

БЕЛА ХАМВАШ



ХИПЕРИОНСКИ есеји

К О Р И С Т И Р А З О Н О Д А

БЕЛА ХАМВАШ
ХИПЕРИОНСКИ ЕСЕЈИ

БИБЛИОТЕКА
КОРИСТ И РАЗНОДА

БЕЛА ХАМВАШ

ХИПЕРИОНСКИ ЕСЕЈИ

МИТОЛОГИЈА – ЕСТЕТИКА – МЕТАФИЗИКА

МАТИЦА СРПСКА

Избор, превод с мађарског и поговор
САВА БАБИЋ

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

894.511.09 Hamvas

894.511-4

1 Hamvas

ХАМВАШ, Бела

Хиперионски есеји : митологија, естетика, метафизика / Бела Хамваш ; [избор, превод с мађарског и поговор Сава Бабић]. – Нови Сад : Матица српска, 1992. – 295 стр. : 20 cm. – (Библиотека Корист и разонода)

Стваралац кога тек треба открити: Бела Хамваш: стр. 283–294
ISBN 86-323-0239-0

а) Хамваш, Бела (1897–1968)
25087495

ДРВЕЋЕ

This is not an essay
this is a poem
from You
for You
and
to You

Није ваљда само испуњеност успоменама и ишчекивање жуђене будућности оно када се човек својом укупношћу удаљава од садашњости, тоне у прошлост, или живи у времену које још није стигло, али човек није присутан ни у прошлости нити у будућности, исто као што га нема у садашњости — потонуо је у њу или, што је исто, уздигао се изнад ње; има дана, седмица, чак раздобља кад је неспособан за пријем, љуља се само у сопственој испуњености као чун. Живи у сасвим другом поднебљу; у једној врсти полуомаме, често и без оног полу. Узрок омаме никада није знан, никада није сазнатљив, можда и није један, можда за то и није потребан узрок, можда сам себи прибавља узроке, можда сам узрокује себе. Нема у њему светлости, нити таме, јер предмети и ноћу горе згуснутим, потмулим и дубоким сјајем, боја одједном постаје својство света а не његова површина, облик навире изнутра, обујам чулног тела није охлађени украс. Живот не тече, него буја, пулсира сам по себи, лаганим, смиреним пулсом, као да је уроњен у слатку, тамну и опојну течност.

Опажање и машта су неодвојиви — *man dichtet schön, wenn man erlebt**, једно друго улепшавају и богате. Ове дубоке плаве боје нигде нема, или је само била или ће бити, — црвена је као бакље које горе по далеким долинама у звезданој ноћи, — црна је као сомотна змија која се својом меком топлином обавија око човека, није у стању друкчије да схвати брдо, реку и небо него као загрљај.

Таласање без престанка, али навирање непрекидно, као плима: увек више скрива, дубље прекрива оно што се не може толико уклонити а да не пробљесне. Делати се не може, јер оно што човек жели постићи делањем једна је врста спокојства, а то је управо оно што не треба постићи, јер оно већ постоји. Човек није у стању да прима, јер је препун, препуњен до врха. Ипак дела и прима, али без делања и примања, самим тиме што се збива делање и примање. Ствара, то јест ствара се. Живи, односно животињски, животињски онако како живот сам то чини. Расте. Велики патос: велико трпљење света где више није реч о страсти, јер је суштину толико прожела омама да није потребно савладавати отпор — нема у њему никакве жестине, никакве буре, каквог насиља, скока, прекида, то је живот као када би се човекова температура подигла за један степен па он имао сталну грозницу, али здраву грозницу, која би полагано постајала све интензивнија, здравље се подизало, постало ватрено, а оно што је раније било изузетак, скок и занос, прерасло би у стање, стално стање које лебди у свом ритму и које прожима својим дубоким таласањем.

То је велики патос дрвећа: велико усхићење. — То је у њима испуњеност до врха заталасаним растом, уснулим пулсом, оним бујањем трпљења, то је у њима топли загрљај црне сомотне змије: чине оно што живот с њима чини, то је та грозница и још нешто више. То већ и није грозница, није више него што јесте, него мање. Хладови-тије, течније, тише, једноставније, с мање захтева, задовољније и сталније. Виши ступањ топлоте, брже сагоревање, веће пропадање. Умереност сагоревања, форсирање грознице не према горе него према доле, трајније је и дубље

* Човек пише лепо кад доживљава.

понирање. То је хладна грозница. У интензитету форсирања дрвеће је дошло до степена да је једва топлије од земље. Појачан интензитет моста крви растиња предаје своју топлину чије би задржавање гурнуло дрво у непрекидни немир. Дрво се спушта у хладнију омаму, у смирености, једноставније и задовољније стање.

Непрекидно бујање раста дрвета, шикљање из дубина, неометано је јер је дрво срасло са својом храном. У непрекидном је дотицају са својом храном. Расте без престанка. Храна је земља. Дрво сиса земљу, увек се све дубље и дубље зарива у њу. Али дрво није паразит. Не убија земљу, него јој даје прилику да се дарује. Веза је узајамна, жиле се заривају у земљу како би добиле, земља увлачи у себе жиле како би дала. То што нешто постоји још не значи ништа, све што постоји добија значење само у давању, у даровању. То је основа свакога односа, а у томе односу онај који даје дубље је везан него онај који добија, јер не повезује нужда, већ обиље. Права принуда никада није попуњавање мањка, него даровање вишка. Онај који даје више је присиљен на примаоца, него прималац на даваоца. И захвалност му је дубља, као и понос, и тријумф. У томе је отменост давања, тиха отменост давања, као што је земљина.

Жива и смирена бит дрвета произилази из непрекинуте заједнице са земљом, а из ње следи друга, још битнија, двополност дрвета.

У Риму се налази хеленистичко вајарско дело, жена широких кукова, заобљеног тела, раскошних дојки, па ипак има фалос, то јест мушкарац је. Хермафродит. Вајарско дело које изазива највећи немир на свету. Живо биће које дуплира своју отвореност, не очекује само жену, него и мушкарца. И жену, и мушкарца. Двоструко узбуђење, двоструко очекивање, двострука жудња, жеља увек стиже с две стране, двоструко мучење. Јер могућност предавања увек је истовремено и могућност повлачења, то је ужасна опасност секса, може значити потпуну преданост и потпуну затвореност, божанствену слободу и тамницу до краја живота.

То ли је двополност дрвета: није. У дрвету нема двоструког узбуђења, него двострука смиреност. Оба пола су

окренути један према другом. Дрво је савршена супротност хермафродиту. Хермафродит је лоше решена двополност, дрво је добро разрешена двополност, брак. Дрво живи заједно с храном, у дрвету заједно живе ~~два~~ два пола. Полови су у непрекидном загрљају, исто онако ~~као~~ што је дрво у сталном загрљају са земљом. Само што је у дрвету чвршћи загрљај два пола. Дрво се може одвојити од хране, чак ако ће га то стајати живота, дрво се може извадити, жиле се могу покидати или ишчупати из земље. Два се пола не могу раздвојити један од другог, не може се извадити мушко, не може се искинути женско. Дрво се налази у оном стању живота где полови још нису располућени. Већ постоје полови, не као у камену где нема ни трага сексу... већ су видљиви, дрво већ има пол, али два пола... заједно оба, стопљени у међусобној нераскидивој вези. У сваком дрвету постоји брак за читав живот, нераскидљив брак који стално плови на врхунцу. Тежиште је опет овде на сталности, на непрекидности, уз одсуство сваке жестине, прекида, скока, раскидљивости. Рађање дрвета је почетак свадбе два пола који постоје у њему. Свадба без прекида траје. Да ли је свадба сам раст? Можда само храњење? Да ли се одатле потпуно може разумети везаност дрвета за земљу? То ли је тамно семе личност дрвета? То је привржена везаност и веза којом дрво приања за храну и тло, која нераскидљиво повезује два пола. Да ли је само одавде, чак и за дрво достигнуг средишта, схватљива суштина дрвета? Је ли то оно што би се могло назвати егзистенција дрвета?

У *Дневнику заводника* Кјеркегор говори о предавању које није принуда, није омама, није пијанство, није пад, не претходи му никаква криза, и предавање није разрешење ове кризе. У том предавању мушкарац и жена већ преклињу како би се могли предати, стоје на тачки када могу бирати само између предавања и лудила и цело се биће претвара у разјапљени и помахнитали крик једног за другим. То ли је однос полова у дрвету: *није*. Јер у ономе о чему говори Кјеркегор још постоји могућност отпора, постоји: не — иако та могућност значи изједначење с потпуним крахом и падом у осамљеност. Још постоји оно да се друкчије не може, да нема другог пута, да је то једини

начин даљег живота и ако се не оствари, то није смрт, него поразније и од саме смрти. Али ово предавање, претерано држећи у шаху своју супротност, и укус задовољења даје поглед на незадовољење, превише се утапа у могућности пропасти и једино с обзиром на пораз, на лом, на пад могло је постати тако искључива, тако елементарна патња заносне снаге. Задовољење грађено на могућности претеће опасности незадовољења. Перверзност. У дрвећу нема могућности да полови живе независним животом, нема могућности да се не предају и да се не предају потпуно, јер се не јавља могућност да укус искључивог сједињавања, с обзиром на ово полно сједињавање, буде безуслован и потпун. Сједињавање је смирено утапање, утонуће у друго биће, упијање и утонуће као што се реке уливају и нестају једна у другој. Егзистенција бића везана је за друго биће, како каже Јасперс. У саобраћају долази до изражаја да биће не може само по себи бити ако оно друго не може само по себи бити. Човек може бити потпун 'само онда ако је потпун и онај с киме је у заједници, — са човеком који не може или неће да оствари своју потпуност човек не може хтети или желети своју потпуност. Зато је ужасно проклет живот с партнером који није потпун сам по себи. Спречава тада човека да буде сам по себи. А овај егзистенцијални закон нигде тако дубоко не обавезује као међу половима. У односу полова једино је савршено умирујуће ако се човек сусреће са самим собом који му долази у сусрет — креће према неком скривеном свету... и на пола пута налази себе, као некога ко отуда стиже, сусреће се и сједињује с њим. Човек се само са самим собом сједињује потпуно слободно, једино се себи предаје потпуно, јер се једино себе не плаши. Човек се предаје потпуно само ономе кога се не плаши, зато онај који одонуда долази мора бити сам човек. Свако друго предавање је делимично... у свим другим сједињавањима унутар бића остаје нека наоружана скривена стража спремна да јурне и убија, зна да се не може предати без остатка. Има у човеку страха, слабости, опреза, предупређења, уздржаности, запреке, зида, крутости, удаљености, провалије. А где постоји страх, ту је и слабост, ту се

кришом граде утврде и зидови, окамени се слутња, ту почиње све, све се стврдњава и ломи, ту је сила:

тврдо и снажно припада смрти,
меко и слабо спада животу,

како Лао-це каже:

слабо савлађује снажно,
меко савлађује тврдо,
сви на земљи то знају,
нико по томе не живи,

само дрво. Полови омекшају у њему и постану благи, остану вечито нежни, нежни, пуни живота као пупољак и одојче, нежни, свежи, освежавајући, меки, вечито се кувају у својим соковима, једно у другом зноје мирис својих полова, они знају да не побеђује онај који остаје тврд, него онај који омекша и попусти и прими и преда и ослободи себе, зна се да предавање није знак слабости, него знак снаге... зна се каква је страшна лудост веровати да је господар ситуације онај који мање воли, који радије очува своју памет, који остаје хладнији, који остаје на удаљености... то је заблуда на којој се ломи свака судбина: победа припада ономе који више воли, који губи снагу, који се боље загреје, који је ближи, који се може опустити, који уме да потоне. Дете добија пол онога ко се дубље предаје у тренутку загрљаја — то је на њему белег, ако је жена умела да буде нежнија и мекша, биће девојчица, ако је то мушкарац, биће дечак, пол детета зависи од дубине заборава у сједињавању, оно добија пол онога ко је био нежнији, јер је тај био јачи. Увек побеђује онај који уме да преда своје Ја.

