treće lice koje u njima ne sudeluje, ali ih prati kao trezven posmatrač, kao „mislilac“. Nešto slično Brecht je često nameravao. Možemo poći dalje i reći da je Brecht pokušao da dramskim junakom učini onoga koji razmišlja, pa i samog mudraca. Upravo polazeći odavde, možemo njegovo pozorište definisati kao epsko. U tom pokušaju najdalje se otišlo figurom Galy Gaya, nosača. Galy Gay, junak komada *Čovek je čovek (Mann ist Mann)*, nije ništa drugo do pozorje protivrečnosti koje čine naše društvo. Možda u Brechtovom smislu nije preterano smelo uzeti mudraca kao savršenu pozornicu dijalektike ovog društva. U svakom slučaju, Galy Gay je mudrac. Ali već je Platon vrlo dobro shvatio nedramatičnost savršenog čoveka — mudraca. On ga je u svojim dijalozima doveo do praga drame — u *Fedonu* do praga prikazivanja stradanja Hristovih. Srednjovekovni Hristos, koji je, kako to nalazimo kod crkvenih otaca, ujedno zastupao mudraca, prevashodno je netragičan junak. Ali ni u zapadnoj svetovnoj drami nikada nije prestalo traganje za netragičnim junakom. Često u nesuglasici sa svojim teoretičarima, ta se drama na uvek nov način odvajala od autentičnog oblika tragike, to jest od grčke tragike. Taj važan ali loše označen put (koji ovde možemo uzeti kao sliku za jednu određenu tradiciju) protezao se u srednjem veku preko Hroswithe i misterija; u baroku preko Gryphiusa i Calderona. Docnije se ocrtavao kod Lenza i Grabbea i, na kraju, kod Strindberga. Shakespearovi prizori nalaze se kao spomenici na ivici toga puta, a Goethe ga je dodirnuo u drugom delu *Fausta*. To je evropski, ali i nemački put. Ako se uopšte može govoriti o putu, a ne samo o krijumčarskom skrivenom putu kojim je zaveštanje srednjovekovne i barokne drame došlo do nas.

Ta uska planinska staza, ma koliko zarasla u korov, pojavljuje se danas u Brechtovim dramama.

IV. *Prekid*. — Brecht svoje pozorište kao epsko odvađa od dramskog u užem smislu, čiju je teoriju formulisao Aristotel. Zato Brecht uvodi odgovarajuću dramaturgiju kao nearistotelovsku kao što je Reimann uveo neuklidovsku geometriju. Ova analogija jasnije pokazuje da nije posredi konkurentski odnos među tim oblicima pozornice. Kod Riemanna je otpao aksiom o paralelama. U Brechtovoj dramaturgiji je otpala aristotelovska katarza, čišćenje od afekata kroz uživljanje u uzbudljivu sudbinu junaka.

Nenapeto interesovanje publike kojoj su namenjene predstave epskog pozorišta ima svoju posebnost baš u tome što ovde gotovo i nema obraćanja gledalačkoj sposobnosti uživanja. Naprotiv, umetnost epskog pozorišta se sastoji u tome da se umesto uživljanja izazove čuđenje. Izraženo u obliku obrasca: umesto da se uživljava u junaka, publika treba da se nauči kako će se čuditi odnosima u kojima se junak kreće.

Epsko pozorište, smatra Brecht, ne treba toliko da razvija radnju koliko da prikaže stanja. Ali prikazivanje nije ovde reprodukcija kao kod teoretičara naturalizma. Reč je, naprotiv, pre svega o tome da se stanja prvo otkriju. (Moglo bi se isto tako reći: da se otuđe.) To otkrivanje (otuđenje)* stanja vrši se pomoću prekida tokova radnji. Najprimitivniji primer: porodična scena. Izenada ulazi stranac. Žena je upravo nameravala da zgrabi statu u od bronze i baci je na svoju ćerku; otac je krenuo da otvori prozor, kako bi pozvao policajca. Tog trenutka se na vratima pojavljuje stranac. „Tablo” — kako se obično govorilo oko 1900. To jest: stranac se konfrontira sa jednim određenim stanjem; zbuñena lica, otvoren prozor, razbacan nameštaj. Ali pos-

* Nemački *Verfremdung*, što znači otuđenje od svega ličnog. Kod nas ovaj poznati Brechtov efekt prevodi se i kao efekt začuđenja, začudnosti (Darko Suvin). — Prim. prev.

toji jedan pogled pred kojim čak i uobičajenije scene građanskoga života ne izgledaju bitno drukčije.

V. *Gest koji se može navoditi.* — „Dejstvo svake rečenice“, stoji u jednoj Brechtovoj dramaturškoj poučnoj pesmi, „sačekivano je i otkriveno. I sačekivano je sve dok gomila ne bi stavila rečenice na tas terazija“. Ukratko, igra je bila prekidana. Možemo ovde poći i dalje i podsetiti se da je prekidanje jedan od fundamentalnih postupaka svakog oblikovanja. Ono daleko prevazilazi područje umetnosti. Nalazi se, da istaknemo samo jednu stvar, u osnovi navoda. Navoditi tekst: znači prekinuti njegovu povezanost sa okolnim tekstom. Zato je potpuno razumljivo što je epsko pozorište, koje se orijentiše na prekidanje, u specifičnom smislu pozorište koje se može navoditi. Mogućnost navođenja njegovih tekstova ne bi predstavljala ništa posebno. Drukčije stoji sa gestovima koji se pojavljuju tokom igre.

„Učiniti gestove takvima da se mogu navoditi“ — jedno je od bitnih dostignuća epskog pozorišta. Glumac mora umeti da ističe svoje gestove kao sлагаč reči. Taj efekt može se, na primer, postići time što glumac na sceni sam navodi svoj gest. Tako smo u *Hepiendu** pratili kako je Carola Neher, u ulozi podoficirke Vojske spasa, radi pridobijanja vernika pevala u nekoj mornarskoj krčmi jednu pesmu koja više spada tamo nego u crkvu, pa je onda pred savetom Vojske spasa morala da navede i pesmu i gest sa kojim ju je interpretirala. Tako se u *Kaznenoj meri (Die Massnahme)* pred partijski sud iznosi ne samo izveštaj komunista već, kroz njihovu igru, i niz gestova druga protiv koga su pokrenuli postupak. Ono što je u epskoj drami uopšte najsuptilnije umetničko sredstvo, to postaje u posebnom slučaju poučnog komada jedan od najbližih ciljeva. Uostalom, epsko pozorište je po definiciji gestovno. Jer gestove dobijamo utoliko više što češće prekidamo onoga koji izvodi radnju.

* *Happyend* (1929) — komad Dorothy Lane (Elisabeth Hauptmann), za koji je songove napisao Brecht. — Prim. prev.

VI. *Poučni komad*. — Epsko pozorište je, u svakom slučaju, namenjeno isto toliko glumcima koliko i gledaocima. Poučni komad se kao poseban slučaj u suštini izdvaja time što naročito siromašnim aparatom uprošćava i preporučuje izmenu publike i glumaca, glumaca i publike. Svaki gledalac će moći postati i glumac. I doista, lakše je igrati „učitelja” nego „junaka”.

U prvoj verziji *Lindbergovog leta* (*Lindberghflug*), objavljenoj u jednom časopisu, pilot je još figurirao kao junak. Ona je bila namenjena njegovom veličanju. Druga verzija može za svoj nastanak da zahvali — to je simptomatično — Brechtovoj autokorekciji. — Kakvo je samo oduševljenje obuzelo oba kontinenta u danima posle ovog leta. Ali ono se ispucalo kao senzacija. Brecht se trudi da u *Letu Lindbergovih* (*Flug der Lindberghs*) razloži spektar „doživljaja” kako bi iz njega izvukao boje „iskustva”. Iskustva koje je trebalo crpsti samo iz Lindbergovog dela, a ne iz uzbuđenja publike, i koje je trebalo uneti u *Let Lindbergovih*.

Kada je T. E. Lawrence, autor *Sedam stubova mudrosti**, odlazio u vojnu avijaciju, pisao je Robertu Gravesu da je taj korak za današnjeg čoveka isto ono što je za srednjovekovnog čoveka bilo stupanje u manastir. U ovoj izjavi opet nalazimo onaj razvojni luk svojstven *Letu Lindbergovih*, ali u docnijim Brechtovim poučnim komadima. Klerikalna strogost obraća se obučavanju u modernoj tehnici — ovde avijatičarskom, docnije obučavanju u klasnoj borbi. Ova druga primena najobuhvatnije je izvedena u *Majci* (*Mutter*). Bilo je smelo baš jednu socijalnu dramu osloboditi efekta koje donosi uživljavanje i na koje je publika bila toliko navikla. Brecht to zna: on to kazuje u epistolarnoj pesmi koju je povodom njujorškog izvođenja toga komada uputio tamošnjem radničkom pozorištu: „Pitali su nas poneki: Da li će vas radnik i razumeti? Da li će se odreći droge na koju se privikao: duhovnog učešća u tuđoj pobuni, u usponu drugih; sve te ilu-

* Kod nas pre rata objavljeno pod naslovom *Ustanak u pustinji*. — Prim. prev.

zije koja ga, u toku dva časa, uzbuđuje i ostavlja još iscrpenijim, sa maglovitim sećanjem i još maglovitijom nadom?"

VII. *Glumac*. Epsko pozorište kreće se, poput slika na filmskoj traci, skokovito. Njegova osnovna forma je forma šoka sa kojim se sudaraju pojedine, uzajamno različite situacije u komadu. Songovi, natpisi, gestovne konvencije odvajaju jednu situaciju od druge. Tako nastupaju intervali, koji umanjuju iluziju kod publike. Oni lome njenu spremnost da se uživi. Ti intervali predviđeni su zato da bi ona zauzela kritički stav (prema prikazanom ponašanju ličnosti i načinu kako je ono prikazano). Što se načina prikazivanja tiče, zadatak glumca u epskom pozorištu sastoji se u tome da svojom igrom pokaže da zadržava bistru glavu. I on jedva može da se koristi uživljavanjem. Za takvu glumu „glumac“ dramskog pozorišta nije uvek u svemu pripremljen. Pomoću predstave o „igranju pozorišta“, možemo se možda sa najmanje predrasuda približiti epskom pozorištu.

Brecht kaže: „Glumac mora prikazati jednu stvar i mora sebe prikazati. On će prirodno prikazati stvar prikazujući sebe, a prikazaće sebe prikazujući stvar. Iako se to poklapa, ne sme se ipak tako poklopiti da nestane razlike između oba ova zadatka.“ Drugim rečima: glumac treba da zadrži mogućnost da vešto ispaдне iz uloge. Ne treba da se u datom trenutku odrekne uloge rezonera (nad svojom ulogom). Ne bismo bili u pravu ako bismo u takvom trenutku pomislili na romantičku ironiju, kako je, na primer, koristi Tieck u *Mačku u čizmama* (*Der gestiefelte Kater*). Ona nema didaktički cilj; u osnovi dokazuje samo filozofsku obaveštenost pisca, kome se, prilikom pisanja komada, stalno nalazi pred očima: konačno, i sam svet može biti pozorište.

Upravo će način igre u epskom pozorištu neusiljeno pokazati koliko su na tom polju podudarni umetnički i politički interesi. Pomislimo na Brechtov ciklus *Strah i beda Trećega Rajha* (*Furcht und Zittern des Drit-*

ten Reiches). Lako možemo uvideti da bi zadatak stvaranja esesovca ili člana hitlerovskog narodnog suda nemačkom glumcu u izgnanstvu predstavljao suštinski nešto drugo nego, recimo, nekom dobrom ocu porodice zadatak da ovaploti Molièreovog *Don Žuana*. Što se prvog tiče, teško da uživljanje možemo smatrati prikladnim postupkom — jer on se i ne može uživeti u ubicu njegovih drugova i saboraca. Nekom drugom, distancirajućem načinu prikazivanja, moglo bi u takvim slučajevima pripasti novo pravo i možda naročiti uspeh. Taj način bio bi epski.

VIII. *Pozorište na podijumu*. Do čega je epskom pozorištu stalo, može se lakše definisati ako se pođe od pojma pozornice nego ako se pođe od pojma nove drame. Epsko pozorište računa sa jednom okolnošću o kojoj se premalo vodilo računa. Ona se može označiti kao zatrpavanje orkestarskog prostora. Ta provalija koja odvaja glumce od publike kao mrtve od živih, provalija čija ćutnja u pozorišnom komadu pojačava uzvišenost, a čije zvučanje u operi pojačava opijenost, ta provalija koja među svim elementima pozornice najupečatljivije nosi tragove svog sakralnog porekla, sve je više gubila svoj značaj. Još je pozornica izdignuta. Ali ona se više ne uzdiže iz neizmerne dubine: postala je podijum. Poučni komad i epsko pozorište pokušaj su da se na tom podijumu nađe mesto.

RAZGOVORI SA BRECHTOM

Zapisi iz Svendborga

1934.

4. jul. Juče se oko mog eseja *Pisac kao proizvođač* vodio dug razgovor u Brechtovoj bolesničkoj sobi u Svendborgu. Ja sam tu razvio teoriju prema kojoj bi nivo tehničkog napretka koji dovodi do promene funkcije umetničkih oblika, a samim tim i duhovnih sredstava proizvodnje, bio presudan kriterijum za revolucionarnu funkciju književnosti. Prema Brechtu, ova teorija važila bi samo za jedan tip pisaca: za buržoaskog pisca, u koje on ubraja samoga sebe: „Buržoaski pisac,” rekao je, „doista je u jednoj tački solidaran sa interesima proletarijata: u tački daljeg razvitka svojih sredstava proizvodnje. Ali dok je on to u ovoj jednoj tački, nalazi se, kao proizvođač, proletarizovan na toj istoj tački, i to potpuno. Ova potpuna proletarizacija u jednoj tački čini ga, međutim, solidarnim sa proletarijatom u svemu”. Brecht je smatrao suviše apstraktnom moju kritiku proleterskih pisaca koji se striktno pridržavaju Bechera.* Pokušao ju je ublažiti analizom Becherove pesme objavljene u jednom od poslednjih brojeva jednog zvaničnog proleterskog časopisa, pod naslovom *Kažem potpuno otvoreno (Ich sage ganz offen...)*.