Дрво то не зна. Једино онај зна ко не зна. То је егзистенција дрвета. То је личност дрвета. То је пре свега умирујуће у њему. Од свих живих бића оно има животни план изграђен на утапању у загрљају. Дрво се грли са земљом, са животом, у њему су у непрекидном загрљају два пола и у непрекидном стапању. То је еротична суштина у дубини дрвета... отуда у њему омама... отуда смиреност... отуда

нежност... отуда снага... зато је тила, мека култура, бујни живот — two ways and one will, два пута и једно хтење.

Победа

Ова липа расте у једној долини Бакоња, тамо где се долина сужава и где се на присојној страни падине помаљају стене од десетак тона. Семе је пало између две стене. Док није постигло дебљину коју су му стене дозвољавале, дрво је готово неометано могло да расте. Али то није потрајало дуго. Тада се стабло ухватило у коштац с каменом и потиснуло га. Одозго је на стабло пала стена величине куће и покрила га. Липа се извукла. Жилама се ослонила на доње камење и почела да гура стену. Цепала је камен који јој се нашао на путу. На два места, непосредно уз стабло, пала су два блока величине стола. Липа их је покрила својом кором, излила се на њих као жива лава и једноставно појела два блока. Мрвила је камење испод себе на тај начин што га је жилама загрлила и стезала, попут циновске змије, док није задавила камење, односно расточила га у комаде, истиснула из њега отпор у вишегодишњем самртном загрљају. Сада липа има три дебеле жиле. Једна од њих, после више заокрета између блокова стена, зарива се право у падину. Друга се грана на четрдесетак или педесетак огранака, страховита шака од педесет прстију од чијег захвата стење планински гребен. Трећа жила је допола огољена јер се испод ње откотрљало камење а вода је испрала земљу, оголела жила личи на хрпу црева која су покуљала из распореног стомака. А изнад је четвороспратно право стабло, дебело колико три човека, шикнуло у простор, повело са собом големо мноштво грана и листова, живи попут бесмртног смеха.

Добро би било знати шта је ова липа мислила о себи док је још била семе. Хтела је да буде правилна и сразмерна као и свако дрво, идеално дрво, као и свако биће, идеално биће. Али није била сањалица. Сањалицу би потиснуле стене. Али није била ни хировита. Хировити би већ побегао због свог нестрпљења. Побећи значи одрећи се своје

судбине. Одрећи се судбине значи бити слаб. Бити слаб значи бити побеђен.

Могу се видети и стабла сањалица који склопљених очију мисле на један живот којег нигде нема. Стабла измучена лица, потонула у скривена задовољства. Живот им је исувише лош, не зато што је лош, него што је лакше маштарити, што је теже ухватити се у коштац са судбином, као што грабљивица канџама хвата месо, као што бршљан својим тамним загрљајем дави све на свом путу. Могу се видети хировита стабла која као суманута уврћу своје гране, чине безумне покрете, сулуде кораке, збијају шале на свој рачун, јер нису истог мишљења са самим собом. Постоји патетично дрвеће, постоји и суморно, осамљено. Постоји дрвеће идиоти, опсцено, перверзно, глупо дрвеће. Коначно, физиономија дрвећа не доводи у заблуду.

Ова липа је херојско дрво. Није лепа. Али ова величанственост животне снаге не постоји ни код Хомера, ни у вајарству, ни у Бетовеновој музици, ни у Ничеовој филозофији, нити у царској судбини. Ова нема борба, коју је сама водила стотину и педесет година овде на неповољној падини, под налетима кише, ударима ветра, између скотрљалих стена, испод огромних блокова у теснацу сужене долине, — требало се напрегнути, изгубити сваки облик, прихватити компромис, није се смело знати за милосрђе, ни за трен, свирепом смиреношћу, визионарством, истрајношћу и истрајношћу могла је само непрекидно да расте, а данас, када је већ однела победу, када је битка иза ње, наборана, истрошена, обогаљена уме овако здраво да се смеје, да се смеје. Шта јој се још може рећи о животу после свега чему се она смеје? — чиме јој запретити? — чега се још може уплашити? може ли се догодити још нешто ужасније што она већ није победила и није преживела? Шта значи умрети? Шта значи плашити се смрти? Већ се не плаши. Никада, ни за тренутак није била срећна, али се смеје ономе који је због тога жали. Не зна шта је обиље. Не зна, једино у сну, шта је то спокојство. Мир јој је стран. За богатство и не зна да постоји. Комфор? Шта је то? Мршаво, сувоњаво, жилаво, прекаљено биће. С окорелошћу једног злочинца и с обазривошћу једног мудраца. Да је постала човек живела

би животом Атиле или Цингискана, али би јела као Гаргантуа, смејала се као Фалстаф и убијала мирно попут Борције. Да је постала звер, имала би у себи краљевство лава, крволочност тигра, снагу питона, смиреност слона, мишићавост дивокозе и сигурност орла. Да је постала песник, писала би песме од којих би се запалила хартија. Кад би писала музику, планине би по њој заиграле. Када би данас човек имао осећај за узвишено, ова липа би имала свог свештеника, — витког младића који би певао и приносио јој жртве, стајао пред њом у блистава летња јутра, клањао јој се и узвраћао смехом.

Меланхолија

Ова јела се уздиже поред извора у Алшотатрафиреду, поред бившег дворца Зичи. Око ње су све ниска стабла, она је највиша у целој околини. Њене гране делом скривају зграду кухиње дворца. Земља је црна, мека и плодна. Извор поред ње својом свежином напаја целу околину. Нема у њој никаквог умора, јер њене наизглед клонуле гране нису свеле ни болесне. Овдашњи житељи је зову тужна јела.

У њеној околини нема узрока за тугу, добра земља, скровито место, влага, без супарница. У самом дрвету такође није узрок, три пута је веће од куће, стабло је беспрекорно лепо, изузев неколико гука смоле које значе да је било мањих рана, — ситница. Нема у дрвету ни неурастеније, ова се гњаважа јавља увек у неком сивилу и безбојности. Јела је тамно зелена, дакле биће је добрих нерава и здраве крви. Само је тужна. Не гледа у небо, него пред себе, односно гледа у тачку коју посматрају тужна бића. Без горчине, без немира, без плаховитости, готово без страсти. Туга животиња се не види другде сем у очима. Постоје мајмуну у кавезима, каткада им досади кловернај па се загледају преда се. То је поглед који растера посетиоце испред кавеза. Уморни стари коњи, на улици, док чекају, гледају у том правцу. Дирерова *Меланхолија* тако гледа.

Ово тако, оно овде, оно куда није изнутра. То је место на свету. Цело дрво то гледа. Свака иглица, свака гранчица,

крошња, стабло гледа бескрајну тугу живота, можда гледа како је ужасна осамљеност, али и каква цена се плаћа ако је човек одбаци. Или можда како је добро бити неосетљив, јер тада се бар може бити далеко. Али ~~како~~ је добро заронити у стварност, јер тада се све прима непосредно, радост, опijenост, весеље, патња, нарочито патња. Како је све то добро, и како лоше. У тузи јеле нема оптужбе. Никога не позива на одговорност, зна да то није нешто што ће се средити ако се каже узрок. Нема узрока. Просто, то је тако. Не објашњава је ни крв, ни склоп, ни карактер, ни успоме-на, нити судбина.

Има у животу нешто потресно тужно и онај коме због тога навиру сузе не зна колико је ова туга неизменљива. Волео би да пати, волео би кад би га све то дубоко ранило и болело, волео би кад би се бар разболео и како би добро било пресвиснути. Али толико је тужан да већ и не пати, ништа га не боли, није болестан, не уздише, није нестрпљив, — чак и не зна хоће ли или неће, нити да ли му је свеједно или није. Више и није без циља. Нису недостатак радост и срећа, јер би онда био болна празнина, простор у чему нема ништа. Ова туга је густа и масивна, запаљива и плавна, нека врста терета који умети поднети управо значи бити тужан. Оставити иза себе плач и патње, разочарања, ломове, понижења, падове, усамљеност, болест. Оставити иза себе смрт. — бити тужан: бити овде без икаквог смисла, носећи у себи оно од чега никада ништа бити неће, урасти у пропадање знајући да је свака радост плод у којем се баш тамо где се очекује најслађи укус, тамо у средини, јавља горчина.

Али она не негодује због тога! — али не бесни зато! — али се не буну! Кад би још могла да се користи средствима ових бекстава, кад би на тај начин могла да побегне од туге па да негодује, бесни, буну се. Како је сувишан сваки отпор, како је јадан сваки бег. Кад би још била расположена да буде безвољна. Кад би још веровала у чврстину, или бар веровала. Кад би још умела нешто да воли, или бар да воли или уме. Дубока тамна рупа све је прогутала, а она гледа мирно и непокретно, без мешања се издиже пред њом тама, бездања и бескрајна ноћна дубина. Погледа, а

празнина је и не привлачи, исто као што је и не плаши, не боји се, не радује јој се, не предаје јој се, не жели да је остави иза себе, не жуди за њом, само је погледа и тужна је, тужна „Under all earth runs water, under all life runs grief” — испод целе земље струји вода, испод свег живота струји туга. Испод живота лежи тамно и непокретно језеро, живот огледа лице у њему, угледа тугу за себе, пије из њега, пије тугу. Када кроз гране јеле проструји ветар, огласи се овај инструмент ноћи, ова црно-зелена харфа — какав тон без смешка. Како у њему гори тама. Колико неподношљиво тежак тон, како је мек и како буја — прелива извор, кућу, остало дрвеће, целу шуму, планински гребен, помиљује без љубави својом плишаном руком лаког попут пера, без саосећања, без сажаљења, без утехе, без радости, а на то се загледа пред себе брдо, планина, поток, јелен, тетреб, под целим пределом се раствори земља и у тамном огледалу се појави лице света.

Девница

Ако се од железничке станице крене према Прови, у долини Ходошер, која остаје зелена и кад су лета најсушнија, на источној падини налази се неколико бреза. У средини, опкољена другима, иако није највећа, али је таква да најпре пада у очи, толико очигледна да је човек посматра и тек после извесног времена закључује да има више дрвећа, односно и нема, јер је друго дрвеће друкчије.

Заправо то и није дрво, него цвет. Шта је поука цвета? Цветање. Слатким смешком отворити се у свет. Само када би човек могао имати стотину очију па да све то гледа.

Ако неко каже да је бреза девичанска, неизоставно греши. Више је, веома ретко, каткада, свежа и млада девојка брезолика. Тако је витка и тако блиста росом, тако је једноставна, прозрачна да јој се могуће приближити само на један начин, нежношћу. Невина је. Ни издалека у оном увредљиво иморалном значењу које има у филозофији морала, нити у оном брутално иреалном смислу којим се лекари служе. Невиност није физиолошко стање, и не за-

виси од било какве промене. Тамо где постоји невиност она се не може одузети, нити се може изгубити. Како ли се може у љубави изгубити? Губи се управо ако нема љубави. Нема невине љубави? Свеже и безбрижне. Једноставне и чисте. Као бреза. Нема речи које су тако нежне као савитљивост грана? Нема покрета који је тако нежан као бешумно треперење листова? Нема загрљаја који се тако раста као што бреза израста из земље? И то је невина љубав, ове нежне речи, тај мили осмех дојенчета, тај брезوليки загрљај, зар не цвета поука? цветати? отворити се у свет немом белином, задубити се у сопствену чар, као блистава зрака светлости на глатком огледалу воде?