* Johannes Robert Becher (1891—1958) — nemački pesnik. Posle rata ministar kulture NDR. — Prim. prev.

Brecht ju je poredio, s jedne strane, sa poučnom pesmom o umetnosti glume koju je napisao za Carolu Neher*, a s druge strane — sa *Pijanim brodom*. „Ja sam mnogo čemu naučio Carolu Neher“, rekao je. „Ona nije samo učila da glumi; naučila je od mene, na primer, kako se umiva. Umivala se, naime, samo koliko da više ne bude prljava. To meni nije ni bilo važno. Ja sam je naučio kako se pere lice. Ona je docnije tu veštinu dovela do takvog savršenstva da sam želeo da je snimam za film dok to radi. Ali do toga nije došlo jer u to vreme nisam hteo da snimam film, a ona to nije htela da čini pred nekim drugim. Ova poučna pesma bila je model. Svaki početnik bio je određen da se postavi na mesto svoga „ja“. Kad Becher kaže „ja“, onda se smatra, kao predsednik Saveza revolucionarno-proleterskih pisaca Nemačke, uzorom. Samo što niko ne želi da ga podražava. Saznajemo, jednostavno, da je on zadovoljan samim sobom“. Brecht izjavljuje ovim povodom kako odavno namerava da napiše izvestan broj takvih uzornih pesama za razne pozive: inženjera, pisca. Brecht poredi, sa druge strane, Becherovu pesmu sa Rimbaudovom. Smatra da bi u njoj i Marx i Lenjin — da su je čitali — osetili veliki istorijski pokret koji ona na svoj način izražava. Vrlo bi dobro shvatili da se u njoj ne opisuje ekscentrična šetnja nekog muškarca, već bekstvo, skitanje čoveka koji više ne može da živi u okviru svoje klase, jer ona počinje — krimskim ratom, meksičkom avanturom — da čak i egzotične predele uključuje u svoje trgovačke interese. Uneti u uzorno prikazivanje proleterskog borca gest neobuzdanog skitnice, koji poverava svoju sudbinu slučajnosti, okreće leđa društvu, — čini mu se nemogućim.

6. jul. Brecht u toku jučerašnjeg razgovora: „Mislili često na sud pred kojim bih bio saslušan. Šta Vam je? Da li ste zaista ozbiljni? Morao bih onda

* Carola Neher (1900 —?) nemačka glumica. Emigrirala u SSSR, gde je stradala kao žrtva nezakonitih represija. — Prim. prev.

priznati: nisam baš sasvim ozbiljan. Pa ja suviše često mislim na artizam, na ono što koristi pozorištu, da bih mogao biti potpuno ozbiljan. Ali odgovorivši negativno na to važno pitanje, dodaću još važniju tvrdnju: da je moje ponašanje, naime, *dozvoljeno*". Doduše, to je bila formulacija do koje je došlo docnije, u toku razgovora. Brecht nije počeo sumnjama u prihvatljivost, nego u efikasnost svoga postupka. I to ovom rečenicom, koja je pošla od nekih mojih opaski o Gerhartu Hauptmannu: „Ponekad se pitam nisu li ipak supstancijalni pesnici jedini koji zaista nešto postižu". Brecht pod ovim podrazumeva pesnike kojima je sasvim ozbiljno stalo do onoga što kažu. I da bi objasnio ovo shvatanje, polazi od sledeće fikcije: pretpostavimo da je Konfučije napisao tragediju a Lenjin roman. Smatralo bi se to neumesnim, tako izjavljuje, i kao postupak njih nedostojan. „Pretpostavimo da čitate neki izvrstan politički roman, pa naknadno razumete da je od Lenjina: promenili biste mišljenje, i to na štetu i Lenjina i romana. Ni Konfučiju ne bi bilo dozvoljeno da piše komad nalik na Euripidov, smatralo bi se to nedostojnim njega. Ali za njegove parabole to se ne bi reklo". Ukratko, sve se ovo svodi na razlikovanje dva književna tipa: vizionara, koji je ozbiljan, i promišljenog pisca, koji nije potpuno ozbiljan. Tu sad ja postavljam pitanje o Kafki. Kojoj od dveju grupa on pripada? Znam, to pitanje se ne može lako rešiti. I upravo nerešivost tog pitanja za Brechta je znak da Kafka, koga smatra velikim piscem, nije uspeo kao ni Kleist, Grabbe ili Büchner*. Njegova polazna tačka je stvarno parabola, alegorija koja polaže računa pred razumom i koja usled toga, što se tiče njene sadržine, ne može biti potpuno ozbiljna. Ali zatim se ta parabola ipak podvrgava obradi. Ona izrasta u roman. I, precizno posmatrano, nosila je od početka ovaj roman u klici. Ona nikada nije bila potpuno transparentna. Uostalom, Brecht je uveren da Kafka ne bi našao sopstven oblik bez Velikog

* Heinrich von Kleist (1777—1811), Christian Dietrich Grabbe (1801—1836) i Georg Büchner (1813—1837) — poznati nemački dramski pisci. — Prim. prev.

inkvizitora Dostojevskog i onog drugog paraboličnog odeljka *Braće Karamazovih* u kome leš svetoga starca počinje da širi zadah. Kod Kafke se, dakle, paraboličnost sukobljava sa vizionarstvom. Ali, kako kaže Brecht, Kafka je video vizionarski ono što će doći ne videći ono što postoji. Podvlači, kao već jednom u *Le Lavandou**, i jasnije za mene, proročansku stranu njegovog dela. Tvrdi da je Kafka imao samo jedan problem, problem organizacije. Njega je zahvatio strah pred državom-mravinjakom, pred tim kako se ljudi otuđuju jedni od drugih usled oblika svog zajedničkog života. I predvideo je izvesne oblike ovog otuđenja, kao, na primer, postupak GPU-a. Ali nije našao rešenje i nije se probudio iz svog košmara. Brecht kaže da je preciznost Kafke preciznost nepreciznog, sanjalačkog duha.

12. jul. Juče, posle partije šaha, Brecht izjavljuje: „Dakle, kad dođe Korsch** moraćemo sa njim razraditi novu igru, u kojoj položaji ne ostaju uvek isti, gde se funkcija figura menja kad se neko vreme nalaze na istom mestu: postaju onda ili efikasnije ili slabije. Ovakom nema nikakvog razvitka; sve ostaje suviše dugo isto”.

23. jul. Juče, poseta Karin Michaelis***, koja se upravo vratila sa svog putovanja u Rusiju i oduševljena je. Brecht se seća svoje posete u pratnji Tretjakova. Ovaj ga vodi kroz Moskvu, ponosan na sve što pokazuje gostu, ma šta to bilo. „To nije loše”, kaže Brecht, „vidi se to da mu to pripada. Čovek se ne ponosi stvarima drugih ljudi”. Odmah zatim dodaje: „No, na kraju sam se ipak malo zamorio. Nisam se mogao svemu diviti, nisam to ni hteo. Tako je to: to su njegovi vojnici, njegovi kamioni. Ali na žalost, ipak nisu i moji”.

* *Le Lavandou* — kupalište u Francuskoj pored Toulona. — Prim. prev.

**Karl Korsch (1886—1961) — poznati nemački marksista. Brechtov prijatelj. U emigraciji u Danskoj stanovao zajedno s njim u istoj kući. — Prim. prev.

*** Karin Michaelis (1872—1950) — danska knjiševnica. — Prim. prev.

24. *jul.* Na gredi koja podupire tavanicu Brechtove radne sobe ispisane su sledeće reči: „Istina je konkretna“. Na jednoj prozorskoj dasci nalazi se mali drveni magarac koji može klimati glavom. Brecht mu je okačio malu tablu oko vrata i na njoj ispisao: „I ja to moram razumeti“.

5. *avgust.* Pre tri nedelje dao sam Brechtu svoj esej o Kafki. Svakako da ga je čitao, ali sâm ga nikako nije pominjao, a uvijeno je odgovorio dva puta kad sam na to skrenuo razgovor. Konačno sam dobio natrag rukopis bez reči. Sinoć se iznenada vratio na taj esej. Uvod u to — donekle neočekivan i nagao — predstavljala je primedba prema kojoj se ni ja ne mogu potpuno opravdati pred prigovorom da se bavim pisanjem u vidu dnevnika, u Nietzscheovom stilu. Moj esej o Kafki, na primer, bavi se Kafkom samo sa fenomenalne strane — uzima delo kao nešto što se nezavisno razvijalo — čoveka takođe — izdvaja ga iz svih veza, čak zapostavlja i vezu sa piscem. Kod mene se upravo uvek sve svodi na pitanje o esenciji (*Wesen*). Kako bi, međutim, trebalo pristupiti takvom slučaju? Kafki bi se trebalo obratiti pitanjem: šta on čini, kakav je njegov stav. I tu najpre više obratiti pažnju na opšte crte nego na posebne. Onda će se ispostaviti da je živeo u Pragu u lošoj sredini novinara, naduvenih literata; u tom svetu književnost je bila glavna stvarnost, ako ne i jedina; snaga i slabost Kafke ujedno su vezane za ovaj način shvatanja; kako njegova umetnička vrednost, tako i njegova višestruka nekorisnost. On je mlad Jevrejin — kao što bismo isto tako mogli stvoriti pojam o mladom Ariju — jadno, neveselo stvorenje, u prvi mah ništa drugo do mehur nad šarolikom baruštinom praške kulture. Ali zatim ipak ima i određenih, veoma zanimljivih strana. Mogućno bi bilo izneti ih na videlo; trebalo bi zamisliti razgovor između Laocea i učenika Kafke. Laoce kaže: „Učeniče Kafka, organizacije, oblici zakupnine i privrede u kojima živiš postali su, dakle, za tebe nelagodni? — Da. — Ti se više u njima ne snalaziš? — Ne. — Izgleda da te uznemiruje neka akcija

na berzi? — Da. — I sada tražiš nekog vođu koji bi te pridržavao, učenice Kafka". To je, naravno, za osudu, kaže Brecht. Ja odbacujem Kafku. Pa navodi parabolu jednog kineskog filozofa o „patnjama upotrebljivosti". U šumi ima različitih stabala. Od najdebljih se tešu grede za brodove; od manje debelih, ali još povećih stabala, prave se poklopci kovčega i strane mrtvačkih sanduka; vrlo tanka stabla služe za prutove; ali potpuno zakržljala stabla ne služe ničemu, ona se spavaju od patnji upotrebljivosti. „Po onome što je napisao Kafka treba se osvrutati kao u takvoj šumi. Onda ćemo naći izvestan broj veoma upotrebljivih stvari. Slike su dobre. Ali ostatak je mistifikacija. To je koješta. To treba ostaviti po strani. Ko rije po dubini — ne napreduje. Dubina je dimenzija po sebi, ona je dubina i ništa drugo — i u njoj onda savršeno ništa ne izlazi na videlo". Zaključujući, objašnjavam Brechtu da prodiranje u dubinu predstavlja moj način kretanja ka antipodima. Doista, u svom radu o Krausu do pro sam tamo. Znam da moj rad o Kafki nije u istoj meri uspeo; ne mogu odbaciti prigovor da sam tako došao do dnevničkih zapisa. Istina da sam sklon ispitivanju u onoj graničnoj oblasti koju zauzimaju Kraus i, na drugi način, Kafka. Što se tiče Kafke, još nisam do kraja ispitao tu oblast. Jasno mi je da tamo ima mnogo šuta i otpadaka, mnogo stvarnih mistifikacija. Ali presudno je ipak ono drugo, i moj rad je nešto od toga dotakao. Brechtovo prilaženje problemu svakako se mora potvrditi u tumačenju pojedinosti. Otvaram *Najbliže selo*. Odmah sam mogao primetiti kako je to izazvalo unutrašnji sukob u Brechtu. Izričito je odbacio Eislerovu tvrdnju da je ova priča „bezvredna". Ali, sa druge strane, ne polazi mu za rukom ni da jasno označi njenu vrednost. „Trebalo bi je podrobno proučiti", rekao je. Zatim se razgovor prekinuo; bilo je deset časova — vreme za vesti bečkog radija.

31. avgust. Prekjuče, duga i uzbuđena diskusija povodom moje studije o Kafki. Glavna tačka: optužba da favorizuje jevrejski fašizam. Da povećava i širi neja-

snost oko ove ličnosti umesto da je razbija. Nasuprot tome, glavni je zadatak u tome da se Kafka osvetli, to jest, da se formulišu upotrebljivi predlozi koji se mogu izvesti iz njegovih priča. Možemo pretpostaviti da se ti predlozi mogu izvesti, pa makar samo zbog superiornog mira koji se javlja kao stav ovih priča. Ali takve predloge bi trebalo tražiti s obzirom na velika opšta zla koja pritiskuju današnje čovečanstvo. Brecht pokušava da pokaže njihov odraz u Kafkinom delu. Drži se pretežno *Procesa*. Kako smatra, ovde se pre svega nalazi strah od beskrajnog i nezadrživog rašćenja velikih gradova. Tvrdi da iz najličnijeg iskustva poznaje košmar kojom ova predstava opterećuje čoveka. Nesagledive posredne veze, zavisnosti, višestruke ograđenosti u koje ljudi dospevaju usled svojih današnjih oblika egzistencije, nalaze odgovarajući izraz u ovim gradovima. Sa druge strane, nalaze izraz u želji za „vođom“, koji, naime, predstavlja za malograđanina onoga koga može učiniti odgovornim za sve svoje nesreće, — u svetu u kome svako može ukazati na drugog i gde svako tog drugog izbegava. Brecht naziva *Proces* proročanskom knjigom. „Vidi se po Gestapou šta može postati od Ceke“. — Kafkina perspektiva: perspektiva čoveka koji je pao pod točkove. Odradek je karakterističan za to: Brecht tumači domaćinovu brigu kao brigu održavaoca porodice. Malograđaninu nužno sve ide napako. Njegova situacija je Kafkina situacija. Ali dok običan tip današnjeg malograđanina — što znači fašiste — rešava, suočen sa ovom situacijom, da pribegne svojoj gvozdenoj, nepobedivoj volji, Kafka jedva da se odupire toj situaciji, on je mudar. Tamo gde fašista počinje sa junaštvom, on počinje sa pitanjima. On pita kakve su garantije za njegov položaj. Ovaj je međutim takav da garantije moraju prevazići svaku razumnu meru. Prava je kafkinska ironija u činjenici da je on — za koga izgleda da je bio najviše ubeđen u nesigurnost svih garantija — bio činovnik osiguravajućeg zavoda. Uostalom, njegov bezgranični pesimizam je slobodan od svakog tragičnog osećanja sudbine. Jer ne samo što se očekivanje nesreće kod njega zasniva