Чистота може бити и телесна. Јер није истина да су богови од мрамора, од тврдог, блиставог, белог камена све до своје унутрашњости. Права невиност није чистота мрамора. Само живо тело може бити невино, оно које даје чисте сокове, чисте нити, чисто месо, чисту крв, чисту косу, чисту кожу

reines Herzens zu sein:
das ist das höchste, was Weise ersannen
und Weisere taten —

живети чиста срца, то је оно што мудраци мисле а још мудрији чине. Задржала је чистоту рађања, подојила чистоту мајчиног млека, узела је чистоту лица која се на њу смеше, сунца, ваздуха, воде, хлеба, љубави драгог, своје деце, богова и чистоту смрти. Кад би је неко запитао шта је то невиност, погледала би га као птица или звезда. Ако би се тако погледала бића на земљи, само би постојала чиста срца. Свет је прозиран као стакло, само што је то стакло меко и топло и живо, толико живо да би неподношљиво било кад се не бисмо могли смешити. Тамо где извире живот је чист и слadak — pleasure which there is in life itself — уживање које је у животу самом. Не отићи од извора значи остати невин. Етрурци су на надгробне белеге својих жена клесали цветове, не име, ни остало, ни године, нити положај. О чему говори надгробни камен? Она која

почива овде била је цвет, знала је да живи оно о чему су мудраци само мислили.

Благослов

Изнад Корчуле, кад се мине гробље, према југоистоку, на невеликом травнатом простору налази се смоква. Три дебеле гране одвајају се на три стране одмах изнад тла, затим се уздижу и савијају. У августу рађа ароматичне, тамнољубичасте, сочне, медене смокве. Трава је у њеној сенци, смоква узима у заштиту простор око себе и свакога ко ступи на траву. Ту лежи велика квочка, под крила јој се може скрити ко год хоће. Ко се нађе у близини дрвета, ступа у простор непосредне топлоте мајчиног тела: заштићен је, под заштитом је коју може створити само онај ко човеку жели добро.

Човек и сам себи може пожелети добро. И та жеља, ако је јака, остварује се. Да, жеља стоји насупрот потребе. Жеља је насупрот *ἀνάγκη* (ананке). Хоће више. Кад би само потреба постојала, цео живот би се одигравао по законима физике, хемије, биологије. Али жеља га превазилази, хоће више него што ананке хоће да допусти. Жеља хоће немогуће. Може да буде таква да пробија законе потребе. Жеља може бити тако велика да рашчини ананке, растопи потребу у ватри страсти, тада закон нестаје, жеља се остварује.

Али жеља, ако је човек сам себи пожели, има неискључиву опасност. Опасност је што се жеља остварује и тада човек постиже оно што жели. Постиге и увиђа шта је било оно што је тражио и захтевао и желео. Добија то и треба да га упозна. Изгледа као да је поклон. А од сто случајева готово у свих сто: казна, — ето, добио си. Да ли је то оно што си желео? Јесте. Ево ти, мораш то користити, мораш живети с њим и с његовим посредством. И тек сада се испоставља да је жеља била лажна. Ниси то желео. Требало би поставити забрану: не пожели себи ништа што својим остварењем може постати терет, јер ће ти се жеља остварити и оно што желиш добићеш. Зато није добро када човек сам себи нешто пожели. Он не зна и не може

знати шта је то за чиме жуди. А кад то добије, он тугује и разочаран је. Малопре је још желео, сада је већ прежелео, потом опет поново жели.

Зато је добро кад постоји неко ко уместо самог човека пожели нешто: када има заштитника, пријатеља, оца, драгану. Благослов свог сопственог живота човек никада не носи у себи. Зато је добро када постоји мајчинско биће као ова смоква која човеку жели добро. Кад сам под њеном заштитом, знам да је сувишно да пожелим себи било шта: није потребно да желим. Оно што она жели с тиме се могу помирити и боље је него да ја пожелим. Боље од мене зна шта хоћу. „Ако ти луда понуди животворну воду, проспи је. Ако ти мудрац да отров, мирно га испиј.” Јер мудрац зна да је отров добар. Човек овде живи под мудрошћу смокве. Шта пружа? Каква је то добра жеља коју мени жели? Шта то она уместо мене боље зна од мене самог? Не вреди размишљати о томе. Добићу. Вероватно неће бити никаквог видљивог знака. Остваривање највећих жеља човек и не осећа. Једино осећа да уз њега постоји неко, привија се. Осећа да се и он сам претворио у смокву: већ и не жели за себе него за друге; и остали ће ми прићи и подвући се, јер знају да ћу уместо њих пожелети добро. Сешће под зрачење благослова, јешће воће које постаје све слађе, протегнуће се на трави и спаваће испод зелених сеновитих грана, попут ембриона.

1934.

ЕСТЕТИКА ПЕРУАНСКИХ ВАЗА

1.

Када су се на прелому века сликарство, вајарство, примењена уметност, психологија, етнологија, социологија, историја, музика, поезија окренули према свету примитивног човека, заправо се изменило стање европског духа према културама изван Европе. Европа је увек одржавала везу с примитивношћу. У натурализму је то очевидно. Али је и у романтици тако, јер је она била једна врста култа рајског живота. У доба процвата класицизма такође је постојао додир с народном уметношћу, а пастирска мода у рококоу није ништа друго до примитивизам једног рафинованог раздобља. Пијетизам се непрекидно позивао на то да је *homo naturalis christianus*^{*}, — а ни XVII и XVI век никада нису престајали да мисле на праситуацију човечанства. Преко ових спона примитивни човек је увек изгледао као узор. Праситуација је била идеална идила, — сва схватања пре XX века видела су у животу прачовека савршену срећу. Русо је самоизразио оно у што је Европејац већ вековима веровао и у шта је и од тада веровао сваки романтичарски или натуралистички уметник и мислилац: повратак природи сви су схватили као остварење земаљског раја.

Почетком XX века ово се схватање потпуно изменило. Истраживачи који су открили унутрашњост Африке, пра-

* Човек је природени хришћанин

шуме Бразила, острва Аустралије и Полинезије, висоравни Азије; етнологзи који су годинама живели међу примитивцима; психолози и лингвисти који су испитивали примитивну мисао и израз; и уметници који су црпili из предисторијске Грчке, црначке, малајске, индијанске, старе кинеске уметности, — одједном су престали да виде идеалну срећу у животу прачовека. Однос се изменио. Белац је пре са завишћу и усхићеношћу мислио о Црнцима и Индијанцима који живе у прашумама; сада се испоставило да џунгла није рај и живот прачовека уопште није био идиличан. Оно што је примитивног човека уздизало изнад животиње, то је веома лабаво узајамно испомагање и алат веома спорне вредности. Иначе је био изложен ђудима прашуме као и свако друго живо биће. Примитивни човек је живео у неминовности беспоговорне и безусловне принуде, у временима непрекидно оптерећеним опасностима, а срећу је исто тако мало познавао као и данашњи човек.

У схватању новог века, међутим, постоји други, битнији резултат који поближе интересује белца. Када је примитивац живео неупоредиво тежим, мање извесним, опаснијим животом него данашњи човек, истовремено је био неупоредиво ближи стварности. Данас човек добија свет процеђен, укроћен, ублажен, цивилизован, готов за употребу и уживање. Данашњи човек више и не види стварност, и не може је видети: дивљина скривена по прашумама толико се умањила да се готово и изгубила. Човек одрастао у граду више и не зна за блато, ни за ноћ, тишину; рат је данас изузетно стање; лов обављају месари у кланицама; тканине за одећу израђују жене у фабрикама. Данашња стварност је другостепена. Стварност прачовека је примарна. Он је још био суочен с праелементима света: са свим тешкоћама и радостима живота, немилосрдностима и благословима. Морао је да даје више, више је и добијао: и непосредно је давао, непосредно примао. Живот примитивног човека био је пун. Чиме? — животом. Оним што данас недостаје, што је читаво и сасвим непосредно и налази се у блату, у ноћи, у тишини, у лову, у ткању, што је у животу примарно неминовно, што није асфалт, аутомобил, канцеларија, новац, фабрика, трговина, књига, него:

земља, дуго пешачење, подухват опасан по живот, добитак, култ и вера.

Због тога се тако изненада продубила мисао о примитивном човеку на прелому века. Због тога одједном настаје цела библиотека о психологији, социологији, религији, уметности примитиваца, — због тога се у делима модерних сликара и вајара јављају црначке, индијанске, старокинеске, папуанске замисли. Из уметности прачовека говори испуњеност животом. Није то проста, није дечја, није идилична уметност, као што су веровали натурализам, романтика и рококо, — уметност је то која је сложенија, тежа, утученија, потреснија од европске: уопште није рајска, него уметност човека који живи у неминовности тешких животних околности.

У духовности модернога човека, међутим, прачовек више није узор. Оно што се данас очитује у науци и уметности то је одсуство сентименталног усхићења повратка, сазнање да повратка нема. Иза интересовања за примитивност сигурно се крије жеља да се осиромашени живот модерног човека учини пунијим. Али примитивно није пијетистичко-русоовско-толстојевски идеал. Неминовност је што се модерни човек удаљава од праситуације. И уколико је ипак нешто преузео од примитивног човека, то је да је упознао неминовност и примио к знању да јој се не може одупрети.

2.

Перуанске керамичке посуде су исто тако истакнути производи древне уметности као бронза из Бенина, дрвене скулптуре из Полинезије, клесани камен Маја, архитектура Келта, Малте и Сардиније. Занимање за перуанску керамику је скоријег датума. Познајемо је тек тридесет година. Још нико није досегнуо њено порекло, стил појединих крајева, технику, историју: став је опрезне науке да још дуго треба прибирати, класификовати и истраживати керамику док и на то дође ред. Мада има места где је откопано на хиљаде посуда и њих чувају неколико сакупљача у Ју-

жној Америци, у посебним стакленим палатама изграђеним посебно за вазе. Истраживачи универзитета из Калифорније, Макс Уле, археолог из Намачке, али нарочито археолози и историчари уметности из Шпаније, баве се вазама само на описни начин. То веома олакшава посао естетичара: не збуњују га теорије, може да посматра свој предмет независно од свих осталих веза. Провизорна је подела археолога када разликују типове посуда чимботе, анкон, тиау-анако, моче, супе, лима и истичу да је од свих типова најлепша керамика најдревнијег раздобља у двадесет боја, доцније је једноставнија, а на крају само тробојна из Наска — то се и иначе одмах види. Повољан је то тренутак да се ухвати сама суштина.

Две су најдревније врсте керамичких посуда: богато обојена керамика из Наска у облику врча и керамика из Моче с мање боја али је обликом пластичнија, представља тела, главе људи и животиња; посуде потичу из истог доба из којег је древна архитектура Перуа и Еквадора. Споменик архитектуре су Нуаса del sol и Нуаса de la luna, огромне камене пирамиде. Време се тек приближно може одредити. У сваком случају давније је него Тиринт, Микена или Троја. Можда су једнако старе као и египатске пирамиде, али их већ није градио прастановник Америке, него неки освајачки народ који је покорио прастановништво. Није немогуће да је то био древни народ Перуа Чиму, који и данас ту живи исто као и пре четири хиљаде година, и умногоме подсећа на египатске фелахе. Сваких хиљаду или петсто година освајало их је неко ратоборно племе и сваких хиљаду или петсто година они би расточили ратоборно племе. На изглед су били покорени, а ипак су победили они. Увек су били слуге, сем у прадавним временима, али није било туђина које коначно не би претопили у себе. Снага фелаха Чимуа је у пасивности средине; он припада пределу; народ органски срастао са земљом непобедив је, његова асимилаторска способност упија свакога освајача а да он сам не буде ослабљен. Тако је смирен, нем, стрпљив и тако подноси све као и предео. Отуда изгледа као да је створен за робовање; а исто тако је мало роб освајача као и предео. Можда је свестан да никада неће бити побеђен.

Али је вероватно да то и не зна и несвесност о сопственој снази још му појачава снагу. Не може се подјармити пасивна елементарна енергија пранарода која се очитује у човеку који израста из предела и припада пределу. Освајач стиже и руши и влада, али не примећује да је себи изрекао смртну казну када је ступио на ово тло: неколико стотина година и нестаје без трага; а пранарод пак исто тако немо живи даље, смирено и стрпљиво, с крвљу освајача коју је упио у своје жиле, али већ потпуно уништивши освајаче. Перу по тој ужасној снази земље умногоме личи на Египат — када се дивље племе насели у ове пределе то је као да га је прогутала огромна змија. У почетку живи у утроби змије у свој својој целовитости; потом га почињу полако и неопажено да гризу и упијају различити сокови; освајач буде сварен. Земља га раствори. Нестаје његова борбеност, жеља за влашћу, снага, сокови га растачу, мељу, све док од њега не остану само кости а змија коначно и њих раствори. Освајач мисли да је победио када је заузео парче земље; а баш он је храна, — он је плен земље.

3.

Искушење би било у овом тренутку начинити типове од карактерних црта прастановника и освајача и по њима закључити каква је перуанска уметност. Можда би се могло стићи до Хоернесове класификације, у књизи написаној о праисторији ликовне уметности, јер он разликује геометријски и натуралистички стил. Говорећи о примитивној уметности Херберт Кин једва и да одступа од ове поделе на сензорне и имагинативне стилове. Чак би била употребљива и Фробенијусова супротстављеност хамитског и етиопског типа, јер освајач увелико и у целини увек личи на Фробенијусов хамитски тип народа, а пранарод пак на етиопски. Али овим путем човек би једино стигао где и Клагес, када разликује две велике снаге света: Seele, снагу душе, органски, топли живот који ствара, и Geist, снагу духа, вишу стварност која је непријатељ живота. Искушење треба одбацити: јер треба одбацити сваку врсту антропомор-

фног мешања. У поделама се увек јавља, као што вели Елдриш, ова грешка: „logical principles underlying the analysis” — основу анализе чине логички принципи. Да би човек схватио било који малени одломак стварности, неопходно му је обоје: геометријски и натуралистички стил, сензорична и имагинативна уметност, хамитски и етиопски тип народа и снаге душевног и духовног света. Стварност размишља у супротностима. Тамо где постоји један тип, тамо постоји и други, ако не друкчије, оно као сопствена неприсутност, као помањкање које остаје непопуњено. Чињенице се могу ухватити једино размишљањем у супротностима, не истицањем једног или другог типа, него оба и не само та два, него и њихових супротности и посебних супротности за та два. Искуство је увек непрекидно решавање супротности, јер се предмет увек мора истовремено посматрати с обе стране: и тако слика формирана о неком предмету није заустављање, него стално и непрекидно превазилажење слике око које обилази онај што је посматра како би јој пришао што ближе и да би што дубље могао да уђе у суштину.

4.

Када човек одбаци класификацију и типизирање, заправо му се открива друга могућност размишљања. Ово размишљање би се могло назвати логиком природе. У европској уметности сасвим се ретко очитује логика природе: постоји само једно једино дело које није ништа друго до ова природна логика. То дело је Диреров цртеж који представља бусен траве. У писмима о пејсажном сликарству Карус примећује, али потом испушта и коначно једва и дотиче, да на већини пејсажа присуство човека видљиво обележава бар стаза, ограда, заборављена марамица, шешир или далеки кров куће. Али на оној слици која приказује само шуму, дрво, море, таласе, равницу, човек је исто тако присутан: не зна се тачно где може бити, да ли је само као гледалац, као задивљени, али свакако као онај који бира, суди и суделује. На Диреровом маленом цртежу нема чове-

ка. Бусен траве је биће потпуно независно од човека, стварност која није процеђена, која је непросуђена, — то је пeсма као шевина, као косова. Каже се да је без ритма. Није тачно: у њој постоји древни ритам природе. То је онај ритам који је у шуму мора, у ветру који шушка ноћу кроз шуму, ритам који је у кретању животиња, у замаху крила птица, — карактеристично природни, не људски ритам. Не грађевине, него стене, — не баште, него шуме, — онај ритам који се може осетити у гранама дрвећа, у пластици планине, у равнини или таласању воде. У Диреровом бусену траве живи природна логика како се влати размештају, расту, наслањају се једне на друге, заузимају место у простору, како се њихове црте међусобно допуњавају и поништавају, како се осећа да жиле грабе земљу и сишу је, успињање листова гладних светлости и ваздуха, било колања крви траве у зеленим венама, — са целисходношћу с којом цео бусен штедљиво, естетички и смишљено заузима место у својој средини и себе потврђује: то је очитовање природног размишљања независног од човека. Ова логика се данас у Европи једва и може јасно видети: готово потпуно недостаје у баштама и на њивама, мало је трагова и у засађеним шумама. Једино се може наћи тамо где је вегетација и формирање тла остало нетакнуто: како се стене заривају у токове, на обали бујају папрат и траве, на брежуљку дрвеће, маховина, печурке, мрави, бубице, инсекти и птице у једном особеном поретку, — у оном поретку који се може видети на дну мора, у високим планинама, у пунглама. Шта је логика природе? — то је начин на који природа мисли. Једна врста реда и редоследа који је друкчији од човековог, — није антропоморфан, него савршено разрешен споразум неминовности која извире из унутрашњости бића и принуде средине: свака тежња долази до изражаја, али од свега се понешто одсече, подели и раздели, брине се, рачуна, поправља, непрекидно говори ново у истом мисаоном низу, што је доследно, јер је просто и неоповргнуто, јер је основа свих осталих начина мишљење. То је нељудска свест о којој говори Поунс када пише о дрвећу које усисава кишу, о гуштерима који се сунчају и о космогонијским древним стенама. Има ли разлике између нељудске и

људске свести? — та и људска је подређена природи! Ипак постоји разлика: јер је човек себе поставио у средиште — у посебно средиште. Диреров бусен, жбуње, каменови, немају посебну свест: свима је једно једино заједничко средиште — то је прасвест природе. Човек је иступио из те заједнице. То се осећа на европским сликама и вајарским делима и музици: залуд приказује валовље мора, животиње, залуд шуми шума у музици, залуд гргољи поток — то је звук људске свести, човеков ритам, није ритам природе — узалуд је уклоњен човек — ту је и ту ће и остати: ред који је створио његов је ред, логика је његова логика.

Одустајање од класификације, поделе, типизације први је корак приближавања логици природе. Човек укида сопствено размишљање да би ступио у заједничко јединство природе. И није реч о *anthropomorphisme populaire*, него о *anthropomorphisme scientifique*, као што вели Луј Верлен, не о обичној грешки, него о заблуди научника. „Сјајни умови побеђени сопственом маштом смислили су сасвим посебан свет који се противио природи.“ Човек и природа су друкчији, друкчији ред, друкчије руковођење, друкчији начин мишљења: друкчије се смештају ствари, лица, предмети и бића. У приближавању природи човеково средиште одједном почиње да се распада и нестаје: човекова свест, тиме што се поистовећује са свешћу бусена, потока, звиждуком коса, разрешава се и постаје истоветна са заједничком свешћу.

5.

Само по древној свести природе потпуно је схватљив корак када је човек, пошто је претходно пио из језера или са извора, потом из шкољке, одједном почео да пије из издубљене тикве, затим се подухватио да од блата уобличи посуду, па је осушио и тако постао власник посуде: јер посуда и није ништа друго до знак иступања из древне свести. У том поступку се још налази логика природе, али је у њему и посебна логика човека. На граничној је линији — на линији која управо почиње да одваја човека и приро-

ду. И природа има своју мисао о посуди и, када је човек припремао прву посуду, у њему је још до половине деловала природа, али је у њему већ деловало и нешто друго. Радом на оруђу човек се ослободио испод власти природе, али је истовремено постао роб оруђа. Ово непознато је трећи елеменат: ни природа, ни човек, а има у себи нешто од обоје, ипак је друго, и више је и мање, начињено је од живе материје посредством живог: биће, па ипак није живо. Оруђем човек побеђује природу, али оруђе побеђује и самог човека. Зависи од обоје, ипак је независан. Оруђе је резултат једног особеног преокрета на који природа није рачунала: тачка помоћу које се природа из основе може преокренути. И преокренута је. Данас, у доба безусловне владавине оруђа већ се види каква је сила деловала — када оруђе потискује циљ, уништава материју од које је начињено и уништењем прети творцу. Међу потребштинама нестала је суштина, — међу алаткама рад. Данашњи начин живота начин је живота овог трећег елемента: када живот пролази у стварању претпоставки за живот, — док човек прибавља своје потребе, промине време за коришћење тих потреба, — човек никада, ни у једном трену неће доспети дотле да може да користи оруђа јер је потребно да опслужује стара оруђа и мора да проналази нова; и уместо да га оруђе ближе примагне ономе што хоће њиме да постигне, оно поставља све веће и несавладљивије препреке. То је случај када је оруђе само себи циљ, — владавина трећег елемента: када припрема за живот прогута сам живот, — из поука сместа прећи у наставу без могућности да се научено користи, — али потпуни нестанак и оне могућности да човек учи себе или друге, јер култура, рад, говор, уметност постали су једна врста предигре ономе што следи, али што никада неће постати достижна стварност.

6.

Народ који израђује керамичке посуде никако није могао бити горштакчи, скитачки, пустоловни или номадски. Живео је у низини где протичу реке, где је мноштво бара,

језера, али свакако много воде и глиба. Материјал за керамику је глина, влажна земља, блато. Настаје у муљевитом пределу, само меко, податно тло нудило је могућности које се у њему крију да буду обликоване; мочвара је оно праобличје живота из које је израсла керамичка посуда.

„Предео” — каже Кајзерлинг у својој књизи *Јужноамеричке медитације* — „увек остаје пресудни чинилац историје. Не може га победити чак ни религија, да се и не помињу човекове теорије... морал, обичаји по својој особеној природи толико су везани за тло као телесне функције за поједина жива бића.” Мочварни предео је древно стање живота. У већини живих бића воде је више од деведесет процената, — Талес није био сасвим у праву када је говорио да је основни елеменат сваког живота течност, али је био у праву више од деведесет посто: а то је у погађању истине веома велики постотак. Тропска мочвара ће заувек остати најпуније стање живота: то је најповољнија ситуација за живот, то је најбујнија вегетација, на мноштво растиња окупља се највише биљождера, на мноштво биљождера окупља се највише звери. Ту живи највише инсеката и птица, највише риба и гмизаваца. У загушљивој атмосфери потмуле мочваре, прекривене веловима испарења, пуној живих бића једино се може замислити прабиће, ужасни организам, прариба, прагуштер, пиновска птица. У ваздуху мочваре постоје неограничене могућности за живу ћелију, безграничне развојне перспективе, очаравајући облици бескрајних варијаната. Међу данас постојећим животињама алигатор, крокодил, птица мочварица, чапља, пеликан, лабуд, пијавица, огромни листови на води, шаш, дрезга, окрек, бамбус — сасвим се добро осећа она бујна и врела снага која подстиче вегетацију, која је истерала из земље немани прастарог доба. Глиб не зна за немогућности ни у обиму нити у облику: али у сваком глибовитом бићу постоји нешто истоветно, нешто неумерено, нешто глибокико. У сваком се налази тежак, пригушен мир каљаве земље, тежина, испарљива, трема утонулост у себе. Иста беспомоћна похлепност у бронтосаурусу и у иктиосаурусу која се налази у пеликану или патки, у краљевском локвању или у воденој палми. У сваком мочварном бићу налази се непрекидна отвореност порозне мочваре која је покре-

тна, прети гутањем, никада се не може задовољити и никада заситити. Глиб упија и у сваком бићу које у њему живи постоји ово упијање: увек је спремно на гутање, непрекидно вари и тражи нови објект који би сварило. Разлива се блатњаво, очајно, проткан алгама, испарава се у својој тромој смирености, пуши се, обмотан густим облацима испарења. У омамљујућем мирису блата осећају се неограничене могућности плодности: зато у ужасу глиба увек постоји изазов и може се осетити да намамљивање није празно: суштина му је испуњеност, богатство, обиље. Мочвара вуче човека. У својој врелини изноји, испари из себе бића, јер свака вегетација носи у себи праслику влажне земље, — свако месо је глибоко, — сваки организам је муљевит, — живо биће је увек парче мочваре, — што јаче пржи сунце, све већим обиљем излива из себе поврвелу масу растиња и животиња; коначно, свако биће се враћа опет у муљ, раствара се у њему и нестаје, — преображено, поприма своје праобличје и претвара се у земљу.