samo na iskustvu — tamo, u svakom slučaju, potpuno —, već on sa nepokolebljivom naivnošću vidi kriterijum konačnog uspeha u najbeznačajnijim i najsvakodnevnijim poduhvatima: poseti trgovačkog putnika ili upućivanju akta vlastima. — Razgovor se povremeno usredsređivao na priču *Najbliže selo*. Brecht izjavljuje: ona je pandan priči o Ahilu i kornjači. Čovek nikada neće stići u obližnje selo ako putovanje sastavlja od njegovih najmanjih delova — ne računajući slučajnosti. Onda je život za to putovanje prekratak. Ali greška se ovode krije u „čoveku”. Jer, kao što se putovanje rastavlja, rastavlja se i onaj koji putuje. I kao što je sa jedinstvom života svršeno, tako je svršeno i sa njegovom kratkoćom. Ma koliko taj život bio kratak. To ništa ne znači, jer neko drugi, a ne onaj koji je krenuo na put, dolazi u selo. — Što se mene tiče, ja dajem sledeće tumačenje: pravo merilo života je sećanje. Ono se osvrće i proleće kroz ceo život kao munja. Sa istom brzinom sa kojom unazad prelistavamo nekoliko strana, ono se iz susjednog sela vraća na mesto gde se jahač odlučio da krene. Oni kojima se život preobratio u slova, kao što je starima, kadri su da ta slova čitaju samo unatraske. Samo će tako sresti same sebe i samo će tako, bežeći od sadašnjosti, moći to razumeti.

27. septembar, Dragor. U jednom večernjem razgovoru pre nekoliko dana, Brecht mi je dugo govorio o čudnoj neodlučnosti koja sada smeta određivanju njegovih planova. Prvi osnov ove neodlučnosti — kako on sam podvlači — jesu prednosti koje razlikuju njegov lični položaj od položaja većine emigranata. — Pošto na taj način, uopšte uzev, jedva priznaje emigraciju kao podlogu za poduhvate i planove, za njega samog utoliko kategoričnije otpada ikakav odnos prema njoj. Njegovi planovi idu dalje. Pritom se on nalazi pred alternativom. Sa jedne strane, čekaju prozne teme. Manja tema o Uiju* — satira na Hitlera u stilu rene-

* Brecht je ovu temu obradio u komadu *Zadrživi uspon Artura Uija* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, 1957). — Prim. prev.

sansnih istorigrafa — i velika tema romana o Tuiju. Roman o Tuiju treba da dá enciklopedijsku panoramu o ludostima Telektual-Ina (intelektualaca); on će se, kako izgleda, bar delimično odigravati u Kini. Mali model ovog dela je završen. Ali pored ovih planova u prozi, bavi se drugim projektima koji potiču iz veoma starih studija i razmišljanja. Dok su refleksije nastale u okviru radova o epskom pozorištu donekle već bile fiksirane u primedbama i uvodima *Ogleda*, ideje potekle iz istih interesovanja prevazišle su takav ograničeni okvir, otkako su se spojile, s jedne strane, sa studiranjem lenjinizma, a s druge strane — sa prirodno-naučnim tendencijama empirista. One se već godinama grupišu čas pod jednom, čas pod drugom rubrikom, tako da su se nearistotelovska logika, učenja o ponašanju, nova enciklopedija, kritika predstava naizmenično nalazili u središtu Brechtovih preokupacija. Ovi različiti radovi sabiraju se trenutno u ideji o jednom filozofskom poučnom spevu. Brecht se sada skrupulozno bavi pitanjem da li će — prema celom njegovom ranijem stvaranju, ali naročito s obzirom na njegove satiričke delove i posebno na *Prosjacki roman* — naći kod publike potrebno poverenje za takvo izlaganje. U takvoj sumnji stiču se dva različita toka misli. Prvo, tako se ispoljavaju prigovori kojima bi — utoliko jače ukoliko se Brecht prisnije posvećivao problemima i metodima klasne borbe — morali biti izloženi, kao takvi, satirički i naročito ironičan stav. Mogli bismo razumeti ove prigovore — koji su više praktične prirode —, ali ne ako ih poistovetimo sa drugima, dubljim. Ti prigovori, poreklom iz jednog dubljeg sloja, odnose se na elemente artizma i puke igre umetnosti, a pre svega na one momente koji je delimično i u nekim prilikama čine odbojnim prema razumu. Ovi herojski Brechtovi napori da ozakoni umetnost u odnosu na razum svaki put su ga vraćali parabolom, gde se tehničko majstorstvo potvrđuje time što se umetnički elementi na kraju izdvajaju i osamostaljuju. I upravo ovi napori da se dođe do parabole ističu se sada radikalnije u razmišljanjima okrenutim prema poučnoj pesmi. U toku samog razgovora pokušao sam

objasniti Brechtu da bi takav poučni spev trebalo manje da se pravda pred buržoaskom publikom nego u odnosu na proletersku publiku, koja će, verovatno, svoja merila manje uzeti iz Brechtovog ranog stvaralaštva, delimično građanske orijentacije, a više iz dogmatske i teorijske sadržine samog poučnog speva. „Ako je ovaj poučni spev sposoban da za sebe mobiliše autoritet marksizma” — rekao sam mu — „teško da će činjenica Vašeg ranijeg svaranja moći da pokoleba taj spev”.

4. oktobar 1934. Juče je Brecht otputovao za London. Bilo da Brecht s vremena na vreme zahvaljujući meni oseća izuzetno iskušenje da zauzme takav stav, bilo da mu je ovako nešto u poslednje vreme uopšte bliže no ranije: tek, to što on sam naziva provokativnim stavom svoga razmišljanja, sada se u razgovoru oseća mnogo jasnije nego pre. Štaviše, pada mi u oči i poseban rečnik koji proizlazi iz toga stava. Naročito se rado koristi terminom „sitnurija” u takvoj nameri. U Dragoru sam čitao *Zločin i kaznu* Dostojevskog. On je najpre ovom čitanju pripisao glavnu odgovornost za moju bolest. I da bi to potkrepio, ispričao mi je kako je u mladosti patio od neke dugotrajne bolesti, koja je nesumnjivo već duže vremena tinjala u njemu, a koja je izbila pošto mu jednog popodneva neki školski drug, protiv čijih namera je već bio isuviše slab da protestuje, na klaviru svirao Chopina. Brecht pripisuje Chopinu i Dostojevskom naročito zlokoban uticaj na zdravlje. Ali on je i inače na svaki mogući način zauzimao stav prema mojoj lektiri, pa kako je sam u isto vreme čitao *Svejka*, nije propuštao priliku da poredi vrednost te dvojice pisaca. Pritom se Dostojevski nije mogao ni meriti sa Hašekom, bio je, naprotiv, bez ustručavanja ubrojan među „sitnuriju”, i malo je trebalo da se i na njegova dela ne protegne naziv koji Brecht u poslednje vreme primenjuje na sva dela koja nemaju instruktivan karakter ili kojima on taj karakter osporava. Naime, naziva ih „čorbuljak”.

1938.

28. jun. Nalazio sam se u nekakvom lavirintu stepenica. Ovaj lavirint nije bio svuda pokriven. Penjao sam se; druge stepenice vodile su u dubinu. Na jednom odmorištu primetio sam da sam se popeo na neki vrh. Širok vidik na okolne predele pukao mi je tu pred očima. Video sam druge osobe na drugim vrhovima. Jednu od ovih uhvatila je iznenada vrtoglavica i ona je pala. Vrtoglavica se počela širiti; drugi ljudi padali su sa drugih vrhova u dubine. Kada me je obuzelo ovo osećanje, probudio sam se.

22. juna došao sam Brechtu.

Brecht ukazuje na eleganciju i nonšalantnost u držanju Vergilija i Dantea i karakteriše ih kao pozadinu pred kojom se izdvaja veliki Vergilijev „gestus”. On obojicu naziva „šetačima”. Podvlači klasičan nivo *Pakla*: „Može se čitati u zelenilu”.

Brecht govori o svojoj ukorenjenoj mržnji prema popovima, koju je nasledio od babe. Iz njegovih reči se može razabrati da će oni koji su prisvojili teorijska učenja Marxa, i koji manipulišu njima, uvek činiti popovsku kamarilu. Marksizam se veoma lako podaje „tumačenju”. Njemu je sto godina i pokazalo se... (Na ovom mestu bili smo prekinuti). „Država treba da odumre’. Ko to kaže? Država”. (On ovde može misliti samo na Sovjetski Savez). Brecht lukavo i skrušeno staje pred fotelju u kojoj sedim — izigrava „državu” — i kaže bacajući kos pogled prema imaginarnom biraču: „Ja znam da *treba* da odumrem”.

Razgovor o novom sovjetskom romanu. Ne pratimo ga više. Zatim prelazimo na poeziju i na prevode sovjetske poezije sa najrazličitijih jezika kojima je preplavljen *Das Wort (Reč)*.^{*} Brecht smatra da književnicima tamo nije baš lako. „Uzima se kao predumišljaj već i činjenica da se u nekoj pesmi ne pojavljuje Staljinovo ime”.

^{*} *Das Wort* — nemački književni časopis koji je izlazio u Moskvi od 1936—1939, a čiji je Brecht bio jedan od urednika. — Prim. prev.

29. jun. Brecht govori o epskom pozorištu; pominje dečje pozorište u kome greške u prikazivanju, igrajući ulogu efekta otuđenja, pridaju komadu epske crte. Ista se stvar može dogoditi sa pozorištem lošeg kvaliteta. Pada mi na pamet ženevska predstava *Sida*, kada mi je, pošto sam video nakrivljenu krunu na kraljevoj glavi, sinula prvi put ideja o onom što sam, devet godina docnije, razvio u svojoj knjizi o tragediji*. Brecht navodi ovde trenutak kada se utvrdila ideja epskog pozorišta. Bilo je to za vreme jedne probe *Eduarda II* u Minhenu**. Bitka u ovom komadu treba da vlada scenom tri četvrti časa. Brecht nije mogao da iziđe na kraj sa vojnicima (nije to mogla ni Asja (Lacis)***, njegov asistent). Konačno se okrenuo Valentinu**** sa kojim je tada bio veoma blizak i koji je prisustvovao probi. Brecht je to učinio u očajanju, upitavši ga: „Dakle, šta je to, šta je to zapravo s vojnicima; šta se dešava s njima?” — Valentin: „Bledi su — plaše se”. Ova primedba bila je odlučujuća. Brecht je još dodao: „Umorni su”. Lica vojnika bila su debelo prekrivena kredom. I toga dana otkriven je stil izvođenja.

Nešto docnije ponovo je iskrsla stara tema „logički pozitivizam”. Ispoljio sam priličnu nepomirljivost i razgovor je zapretio da uzme neprijatan obrt. To je bilo izbegnuto time što je Brecht prvi put priznao površnost svojih formulacija. I to lepom formulom: „Dubokoj potrebi odgovara površna intervencija”: Docnije, kada smo prešli k njemu — jer se razgovor vodio u mojoj sobi: „Dobro je kada čoveka sa ekstremnim stavovima

* Benjamin ima u vidu svoju raspravu *Poreklo nemačke tragedije* (Ursprung des deutschen Trauerspiels), pisanu od 1925—1927. — Prim. prev.

** Misli se na obradu tragedije Christophera Marlowa *Eduard II* koju su napravili Brecht i Lion Feuchtwanger.

*** Asja Lacis — sovjetska (letonska) režiserka koja je odigrala važnu ulogu u Benjaminovom usvajanju marksizma. — Prim. prev.

**** Karl Valentin (1882—1948) — minhenski narodni klovn i humorista sa kojim je Brecht i zajednički nastupao. — Prim. prev.

stigne period reakcije. Tako čovek dolazi do srednjeg stanovišta". To se i njemu, veli desilo; postao je blaži.

Uveče: hteo bih da poverim nekome jedan mali poklon za Asju: rukavice. Brecht misli da će to biti teško. Može se desiti da pomisle kako joj je Jahnn* parom rukavica platio za neku špijunsku uslugu. — „Najgore je što se uvek uklanjaju čitavi pravci**. Ali njihovi propisi verovatno ostaju na snazi”.

1. jul. Dobijam vrlo skeptične odgovore kad god u razgovoru dodirnem prilike u Rusiji. Kada sam se poslednji put raspitivao da li je Ottwald još u zatvoru, odgovorio mi je: „Ako mu je još moguće da sedi u zatvori, onda sedi”. Juče je Steffin*** rekla kako smatra da Tretjakov po svojoj prilici nije više živ.

4. jul. Sinoć. Brecht (u jednom razgovoru o Baudelaireu): Nisam protiv asocijalnog, ja sam protiv nesocijalnog.

21. jul. Tekstovi Lukácsa, Kurelle**** i drugih zadaju mnogo muke Brechtu. Smatra, međutim, da im se ne treba suprotstavljati u teorijskoj oblasti. Prebacujem pitanje na oblast politike. On se ni tamo ne uzdržava od ispoljavanja svojih formulacija: „Socijalističkoj ekonomiji nije potreban rat, zato ga ne može ni podnositi. To je ono što izražava ‚ljubav ruskog naroda‘ prema miru, i ništa drugo. Ne može biti socijalističke privrede samo u jednoj zemlji. Zbog politike naoružanja ruski proletarijat je nužno bio teško bačen unazad; i to delimično u davno prevaziđene stadijume istorijskog raz-

* Ovo ime nesumnjivo mogućeg posetioca ne može se sigurno dešifrovati. Možda je to Hans Henny Jahnn (1894—1959) — nemački književnik koji se sa Brechtom nalazio u emigraciji u Danskoj. — Prim. prev.