Природна логика глиба, лењо ширење природе и распадања, разливање њиховог идентитета свуда се сместа запажа. Ако човек узме у руку раставић, зна да је могао настати само у мочвари. Иста она цеволикост, протегласто упијање као у нагибу врата плезиосауруса, исто оно грчење попут глисте, двострукост водоземаца, чак трострукост оних који подједнако живе у води, на копну и у ваздуху, исто оно праобличје подобно комарцу које се налази у шашу, алгама или белоушки. Сви су слични прабићу мочваре: дупљари. Та животиња није ништа друго до један једини велики стомак, велико усисавање, непрекидно калапљиво, лењо гајење распадања, глибовито ждерање, тромо варење, — цело биће је само један једини пробавни канал без главе, ногу и удова. Слепо биће које у својој незадовољеној жудњи непрекидно усисава нешто, лепи се за све као блато, приања уз предмете, вари без престанка, све усисава, све уноси у себе, гута и вуче. Ови дупљари су велика заједница мочварних бића, ова посудоликост изнутра испуњена влагом: ни сама није ништа друго до влажна земља, парче муља, оживљени делић глиба, а да и није део, јер је оно само глиб.

Ру вели да организам увек има семиаутономно обележје. Човек који живи у глибу никада се не може одвојити од глиба. Не везују га за глиб животне околности — него услови његовог живота. Самостални је то начин живота: не узима у обзир ни претходне догађаје ни последице. Просто — постоји. „Цео живот“, пише Уекскил, „било у ларви, било у развијеном бићу, увек је циљ себи самом. Нема развоја од лошијег према бољем, из несавршеног ка савршеном. И јаје је савршено савршено.“ И исти Уекскил: „Животиња није тренутно јединство, него виша рекапитулација тренутног јединства које се у временској узастопности узајамно смењује.“ Кад дупљар значи глиб, значи и да је виша рекапитулација савршене и исцрпне могућности глиба. А човек који живи у глибу семиаутономан је у животу глиба. Оно што настаје у свету мочваре, све је мочваролико. Култура која ту настаје: мочварна је култура.

Мочварну културу у потпуности и у свим деловима одређује живот мочваре: унутарњи идентитет узгоја и труљења, лакома глад и несвесност, незајажљивост и несигурност. Култура је порозна баш као и предео. Све саме опасности које чекају и прете, све се прелива, непоузданих обриса, помешана материјалнолико. У свету пишталине све долази из влажне земље: биће, мисао, намера, навика, — цела стварност је влажна, врела, магловита и тешка.

У *vita naturalis** живи *conscientia naturalis*** и тој свес-ти цела околина је — храна. Човек не зна за власништво. Чак ни тело није приватно власништво, — човек не припада самом себи. Тело је дупља, — плен дупље. То је *ordo naturalis****, један ред који је ред предела — ред мочваре.

Говор човек не познаје. Има неки глас којим позива, жали се, кликће, тражи, али, као ни праглас, ни овај нема смера. Није намеран израз, него знак нехотичног излива. Све доживљава и баш због тога ћути, јер тамо где се све

* Природни живот.

** Природно сазнање.

*** Природни ред.

догађа говор није неопходан. Породица је једна врста колективног стања и то стање нема другу основу до саму природну нужност која мајку и децу за извесно време упућује једне на друге. Историја се не зна, сећање не постоји. Мочвара се не сећа, — оно што се овде збива увек је исто. Нема мртвих: постоји само живот. Све што припада животу прожима култ: то је култ великог стомака, гајења, — једења, — варења. Човек станује међу бусењем мочваре, затим побија коље и гради сојеницу. Сојеница није приватно власништво, израсла је из мочваре као и трска, свако се може у њу склонити, може остати колико хоће и може отићи кад му се прохте. Плен је заједнички. Нема личне свести, само заједничка природна свест: мочвара рађа и обара животиње и мочвара их једе. Свако биће је парче мочваре. Одећа нема, само украси, јер је лепо увек пре корисног. Дарвин је на Огњеној земљи запазио једну жену. Била је гола, али је носила фризуру као кулу, била је тетовирана и нашминкана. Украси: шкољка, цвет, фризура, фарба. За предвиђање не знају. У предности је онај који је више глиболик, у коме дубље живи пишталина: а то је жена. Жена се брине о деци, око ње се групише нови живот. Жена је станар сојенице. Мушкарац је плен жене: то је емоционални поредак пишталине, — прави друштвени облик спарушеног матријархата, матријархат хетере. „У природоликости ситуације влада морал чисте бестијалности.“ И Еросов поредак је поредак мочваре: Ерос значи непрекидну афродизију. Непрекидна еротска пожуда, — у опојној и похлепној, муљевитој и лепљивој атмосфери. Није рапсодична и није хистерична, јер рапсодичност и хистеричност претпостављају сметњу. Пишталина не зна за сметњу, јер не зна за расипање. Бара стоји, испарава под ватреним сунцем, када сунце зађе, пара опет пада као тешка роса. То је тихо дахтање мокре земље. Музика мочваре је „монотона и полифона“. Религија је религија материнства: религија материнства религија родитеља човечанства, „не жене искварене у култури, него природно непокварене жене“, како каже Хауптман. То је религија безмерног обиља. Бића се роје око мајке, као пчеле око матице. „Auf die Naturbetrachtung beruhende Religion ist notwendig Wahrheit des Lebens: религија која почива на схватању природе нужно је

истина живота", пише Бахофен. Мајка земља: материја. „Древни матријархат израста из земље, из материје, припада материјалном животу човека, телу." Оно што је тамно, маглено, плодно, опојно налази се у овоме свету, то Герхарт Хауптман описује у својој визији *Острво велике Мајке земље*: овде се отвара свет жена „каткада засићен поспаним погледима, каткада пожудном врелином", јер „вечито засићење је исто тако незајажљиво као и жудња". Што се морала тиче он „готово и нема никаквог изгледа да игра било какву улогу у овом врелом свету инстинката где се не зна за страх". „Живот се претвара у једну врсту опште лудости"... „extase collective", како каже Леви Брил, „... овде је ум бескорисно ништа и фантазија је оно што је потребно" ... „човеку је овде неопходан замишљени реалитет а све остало се по себи разуме" ... „у овој атмосфери мења се сваки смисао" ... претвара се у бујно, испарљиво, претрпано и поврело.

Још и данас у Перуу живе многе успомене на давни матријархат. Сер Галахад, који је сакупио древне успомене које још живе у савременим народима, пише да Перуанке још увек имају улогу измиритеља међу ратнички расположеним партијама, на многим местима очуван је ред да је мушкарац роб жене и жена чак и туче свога мужа. Древна афродизија још живи у једном перуанском обичају који је везан за празник у децембру, у исто оно време када су се у Грчкој одржавале дионизијске свечаности, мушкарци и жене приређују тркачко такмичење ноћу до највише планине у околини и када год неки мушкарац сустигне неку жену, она му плаћа љубављу.

8.

„Израда керамичких посуда код Перуанаца" — пише један шпањолски калуђер још у XVI столећу — „није свакодневно занимање и обавијено је нарочитом тајанственошћу. Само жене знају потпуно занат. Када крећу да траже глину, то се претвара у свечани чин и ако се приближава олуја, скривају се у цунгли како не би никога сусреле. Затим ту граде себи кров. Док врше обреде не изговарају

никада ни једну једину реч. Жене се споразумевају знацима и верују да гласно изговорена реч уништава керамику у ватри. Мушкарци тада не смеју ни да им се приближе...”

На било којој тачки земље, код било којег народа који израђује керамичке посуде, на свакој се посуди види да потиче од истог извора: кинеска, египатска, грчка, камбоџанска, с којом се перуанска најрадије доводи у везу, керамика с Балија, с Јаве — праобличје сваке је органски дупљар. Али организам једино у Перуу јасно упућује на предео и на културу из којих је поникао. Посуда је свуда копија праслике дупљара, а унутра је празан велики стомак: средство настало у матријархату хетере у мочварној култури. Једино у перуанским посудама живи цео свет пишталине. Сличност индијанске керамичке посуде с прабићем места је уочљива, у првом трену. Све облици гмизаваца, инсеката, непознатих бића, из којих навире западни, тешки мирис муља. Облици глибовитих организама: издужене цеви које сишу, као трске, бамбуси, палме; кривине као код змија, прагмазова, линије као вратови или ноге или кљунови птица мочварица. То су фантазије посуда од муља. Дупљари који усисавају, чекају поспано, а у њима непрекидна отвореност, спремност да гутају. *Vita naturalis* једино може прерасти у *conscientia naturalis* а ова може створити само *ars naturalis**. Посуда сасвим наликује телу, сасвим је материјал. Морал керамичке посуде је чисто анимални морал. У њој се налази поглед вреле пожуде помешан с лењом засићеношћу, о чему говори Хауптман. Перуанска посуда је рођена у атмосфери муља: индијанске посуде створила је култура мочваре.

9.

„The soul of things is on the outside of things”, вели Поуис: „душа ствари је на површини ствари”; то је појава која се може запазити, видети, није то скривена и потонула стварност. Нема ту ништа тајанствено, ако то једино нису

* Природна уметност.

природност и једноставност које су по себи разумљиве. Што је лист зелен, мекан, жиличаст, свеж, танак — то је душа листа, — што је човек висок, витак, мишићав, прав — то је душа човека. Стварност се увек може чулно опазити. Што перуанску посуду покривају ужасна чудовишта, то је душа посуде. На површини посуде су заводљиве боје и облици тропске бујне пуноће, оно органско богатство и обиље које живи у свету муља. Шта значе ова чудовишта? — значе оно што је већ изразио облик посуде. Шта су та чудовишта на површини? — немани мочваре, оживљена пишталина, — избечене очи гмазова, поглед змије који хипнотише, врат који се пропиње, разјапљено грло, циновско прабиће, надута дупља, — све сама мочварна бића која ужасно прете. Површина потпуно прекрива облик: израста из њега, — садржина слике на спољашњости вазе истоветна је с обликом вазе; прво говори језиком пластичности, друго језиком боје.

Оно што перуанску керамичку посуду разликује од све керамике израђене на другим местима и код других народа јесте што она носи на себи потпуност свога порекла, цео свет из којег је израсла у једном неконтролисаном трену. У пролеће, кад ветар утихне, у топло време када сунце угреје воду, прокључају животни сокови, трска тако изненадно порасте, тако је снажна унутарња напетост новог листа да се чује како пуца омотач пупољка. У трену таквог праска рођена је негде посуда, — шикнула је из света мочваре као ново биће, нови изданак, — а да у суштини и није била нова, јер оно што каже, што значи, каквог је облика, од чега је начињена, какве је боје, каквим је фигурама покривена — све упућује од куда потиче. Блистање боја је од влажних листова, од влажне зелене коже, од росних цветова, од очију животиња, све саме сјајне, вреле, маглене боје, непоновљиво дубоке, тешке и очаравајуће: црвена, љубичаста, зелена, бела, жута, — све саме нијансе опојне, загушљиве, тешке атмосфере, какве се нигде другде не могу видети ни на каквој слици нити предмету. Такве је боје полип који се напио крви: прозирну зелену, као да је пихтијасто стакло, до прскања испуњава унутрашњост црвена која готово прелази у црну, црвена својим пламе-

ном прозрачи зелену, на појединим местима се прелива у љубичасту, на другим у мрку, жуту, ружичасту и тамноплаву. Ове боје је перуанска посуда захватила с осетљивошћу која је управо особеност бића света муља: то је осетљивост огледала воде које задрхти под и најмањим ветрићем, то је оно што се јавља у сензибилитету раставића, у виткој елганцији трске, у лаганој замућености муља, у гилком љуљкању уских листова шаша, у хиперестезији растиња. Свет боја и облика ваза је појачано чулно опажање: на промене ваздуха, воде и растиња самом напетостју места и потпуно реагује — места препознаје и најудаљеније везе. Зато је фантастичан цртеж ваза, јер је толико осетљив: и најмањи спољни подстицај до циновских размера развија унутарње последице. Због тога изгледа као да ова машта ради уз самовољно повезивање елемената, као да је једна врста лудости и да ова луда фантазија никада није проналазила живе наказе. Наказе нису иреална бића. Лудило постоји само тамо где има трезвености: *extase collective* не зна за друго до само за помаму. Иреално постоји само тамо где има осећаја за реалитет: у свету фантазије иреално је реално. Огромне главе, стотине руку израстају из набубрелих стомака, отечене очи, птице са стотину ногу и стотину лица, гуштери, жабе које лете — све грозничава маштања вреле и влажне земље: као што су прабића и становници тропских мочвара више фантазмагорије него стварности, — врвеж који шири труљење — то је свет стварности пишталине.