** Rukopis nejasan.

*** Margarete Steffin († 1941) — nemačka novinarka i glumica. — Prim. prev.

**** Brecht je vodio polemiku sa Lukáčsem. Alfred Kurella (1895) — nemački književnik i funkcioner Komunističke partije. — Prim. prev.

voja. U stadijum monarhije među ostalim. Rusija je podvrgnuta režimu lične vlasti. Naravno, samo šupljoglavci mogu to odricati". Ovo je bila sadržina jednog kratkog razgovora koji je uskoro bio prekinut. — Uostalom, Brecht je tim povodom podvukao da su Marx i Engels, posle raspuštanja Prve internacionale, bili otrgnuti od akcione veze sa radničkim pokretom i da su od tada pojedinim vođama upućivali samo savete, i to privatne prirode, koji nisu bili namenjeni objavljivanju. Takođe nije nimalo slučajno — mada je za žaljenje — što se Engels na kraju okrenuo prirodnim naukama.

Bela Kun je, kaže Brecht, njegov najveći obožavalac u Rusiji. Brecht i Heine su jedini nemački pesnici koje on čita [sic]. (Tim povodom Brecht aludira na izvesnog čoveka iz Centralnog komiteta koji ga podržava.)

25. jul. Juče ujutru Brecht me je posetio da mi pokaže svoju pesmu o Staljinu koja nosi naslov *Seljak svome volu (Der Bauer an seinen Ochsen)*. U prvom trenutku nisam razumeo smisao pesme; a kad mi je u sledećem trenutku projurila kroz glavu pomisao na Staljina, nisam se usudio da je zadržim. Takvo dejstvo je približno odgovaralo Brechtovoj nameri. Objasnio je to zatim tokom razgovora, u kojem je podvukao, između ostalog, upravo pozitivne momente u pesmi. Rekao je da je to stvarno slavljenje Staljina, koji, po njegovom mišljenju, ima ogromnih zasluga. Ali on još nije mrtav. Uostalom, njemu, Brechtu, ne priliči neki drugi, oduševljeniji oblik pohvale; on se nalazi u izgnanstvu i očekuje Crvenu armiju. Prati razvitak u Rusiji; isto tako spise Trockog. Oni dokazuju da i dalje postoji sumnja; opravdana sumnja koja zahteva skepticizam je u duhu klasika. Ako se on jednog dana opravda, treba se boriti protiv režima, i to javno. Ali, „na žalost, ili hvala bogu, kako hoćete“, ova sumnja danas još nije izvesnost. Izvoditi iz tog skepticizma takvu politiku kakva je trockistička nije opravdano. „Nema sumnje da, sa druge strane, u samoj Rusiji deluju izvesne kriminalne klike. Vidimo to s vremena na vreme po njihovim zločinima“. Konačno Brecht ističe da smo mi naročito pogođeni

takvim nazadovanjem. „Mi smo platili za svoje pozicije; prekriveni smo ožiljcima. Prirodno je i to što smo posebno osetljivi“.

Predveče me je Brecht zatekao u vrtu kako čitam *Kapital*. Brecht: „Smatram da je vrlo dobro što sada izučavate Marxa — sada kad ga srećemo sve manje i manje a posebno malo kod naših ljudi“. Odgovorio sam da najradije čitam poznate knjige onda kad izađu iz mode. Prešli smo na rusku književnu politiku. „Sa ovim ljudima“, rekao sam, imajući u vidu Lukácsa, Gábora* i Kurellu, „ne možemo se podičiti; oni ne bi valjali za državu“. „Ili možda samo za državu, ali ne i za zajednicu. To su, u stvari, neprijatelji proizvodnje. Proizvodnja im nije priyatna. Ne može se u nju imati poverenja. Ona se ne može predvideti. Nikada se ne zna šta će sve ona ispiliti. A oni sami ne žele da proizvode. Oni hoće da izigravaju funkcionere i da kontrolišu druge. Svaka njihova kritika sadrži neku pretnju“. — Prešli smo, ne znam kako, na Goetheove romane. Brecht poznaje samo *Izbor po srodnosti*. Rekao je da se u tom romanu divio eleganciji mladoga Goethea. Kad sam ga obavestio da je Goetheu bilo gotovo šezdeset godina kad je pisao ovu knjigu, bio je veoma začuđen. Po njemu, knjiga nema ničeg filistarskog. To je ogromno postignuće. On bi mogao mnogo govoriti o tome, jer nemačka drama, uključujući i najznačajnija dela, nosi tragove filistarskog duha. Primetio sam da je *Izbor po srodnosti* i primljen u skladu s tim, naime veoma hladno. Brecht: „Radujem se tome. — Nemci su odvratan narod. Nije istina da na osnovu Hitlera ne smemo izvoditi zaključke o Nemcima. I kod mene je sve loše što je nemačko. To što je nepodnošljivo kod Nemaca jeste njihova ograničena samostalnost. Nešto tako kao slobodni carski gradovi, na primer onaj odvratan grad Augsburg**, nije postojalo nigde. Lyon nikada nije bio slobodan grad; nezavisni gradovi

* Andor Gábor (1884—1953) — mađarski književnik.
— Prim. prev.

** Augsburg je grad u kome se Brecht rodio. — Prim. prev.

renesanse bili su gradovi-države. — Lukács je Namac po izboru. On se potpuno ispucao”.

Povodom *Najlepših legendi o razbojniku Vojnoku* (*Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok*) Anne Seghers, Brecht je isticao sa zadovoljstvom da one pokazuju oslobođenje Anne Seghers od rada po porudžbini: „Anna Seghers ne može stvarati po porudžbini, dok ja ne bih znao da počnem pisati bez porudžbine”. Pohvalio je, takođe, što se tvrdoglav čovek i individualista pojavljuje kao glavna ličnost u ovim pričama.

26. jul. Brecht sinoć: „Ne može se više u to sumnjati — borba protiv ideologije postala je nova ideologija”.

29. jul. Brecht mi čita tekst više polemičkih diskusija sa Lukácsom koje hoće da objavi u *Wortu*. Posredi su prikriveni ali oštri napadi. Brecht me pita za savet što se tiče njihovog objavljivanja. Kako mi istovremeno priča da Lukács tamo sada ima visok položaj, kažem da mu ne mogu dati savet. „Ovde je reč o pitanjima vlasti. O tome bi trebalo da se izjasni neko tamo. Pa Vi tamo imate dosta prijatelja”. Brecht: „U stvari, nemam tamo prijatelja. Ni sami Moskovljani ih nemaju — kao mrtvac”.