10.

Како се перуанска ваза појавила у историјском свету и како се о њој води рачуна у уметности, две крајности заједно значе целу посуду. Посуда из Наска је чисти облик дупљара, с неколико цеви и уста. Ова ваза је у боји, преплављена по површини најбогатијим облицима. Ваза из Моче представља људску главу, мајмуна, гуштера, жабу, јагуара, чудовиште, понекада и целе групе, жанр-сцене. На њој је мало боја. Лепота ваза из Наска је у недостижном

богатству површине: у заносним бојама и у сликама фантазије глиба. Лепота ваза из Моче је у њиховој скулптуроликости. Цртеж на једној од најлепших ваза из Наска представља једну главу, главу чудовишта, са украсом на челу сличном круни, али линија је тако танана да и сама круна изгледа као посебно живо биће. Израз очију избечен, избуљен, зао. Ноздрве добиле циновске размере а испод њих се налази облик бркова, али је сасвим нови облик од меса који постаје самосталан; лево и десно се проширује и опет се уобличује у главу. Испод бића ових бркова можда је језик, можда се увија змија, улази или излази, не зна се, чудовиште је гута или испушта: распада се или се рађа, свеједно је са становишта мочваре. Змију опкољава гомила мањих глистама или пуноглавцима сличних бића. Лице чудовишта је блештаво црвено, змија је црно-бела, брци су цинобер, околина плавозеленкаста и жута, мале јегуље су жуте и сиве, а основна боја је наранцаста. То је таква фантазија као Ходлерова и Тарнерова заједно, уједињујући у себи одлучне линије Ходлера и смеле боје Тарнера. — Међу познатим посудама из Моче најпластичнија је човек који спава. Седи накривљене главе, склопљених очију, скупљен. Потпуно опуштено лице с оном особеном напетосту у сну по којој би човек могао измерити чак и дубину сна. Рука која га је обликовала била је сасвим скопасовска.

1934.

ЕСКВИЛИНСКА ВЕНЕРА

1.

„Есквилинску Венеру” је исклесао у петом веку непознати грчки уметник. Неки је називају Аталантом, јер скулптура очекује да се с њом ступи у лични контакт, а шта је друго именовање до једна врста додира? Можда је исклесана за време краља Алкеста IV између 471. и 466. године. Можда потиче из Кнососа, из школе Критиоса и Несиотеса. Неки подозревају да ју је исклесао јонски уметник у Великој Грчкој, у исто време када су настали „Возар двоколица из Делфа” и „Олимпијски Аполон”. Сада се налази у Риму, Палацо Конзерваторе.

Било како било, једина је скулптура, заједно с „Возаром” и „Аполоном”, која носи на себи грандиозност архаичког стила, али и осећање за тананости новијег стила. У њој више нема никакве крутости и управо нема на лицу оног осмеха који разрешава крутост. Архаички осмех је знак живота; то је она тачка на којој се скулптура преображава у човека. Осмех покреће камен. „Есквилинској Венери” није потребно да буде покренута. Већ је у покрету. Цела скулптура се смеши, не само уста. Камен је оживео. Али још није омекшао у животу. Није сазрео, није упио толико мяса да би га начео квареж. Скулптура је тврдо мишићава, па ипак је мека; дечачка је, па ипак заобљена; слатка је, али од природне сласти меда, не од шећера. Невини трен буђења, онај када се око отвара у зору и прима

прву плодотворну зраку сунца. Још није напустила материју, још лежи сасвим у камену, али је у њој већ покренута будност живота. Више не спава, али још није устала: сада се рађа. Нема тренутка који би од овога могао бити пластичнији. Будилачки покрет у уснулој материји — то је знао и Микеланђело када је клесао Зору на надгробној плочи Лоренца Медичија. Само што и Микеланђело омаши тамо где омаши сваки скулптор, изузев Грка: не зна да је пластика драма. Зато што је драма, може да поднесе само једну једину мисао: мисао делања. Предмет вајарства увек је покрет, или, што је исто: спокој. Јер су покрет и спокој заједно драматични. Микеланђелов камен који се буди није драмски, напетији је од тога, — истовремено: малаксалији је. Не креће се и враћа, него хоће да се извије и стропошта се. Зора надгробнога споменика се ломи, есквилинска Венера се савија. Зора стреловито лети, есквилинска Венера лети машући крилима. — Роденов покренути камен, онако како је исклесан Балзак, још је даљи од Грка. Балзак се уздиже из вртлога, материја се врти. То није чиста драма покрета и спокоја, није прозирна борба живота и смрти, што управо вајарство јесте: дијалог непокрета и покрета. Роден је лиричар: код њега и није реч о борби. Балзак је патос, трпљење, није драма, а отуда и није скулптура.

2.

Човечанство је две хиљаде и петсто година чинило све да речи лиши њихове чулности, па ипак, било ко, било где ако каже: лепа, трагом речи јавља се увек слика жене. Реч је и данас дубоко еротична. Оно што је лепо, увек привлачи; лепо је пожељно; изазива у човеку жељу да га дотакне. Примамљива и заносна чар у тој речи лебди као иманентна праслика, као динамична платоновска идеја. То је еротски магнетизам жене. Привлачност не осећа само мушкарац, лепом се, односно жени диви и жели је исто тако и жена као и мушкарац, јер је лепота позитивна животна сила, велика чињеница живота. Можда се на трагу лепоте и у жени буде исте привлачности. Завођење, драж и

чар делују скупно; толико су еротични да делују и преко оквира родова. Жена и сама уме да се диви својој лепоти. И деца усхићено посматрају лепу жену; вероватно ни животиње не могу да избегну ову очаравајућу силу. Изворно лепо је значило жену и оно суштинско у њему сачувало се. Лепо је она магнетична привлачност која је суштина пожељне жене. Чулна реч, везана за живот, реч на чијем дну се љеска праслика зреле жене: с њеним обимом пуноће, мекотом коже, ватром очију, благим додиром косе, гипком лакоћом хода, — целом еротичном раскоши својом сама је чулна омама. Због тога је и у појединостима лепа блага коса, ватрене очи, заобљени удови — јер је све лепо што преузима узор праслике, жене. Феминина — леп мушкарац значи женствен. Лепа одећа значи бити привлачан као жена. Леп предео је магнетичан магнетизмом женске еротике. Музика, боја, цвет, зграда, песма само су утолико лепи уколико подсећају на љубавну чар која струји из жене. Зато све оно што је током многих столећа речено о идеји лепоте само је знак жеље да се лепо лиши своје материјалности. Безуспешно. И данас из лепоте, кад год је неко дотакне, букне елементарни еротски пламен: поразна беспомоћност мушкарца насупрот древној дивоти која се очитује у жени.

Кад човек за есквилинску Венеру каже да је лепа млада жена, само гомила речи. Пропорционална, свежа, привлачна, љупка, то јест: жена. Примамљива, заносна, све то значи исто. Шта је највиша тачка ове лепоте? — то је млада жена. Шта је савршенство младе жене? — она очарава. Шта је у њој привлачно? — што је лепа. Лепота није идеал, него стварност до које се не треба уздизати, јер постоји.

3.

Одећа деморализује човека. Чист људски однос постоји само у нагости. Покривена телесност изузима себе из чисто људског односа. Лоренс вели да ако човек не добија довољно светлости, постаје свестан кривице. Ноге, труп, леђа, руке живе у непрекидној тами, у непрекидном мраку

и у њима се развија једна врста кривице. Супротстављени су свету, иступају из њега и заснивају нов живот. Људи који живе у подрумским становима закржљали су, исто као и клице биљака у тами, бледи и малокрвни су. Одећа је човеков подрумски стан, плеснива дворишна соба у споредној улици. Под запаром одеће човек се дегенерише, губи везу с оним за што је истински рођен.

Данас, када је неодевеност постала једна врста хистерије, потресно се виде резултати покривања: деформисани прсти ногу, неразвијени листови на ногама, глупи бокови, блесави струкови; удови расли у тами, напуштени жмиркају тражећи помоћ на светлости од које су се одвикли. Свест о кривици свог закржљалог и јадног бића не могу да одбаце онако као одећу која им је заклањала сунце. Због тога модерна нагост никада није чиста с оним мореликим дубоким плаветнилом, као што је прозирна нагост природности која се по себи разуме. У данашњој нагости човека осећа се да јој недостаје одећа: данашњи човек је и овде, као и на свим тачкама живота, само сопствени разломак. Нагост грчке скулптуре је иста као код животиња, биљака и звезда. Удове Венере су однеговали погледи света: непрекидна контрола која је утицала својом неименованом верношћу на сваку линију, облик, прегиб, удубљење и испупчење; непрекидна уравнотеженост савета, критике, дисциплине, похвале, подстрека и коначно набујало уживање које је примило све новије знаке савршенства: радост мушкарца који је клицао овом блиставом плену, радост ваздуха који је и нехотице постао блажи приликом додира, земље која је видела тријумф сопствене метаморфозе, и светлости, те највише васпитачице која је поново добила целокупно зрачење ватре.

4.

У *Писму Емили Тест* Валери говори о именима које заљубљени дају једни другима као о „плодовима телесног поверења”. „Речи срца су детињасте. Речи пути су елементарне.” „Љубав је да би човек један са другим био живо-

тињски луд, са свим слободама махнитости и бестијалности." Ако мушкарац не жели ништа посебно, пише Емили, он каже: „Биће, или Ствар. Каткада даје име: Оаза”.

Како човек да назове скулптуру? Равнодушност? Привид? Површност? Каткада подозрева? Превара? Лаж? Добро се загледа па окрене леђа? Ништа? Сувишно? Можда: Месо? Материја? Затим: Жеђ? Кад се радује каже јој: Смрт? Кад се растужи: Неочекивана Помоћ? Мала Тачка? Моја? Шћућурена? Потом: Понор? Опасност? Олуја? Другом приликом: Тишина? Мир? Смех? Цвет? Она је попут Пећине? И попут Пучине? Каткада је Гранато Дрво, каткад Крпељ, Полип, Вампир? Недостижна Даљина? Неопходни недостатак? Поверење? Комад Леда? Пупољак? Предмет? Неприлика? Живот? Отров? Камен?

5.

Она с много имена јела је много маслина, јело је зачињавала уљем и рибе је пекла на уљу. То је благо преливање уља по њеним удовима, глаткоћа капљице уља која сомотно клизи. Никада човек не може бити свеж од масти. Због масти човек се сваким својим делом претвара у свињу, тром је, гута и блато и рокће. Вегетативна бића су дубље несвесна, више су прирасла уз своју околину, осетљивија су, више су нема и чиста. Маст је радост кикота, а уље смешка. Ако човек једе птице, постаје птицолик. Када је Биби заронио у море, прво и најбитније његово искуство је било схватање тродимензионалности. Риба је једино биће које спава, једе и живи увек у три димензије. Ко не једе много рибе не може то ни да схвати и није у стању да схвати ни тродимензионалну испуњеност Заносног Делфина. Ко једе много воћа, његово биће је свеже, сеновито, испуњено слаткоћом сока. Зрела Смоква је такав сок пун свежине чију напету бујност већ једва прикрива њена кожа. Слатко Грожђе из којег испарава опојна арома вреле земље Грчке. То је њена храна: уље, риба, птица, воће.

Сан није одмор, него космичка метаморфоза; претварање у тамну ноћ. То је тајна сна: спавати значи претвори-

ти се у таму. Живо биће згасне, као светлост, у свом култу имитира сунце: скрије се, покрије, зађе. Спавати могу само добри људи, вели Шартије: несаница је знак злобе; шта је доброта? — усаглашеност с великим редом, склоност и уживање у метаморфози. Несаница није знак старости, већ немогућности за промене. Сан је највећа генијалност, каже Кјеркегор. Али ко сања, он се враћа, он има недовршених послова, није чист: сан је увек испадање из великог реда. Слатки Спавач смирено дахће у постељи, спава без снова, као птица с кљуном под крилом, тако је беспомоћно омамљен, толико поништен мистеријом која прожима сан, у његовим разбаченим удовима све је тако тешко лако, тако празно испуњено; чаробњак је зачарао себе самога, постао је и себи невидљив. Не чека ослобађајућу светлост: у сну нема никаквог ишчекивања, не постоји недостатак, јер као свака велика животна чињеница, потпуно је изједначен са самим собом без остатка. Спава исто онако као што је мало-час јео, ходао, волео, исто онако дубоко и особно: исто онако лако, с уживањем, прекорачивши себе сама, зароњен у велико Ништа, што Свет и јесте.

6.

Да мушкарци само оплођују, жене само рађају, али људе ствара уметност, чињеница је коју не треба доказивати. Само треба погледати данашњег мушкарца и жену, сви су исти: филмске звезде. Беху времена када су сви хтели да личе на јунаке бруталне романтике, затим је уследило раздобље великог „интелектуализма“, а данас су у моди филмски јунаци. Они су пример. Модел Уметност ствара суштину људског облика, уметност је онај чаробни напиток који неутрално биће преображава у човека, биће које није ни животиња, нити нешто друго. Овај чаробни напиток не даје садржај, него суштину: деловање примера увек је најделотворнија физичка стварност. Ако је неки град пун кржљавих скулптура, оне чаролијом претварају у стварност деформисање грађана. Ово деловање је тако крупно да изазива и своју супротност ако лаже — вероватно да

је у доба издужених готских скулптура зато било тако много трбушатих људи, иако су оба типа накарадна. Филм је створио нови тип човека: на свим лицима се види осмех звезда; овај смешак преображава мишиће, мења лице и оно што је иза лица; филмски поглед, филмски ход, филмски гест, филмско завођење, уздах филмске звезде, туга звезде, сузе звезде. Изгледа да је то оно што је данашњи човек заслужио.

Никада не може бити спорно да су грчке скулптуре живе: њих није копирао уметност, људи су им се прилагођавали. Биле су тамо у оним тренуцима када се човек отворио и био спреман да прихвати вечне суштине света. А суштине су запоселе човека у обличју скулптура. Венера је суштина лепоте – заводљива жена. Ова суштина је оплодила земљу под светлошћу блеска загрљаја. Уметност је прва фаза стварања: стварна појава бога. Што се човек мења под чаробним дејством уметности значи да постаје бог. Само је једна божанска суштина скулптуре Венере; чињеница да је она обликовала жене према својој слици. Било је много Венера људског обличја, много жена од живог мяса које је скулптура, својим ужасним божанским притиском, присилила да личе на њу.

„...denn da ist keine Stelle
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.“*

7.

У инспирацији есквилинске Венере нема ничег неразумљивог. Скулптура без мистике. Потпуни недостатак надљудског: оно што је на њој све је људско, само с божанском чистотом и интензитетом. У чему је ова инспирација? Највиши облик интелигенције: интелигенција тела. Мудрост хода, како се нога сналази на тлу, како је увек спремна на нешто ново што хоће да окуша. Богатство облика,

* ... јер ту нема места / које те не гледа. Мораш живот да промениш.

многосмерност жудње за животом која се у њој латентно налази. Једрина, поузданост и солидност. Игра тетива, лакоћа игре. Нагиб бедра, генијалност нагиба. Мноштво мишића, костију, живаца, тетива, нешто што извире из најдубљег разумевања материје и покрета: интелигенција решавања највећих тешкоћа: интелигентно тело је савршена одгонетка јединог озбиљног људског задатка. Како подиже руку, та унутарња присност међусобног односа удова: ништа није карактеристичније за интелигенцију тела од покрета којим рука додирује сопствено тело. Интимност је непристрасна дубина, присност жене према себи самој, поверљива саживљеност са сопственим телом. Не стид, — стид је увек узнемиреност и није грчки. Тако гладак додир себе како се глатко и чисто умивају мачке или бишћу птице. Интелигенција удова припада телу, интелигенција тела — животу: његова непрестана жудња за уживањем, његова будност. Љубавна интелигенција. Загрљај и умеће да се у преданости лако поништава, да се похрли, прелије, потпуно предавање целовитости. Сваки интерес с најдубљом незаинтересованошћу, — корист са савршеном бескорисношћу, — саможивост с потпуном преданошћу свога ја, — живот с потпуном пропашћу у животу.

Лице. Есквилинска Венера има грчки нос. О грчком носу Каснер вели: „Шта значи недостатак угла између чела и носа на главама грчких богова и хероја?... дух и душа, спиритуално и анимално је битно, савршено јединство хтења и вештине, то да овде није реч о личности, о Ја, о индивидуалности и њиховом посредном истицању, није реч о одражавању и враћању у себе, него о чистом бићу, о неминовној сили, о надличном, који су с њима рођени, а проистичу, и треба да проистичу, непосредно из јединства, из мисли о јединству света.”

8.

Уметничко дело је увек целокупан свет. Заједно с отвореношћу и затвореношћу света. Ворингер вели: „Грчка пластика, не у дословном, него у пренесеном смислу, односно целокупно грчко мишљење, осећање, опажање увек

се односи на језгровиту, чисту, одређену конкретност, чврсто је и затворено супстанцијално биће.” Зацело није у праву: Грк зато изгледа затворен јер оно што каже јесте суштина. Али та је суштина отворена на све стране. На свакој грчкој скулптури налази се знак отворености: свака грчка скулптура има филозофију.

Есквилинска Венера је филозофија шетње поред мора. Човек шета, осамљен, или *in Zweisamkeit**, како би рекао Гете, свеједно: на обали мора човек је увек сам. Поразно зуре у безграничну површину ослобођеног простора, премисљајући о самој беспомоћности зурења и о прожимајућој смирености потпуно упијеног људског Ја у том простору. Мисао, мишљена мисао, пише Џојс. У филозофији човек не мисли, него је закупљен нечим што је више од човека. Не бригом, социјализмом, статистичким табелама, кризом владе, узрујаношћу и мрцварењем себе, није закупљен приземним гнушањем и бучним незадовољством. Шетња поред мора на граници чврстог тла и велике воде, на граници смирености и акције, између поузданости и непоузданости, на линији која разлучује материју од покрета, као крутост која се делом не може оживети, а делом је незауостављиви вечити покрет, — и ово је, и оно, обадвоје, човека истовремено мисли копно и вода, ветар и камен, чело и облак. Тако ће све бити нарочито важно: један самозаборавни покрет ветра који, чини се, затрепери лишћем, ритмично подизање и спуштање мора, које „дише”, како каже Софокле, зундарање неке муве, малени прамен од облака на дну видика, празна шкољка, облутак, блесак зраке о наслагу соли на стени, — све се то нашло близу и постало дубоко значајно, тако ново, чисто и теготно, као да је одједном испало да је све то од злата и човек власник овог неизмерног блага. Бела усијана светлост блиставог сунца, слана пара, маслине, чемпреси, ловори, благи мирис борова, сомотни додир врелог и влажног ваздуха, и једна нечујна и разрешена хармонија: свако чуло добија оно што највише воли и сито се напија у свој својој целовитости. Занос, па ипак није. Шетач певуши и лута. Потом заборавља

* Осамљен удвоје.

да певуши и да лута. Шта ради? — постоји. Престао је бити. Упио је у се море, беле стене, мирис, млаки талас ваздуха и пошто их је упио, изгубио се у њима, — упијен је. Себе је поделио између оних који су га даривали. Одјеном је постао господар неизмерног богатства, — све своје је погубио. Могао би сада о свему да мисли, али не мисли ништа. Свет промишља њега. Нема другог посла, сем да постоји и потпуно је засићен лакоћом овога неостварљивог задатка. Филозофија цетње поред мора је најтеже знање света: тако што је најлакше: не чинити ништа, да би се тиме учинило све што је битно.

1934.

КАМЕНОВИ ИНКА

1.

Да су нам се од културе Инка сачувале само развалине града Мачу Пикчу, на њима би се могао саградити цео свет. Развалине су недавно откривене. На једва приступачном месту, у најнеплоднијем пределу Кордиљера, на висини већој од четири хиљаде метара, људи су случајно набасали на развалине. Од тада се већ испоставило да камен и није ту вађен, него у долини удаљеној неколико километара и изношен је горе у блоковима који су већи од стена киклопског зида у Кнососу. Један део блокова је постављен необрађен, други део је клесан тако савршено да су археолози задивљени, „ни оштрица ножа не може да се угура у процеп”. Али блокови нису правилно тесани; има петоугаоних, шестоугаоних, осмоугаоних, десетоугаоних, чак дванаестоугаоних каменова. Цртеж линија спојева на зиду је такав да се нигде другде не може наћи. Није то безбедност, није смиреност, није узвишеност, није готово незамислива величина људског напора оно што говори из зидова: све је то природно и казује више од тога.

Околина града је гола и чиста стена — „dark trachyt” —, тамни трахит, како вели један путник: то је једар камен који је у својој интензивној сивој сулудо тврд и тежак, камен у чијој потмулости без сјаја има нешто саблажњиво безразложно. Базалт упоређен с трахитом је суморан, свечан, али у базалту има фантастике, бизарности, као да је

музичкији. Гранит је пак сасвим поуздано трезвенији, сувљи, и у сваком случају разумљивији, прозирнији образац. Трахит је хировит: његова строга, недопустиво сива двосмисленост личи на полутама. Полутама, међутим, не припада сумраку, или зори; само веома високо у планинама, у маси густих маглених облака постоји оваква безбојност, овакво сивило без уступака. Само је тежак облак, који све прекрива и све прожима, у стању да толико буде равнодушан према свакој врсти боје и промене и нијансе и светлости. У трахиту постоји та равнодушност. Није му потребна светлост. Не одбија је — само је не прихвата. У свом затвореном, тврдокорном, праволинијском недостатку гестова потпуно је повучен у своје сивило.

Радозналост не постоји ни у једној природи камена: не постоји у њему нешто што је у биљци, или у животињи, нешто што непрекидно жели да искорачи изван себе. Камен нема стремљења, он неће ништа, не једе, не учи, не развија се. Од свих живих бића камен је понајмање принуђен на промене. Није му неопходна помоћ, ни храна, искључен је из „узајамне потпоре природе”. Најближе би био пасивности, да у њему не постоји највиши степен активности. То нешто тачно одговара ономе што је камен сам, због тога има нешто што нема у другом бићу изван њега: осећај за стварност. Никада ни за трен не одступа ни за корак. Задовољан је тиме што постоји? — Питање се не може ни поставити. Камен се не брине за то што он постоји. Равнодушан је и према сопственом бићу. Нема своје афекте, нема такозвани нагон самоодржања. Свеједно му је што јесте и где јесте: на врх планине, у долини, уграђен, издробљен у макадамском друму, на дну мора, или у скулптури. На њега не делује ни светлост, ни топлота, ни хладноћа, нити тама. Само страшна тежина његовог присуства, као факат који се не може померити: обим у материји.

Можда камен казује само једну једину реч; реч је започео на почетку времена и окончаће је на концу времена. Изговара сваки глас више стотина хиљада година. Јер је време камена много спорије од човековог. Ако каменови говоре речи, реч коју изговори трахит, једносложна је. Најспорији камен: понајмање је склон да прими к знању вре-

ме. Он је мономанијак међу каменовима. Све што камен чини каменом постоји у њему и то не свесно, него узето много дубље: као с њим рођено, неодвојиво од њега, проста нетајанственост његовог бића, — једна врста оне фиксне тачке која се не мења ни под дејством укупних сила живота. Сива тежина и тврда стакловитост трахита, његова бестрасна масивност непокретно леже у дубини сопствене природе; на изглед без и најмањег знака живота, он је потпуно равнодушан према сваком приближавању, целокупну своју будност с ужасном концентрацијом усмерава на своје непокретљиво тамно сивило и на испуњавање своје запремине.