3. august. 29. jula predveče, u vrtu, došlo je do razgovora o tome da li jedan deo ciklusa *Pesama za decu* (*Kinderlieder*) treba da bude uključen u novu knjigu pesama. Nisam bio za to, jer sam smatrao da kontrast između političkih i intimnih pesama naročito jasno ističe iskustvo stečeno u izgnanstvu; taj kontrast se ne sme umanjiti novim, disparatnim nizom pesama. Nedvostrano sam mu nagovestio da se u ovom predlogu još jednom ispoljava Brechtov destruktivan karakter, koji ono što je tek postignuto ponovo stavlja pod znak pitanja. Brecht: „Znam, govoriće o meni: to je bio manijak. Ako potomstvo bude znalo za ovo vreme, imaće razumevanja i za moju maniju. Vreme će dati pozadinu mojoj maniji. Ali ono što bih, u stvari, hteo jeste da se jednog

dana kaže: bio je *umeren* manijak". Svest o onome što je umereno ne bi trebalo da bude zaobiđena ni u knjizi pesama; ideja da se život nastavlja, uprkos Hitleru, da će uvek biti dece. Brecht misli na epohu bez istorije o kojoj njegova pesma upućena likovnim umetnicima daje sliku i o kojoj mi je posle nekoliko dana rekao da njen dolazak smatra verovatnijim od pobede nad fašizmom. Ali zatim je, još uvek kao obrazloženje za uključivanje *Pesama za decu* u *Pesme iz izgnanstva (Gedichte aus dem Exil)*, došlo nešto drugo kao argument. I Brecht ga je, stojeći preda mnoštvom u travi, izneo sa žestinom retkom kod njega. „U borbi protiv tih ljudi ništa ne sme biti propušteno. Njihove ambicije nisu male. Oni planiraju za trideset hiljada godina. Užas. Užasni zločini. Oni se ni pred čim ne zaustavljaju. Oni po svemu udaraju. Svaka ćelija podrhtava pod njihovim udarcima. Zato ne smemo zaboraviti nijednu našu ćeliju. Oni sakate dete u telu majke. Decu ni po koju cenu ne smemo izostaviti". Dok je to govorio, osetio sam da na mene zrači snagom dolaslom da se suoči sa silom fašizma; hoću da kažem snagom koja izvire iz dubina istorije nimalo plićih od onih iz kojih izvire fašistička snaga. To je bilo veoma čudnovato, meni novo osećanje. A sa njim je zatim bio u skladu jedan nov zaokret Brechtove misli: „Oni smeraju pustošenja nečuvenih razmera. Zato se ne mogu složiti ni sa crkvom, koja je isto tako utemeljena za milenijume. I mene su proletarizovali. Oduzeli su mi ne samo kuću, ribnjak i kola, nego su mi ukrali i moju scenu i publiku. Sa svog stanovišta ne mogu priznati da je Shakespeare u osnovi bio obdareniji. Ali ni on ne bi mogao pisati očekujući bolje dane. On je, uostalom, imao svoje ličnosti pred sobom. Ljudi koje je prikazivao vidali su se na svakom koraku. Sa trudom je izvukao neke crte njihovog ponašanja; mnoge podjednako važne izostavio je".

Početak avgusta. „U Rusiji vlada diktatura nad proletarijatom. Treba izbegavati da je se čovek odrekne sve

dok ona praktično još radi za proletarijat — to znači dok doprinosi izjednačavanju proletarijata i seljaštva, vodeći u suštini računa o interesima proletarijata". Nekoliko dana docnije Brecht je govorio o „radničkoj kraljevini“, a ja sam poredio taj organizam sa grotesknim igrama prirode izvučenim sa morskog dna u vidu rogate ribe ili nekog drugog čudovišta.

25. avgust. Jedna Brechtova maksima: ne treba se nadovezivati na dobro staro već na loše novo.

SADRŽAJ

Zoran Konstantinović: <i>O Walteru Benjaminu i njegovom delu</i>	9
---	---

I

O jeziku uopšte i jeziku ljudi	29
Sudbina i karakter	46
Prilog kritici sile	54
Istorijsko-filozofske teze	79
<i>Iz Podnevnih senki</i>	91

II

Pisac kao proizvođač	95
Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije	114

III

Dve pesme Friedricha Hölderlina	153
O nekim motivima kod Baudelairea	177
<i>Idiot</i> Dostojevskog	222
Prilog Proustovom liku	227
Franz Kafka	242
Nadrealizam	258

IV

Komentari uz Brechtove pesme	277
Šta je epsko pozorište	299
Razgovori sa Brechtom	307



1. Erih From: BEKSTVO OD SLOBODE
2. Lešek Kolakovski: FILOZOFSKI ESEJI
3. Pjer Frankastel: UMETNOST I TEHNIKA
4. Sergej M. Ajzenštajn: MONTAZA ATRAKCIJA
5. COVEK DANAS, zbornik ogleđa
6. H. Rajhenbah: RAĐANJE NAUCNE FILOZOFIJE
7. Nikola Milošević: ANTROPOLOŠKI ESEJI
8. Suzuki, From: ZEN BUDIZAM I PSIHOANALIZA
9. Norbert Viner: KIBERNETIKA I DRUSTVO
10. Rože Kajoa: IGRE I LJUDI
11. Dejvid Risman: USAMLJENA GOMILA
12. Klod Levi-Stros: DIVLJA MISAO
13. Bertolt Brecht: DIJALETIKA U TEATRU
14. F. Frichand: ETICKA MISAO MLADOG MARKSA
15. E. Bloch: TUBINGENSKI UVOD U FILOZOFIJU
16. Roman Jakobson: LINGVISTIKA I POETIKA
17. M. Bahtin: PROBLEMI POETIKE DOSTOJEVSKOG
18. A. Saf: MARKSIZAM I LJUDSKA JEDINKA
19. Teodor Adorno: FILOZOFIJA NOVE MUZIKE
20. Karl Manhajm: IDEOLOGIJA I UTOPIJA
21. Zan Pijaže: PSIHOLOGIJA INTELIGENCIJE
22. J. Hristić: OBLICI MODERNE KNJIZEVNOSTI
23. Sreten Marić: GLASNICI APOKALIPSE
24. F. de Sosir: OPSTA LINGVISTIKA
25. Z. P. Sartr: EGZISTENCIJALIZAM I MARKSIZAM
26. Luj Altise: ZA MARKSA
27. R. Bart: KNJIZEVNOST, MITOLOGIJA, SEMIOLOGIJA
28. Z. Pijaže: MUDROST I ZABLUDE FILOZOFIJE
29. Fung Ju-Lan: ISTORIJA KINESKE FILOSOFIJE
30. Mišel Fuko: RIJECI I STVARI
31. Noam Čomski: GRAMATIKA I UM
32. D. Bom: UZROČNOST I SLUČAJNOST U SAVREMENOJ FIZICI
33. Verner Hajzenberg: FIZIKA I METAFIZIKA
34. Ranko Bugarski: JEZIK I LINGVISTIKA
35. Boris Ejhenbaum: KNJIZEVNOST
36. Mikel Difren: ZA COVEKA
37. Stefan Barker: FILOZOFIJA MATEMATIKE
38. Jan Kot: JEDENJE BOGOVA
39. P. Francastel: STUDIJE IZ SOCIOLOGIJE UMETNOSTI
40. Tomas Kun: STRUKTURA NAUCNIH REVOLUCIJA
41. Walter Benjamin: ESEJI

U pripremi

- Stefan Moravski: PREDMET I METODA ESTETIKE
Tomas Kun: STRUKTURA NAUCNIH REVOLUCIJA
Fredrik Džejmson: MARKSIZAM I FORMA
Pol de Man: PROBLEMI MODERNE KRITIKE
G. H. von Wright: OBJAŠNJENJE I RAZUMEVANJE
Anri Lefevr: URBANA REVOLUCIJA
Jirgen Habermas: SAZNANJE I INTERES
Alfred Vajthed: NAUKA I MODERNI SVET
V. E. Majerhold: O TEATRU
P. Medvedev: FORMALNI METOD U IZUCAVANJU KNJIZEVNOSTI
Fransoa Zakob: LOGIKA ŽIVOTA
Kenet Berk: GRAMATIKA MOTIVA