Град Мачу Пикчу саграђен је од трахита, на стени од трахита, међу планинама од трахита: „seems not now a work of human art, but as it were titanic — изгледа није људско, већ титанско дело”, као што каже Шели, као да га је „планина уобличила и да је израстао из планине, из станца камена” (Eripsygidion). Град прећуткује исто оно што и око њега хиљаду метара виши планински врхунци, провалије, гребени, седла, као и оштри планински ланци, пространа планинска била, висеће стене и стрмените куле. Исто оно сумануто сивило, она мономанијачка индиферентна тежина, бестрасна масивност, непокретна положеност у себи, изнад чега је четири стотине година пролетело као трен и на чему ништа изменити неће ни четири хиљаде година.

2

У избору боравишта човека никада није водило нешто друго до најближа и најконкретније могућа практичност. Ни стан он не бира а да не води рачуна о практичној страни, ни кућу не гради, а још мање град на таквом месту које му не одговара. Троја, Тиринт, Атина: грчке приморске градове градила је иста практичност, по могућности на тешко приступачном брду и око њега, на удаљености од мора да се оно само погледом може обухватити, да би град остао у додиру с њим, али да се може бранити од изнена-

дног напада. Данас практичност одређују економска, здравствена и саобраћајна гледишта.

Нема ниједног места на свету које би мање узело у обзир било грчка, било модерна практична гледишта, него град трахита. Висина, издвојеност, неплодна околина — овде не може бити говора о трговини полиса, али чак ни о борбености, јер укупан положај града је изнад могућности за напад. А да је био економско или трговачко средиште, о томе не може бити речи.

Ипак је практичност подигла град, само за савременог човека једва разумљива практичност. „Примитивни човек је“, каже Клагес, „у тешњој вези с демонима него с факти-ма око себе.“ Била је то демонска практичност: изградњом града становници Перуа су решили тако значајно питање свога живота, као када би данас био изграђен град поред једне америчке плантаже с централним положајем и железничком пругом. Само што за перуанске Индијанце није била битна плантажа, него демонска стварност: живот није био усмерен за постизање економских циљева, него на заједнички живот с древним силама света.

Трахитни град је саграђен на планини у подножју стеновите купе. Црква је до половине уграђена у купу и отуда је сигурно да је стена оно што су Индијанци називали „raccarisca“. Пакариска је по свој прилици сродна чурунги, можда омфалосу: магично место где се рађају ствари, бића, богови, силе, — пакариска је место одакле нешто потиче и из чега потиче. Гарсиласо ел Инка пише да је главна пакариска Сунца била стена Титикака: ту се Сунце рађало, то је био омфалос Сунца. Стеновита купа Мачу Пикчу била је овакво место рођења светског демона, — можда некаквог хероја, можда природне силе, можда самог камена, можда трахита. „Камен је костур земље“, каже Гарсиласо ел Инка. Свештеници Инка су прорицали из камена. Постојали су каменови — huaca који су имали посебне свештенике а у Куску је сваке године одржаван празник када је хуаки упућивано питање и полагаани му дарови. Веома много митова говори о томе да су се људи окаменили, или да су се каменови покренули и постали људи. Био је један богочовек, прича мит, који се звао Пачакамак.

Овај полубог је убио своју мајку и због тога га је други херој, Вичама, тражио да га убије. Пачакамак је побегао и бес Вичаме се усмерио на људе. Сунце је похитало у помоћ људима и, да би их скрило испред горопадног бога, претворило их је у каменове. Ако се помисли да је „камен костур земље”, јасно се схвата значење мита. Људи су претворени у каменове, — умрли, постали су костури. Човек постаје камен и од камена постаје: место рођења, материја живота и царство смрти.

Град је саграђен у подножју велике пакариске: на магичном месту, — унутра у демону камена, сасвим расточен у њему, у потпуној идентификацији с њим. То је најнепосреднија пракса: изградњом града живот разрешава сва суштинска питања. Ту му је дом, ту у великом демону камена, на месту рођења своје прасуштине. Дом увек значи животну заједницу, увек значи: поузданије удубљивање; бити у дому значи дубље живети. Индијанац у трахитном граду себе живи, ту је у дому, — на месту рођења трахита, усред тамних, сивих, мономанијакалних стеновитих врхунаца боје облака: то је била индијанска пракса која је изградила Мачу Пикчу на четири хиљаде метара висине, од стена и међу голим сивим стенама: близина демона, идентификација с њима. „Биљке делују на биљоликост човека” — пише Новалис — „звери на звероликост, каменови на каменоликост.” У граду трахита израђује се ова каменоликост човека, трахитоликост перуанских Индијанаца: то је њихово место рођења, од тога су створени, то постају, то је тежак камен боје маглених облака: планина, врхунац, град, човек, исти су као и место, време, један и истоветан покрет живота, иста вечита непокретност.

3.

Саградити град међу голим стенама, далеко од плодних њива, од воде, од пута, — на висинама где се ледена ноћ и зима без прелаза смењују с врелим даном и летом, — одакле се по свако зрно жита и по сваку кап воде мора силазити стрминама у долине и поново се успињати уз

зидолике стене! Права лудост! Историја човечанства препуна је лудости. Историја је управо то што за човека постоји нешто важније од непосредне, чињеничке стварности, — „човек је у тешњој вези с демонима него с фактима око себе“. Не само примитиван човек. Постоји нешто што је битније од физичког факта: шта значи битније? Значи да човек физику увек жртвује метафизици, значи да истинско питање никада није материја, него увек оно што је с друге стране материје. Тамо где је на изглед најопипљивије деловало реално размишљање, у позадини се увек налази иреално. О оснивању градова никада није одлучивало становиште физичке практичности. Или, постоји ли неко ко би довео у сумњу да у оснивању грчких градова у самој дубини није лебдела грчка митологија? Оснивањем америчких градова, изградњом производних центара угља, дрвета, жита зар нису руководили митолошки демони велике модерне економије: Корист, Новац, Брзина? Каква лудост! — колико дубоко метафизичка! — колико људска!

Човек живи међу нужностима. Али су од физичких нужности много веће, непрелазније, принудније нужности које су с друге стране физичког. Човек уме да покрене планине и да измери мора, зна да уклони шуме, зна да лети, зна да измени земљу, све то зависи од времена, снаге, средстава и хтења. Али човек не може да пређе преко метафизике. Не може да се ослободи својих демона. Човек зна да победи физику. Метафизику никад.

Истински, крупни факти који владају човеком не налазе се у материји. Материја никада није управљала човеком: постављала је препреке које је човек увек побеђивао. Владајућа, заповедна нужност увек је изван материје, то је она која је начинила камени врх за копље и камену секиру, која је на зиду пећине насликала прву слику бизона и створила Мона Лизу, која је пронашла бронзу, бакар, гвожђе, челик, саградила прву сојеницу, села у Мезопотамији и Африци, грчки полис, Рим, Париз, Њујорк, исклесала вилендорфску Венеру и олимпијског Аполона, створила критску керамику и кинески порцелан, вунену одећу и свилу, кајак и преокеански брод „Бремен“, — она је изградила свет посредством човека а човек ни за трен није имао могу-

ћности да јој се супротстави, да је избегне, игнорише, или напусти: није имао никаквих могућности да одбаци лудило иреалне демонске стварности која се издизала изнад реалне физике.

Ово лудило је скупо стајало човека. На овој тачки срећу увек и свако губи; трезвеност; осећање стварности; недужност; чисти, прозирни бестијалитет. Човек у том лудилу живи. Историја је историја овога лудила. Да ли ће га једном одбацити? — Човек се увек најпре помоли и тек потом једе.

4.

Сасвим је сигурно да у историји нигда није било препознатљивијег лудила од државе трахита. Људи су били издељени у јединице од стотину, хиљаду, десет хиљада глава. Поједине племенске скупине — ајлу — наставале су по селима на тачно одређеном месту — марка. Нико није располагао својом личношћу. Регулисано је било рађање деце. Од војне обавезе нико није могао бити изузет. Сви производи су се морали испоручивати у државна складишта где су их чиновници делили на три дела: трећина је припадала владајућем слоју Инка, трећина чиновницима и неспособнима за рад, трећина народу. Храна је била одређена по глави. Новац није постојао. Календарем је по строгом механизму било распоређено шта треба радити у току године и који су празници. Пет друштвених слојева (Инка, администратор, старешина, обичан слободњак и роб) делио је непрелазни бедем. Целу државу је прекривала мрежа одличних путева и њима су гласници сваки дан преносили вести у четири покрајинска средишта. Величина јавних радова стоструко је премашивала Египат: грађене су тврђаве, мостови, путеви, цркве, канали, језера, водоводи каквих нигде на земљи није било. Брак је био строго моногамски. Браколомник је осуђиван на принудни рад, браколомница је морала да једе црни бибер, од чега би умирала или остајала довека богаљ. Без дозволе нико није могао напустити пребивалиште. За каљање религије казна је би-

ла смрт. Али је смрћу кажњаван и онај који би заменио ознаку племена, који би занемарио свој посао, који је давао властима лажне податке, који је био неумерен у јелу и пићу, који би се огрешио о монополско право, ко би пропустио да пријави злочин, ко би лажно сведочио. Рад појединих племена био је заснован на строго прописаној дисциплини: свако је безусловно морао да обави из дана у дан прописане послове. Најважнији производ државе је био кукуруз. Приликом саћења уз свако зрно морала се у земљу ставити и једна риба, — овако се ђубрило. Ко би пропустио да стави рибу поред семена, томе би надгледник сместа одсецао уво или нос. Ако би се небрижљивост поновила, починилац би био смакнут. За необављање дужности чиновника казна је била исто тако строга као и за народ. Ни владавина Инка није била неограничено бекријање. Жуто-кљуни фантасти су много пискарали о кнезовима који благују у злату, који усред харема од три стотине сунчевих девица током целог живота и не мисле на друго до на бескрајне теревенке. Злато! — какав значај може имати злато тамо где не постоји новац? Сунчева девица! — о каквој то теревенци може бити говора тамо где је тако незамислив утицај свештенства? И, коначно, каквим је то слободним животом могао да живи човек који је знао да у целој земљи нико не може имати ни стопу земље, све је његово; који је знао да је свако зрно кукуруза његово; да располаже животом свакога човека; свако наређење мора да потекне од њега. А онда: никада не треба заборавити да у држави где постоје велике, сјајне цркве, изграђене с великим напором, украшене скупocenим благом, — ту нема слободних људи. Народ је роб свога владара; владар је роб робовласништва; а обоје су робови људског лудила настањеног у црквама: истинског владара, демона.

Тврда, једнообразна, сива строгост државе трахита разумела се потпуно ако човек погледа ону главу представљену на врчу од керамике у етнографском музеју у Хамбургу. На врху врча седи фигура Индијанца. Руке му пружене с претећим патосом, у гесту којим се служе само непоколебљиво сигурни људи. Глава му је озбиљна, једноставна, смркнута. Не изражава никакву мисао. Не објашњава, не

илуструје, нема у њој ничег уздигнутог. Постоји, гледа, наређује својим непокретним покретом, погледом, цртама чела и носа; зрачи из ње сива охолост, готово неподношљива несвесна свест, — то је човек трахит који није ништа друго до у материји распростра луда, тамна, замагљена тежина, — држава трахит, апсурдни демон дисциплине; манијак: обузет чврстим редом, врх Мачу Пикчу, сива, чврста купа која је тмурно суочена с небом: ни о чему другом од укупног живота не води рачуна до само о сопственој спорој, затвореној, мономанијакалној маси.

5.

Новалис вели да постоје каменови филозофи, каменови артисти. Бруно пише: „Non est lapis sine anima”*. Црни мермер воли сјај, бели мермер је сујетан, ади су оба као и сваки мермер: отмени, театрални и музикални. Гнајс, диорит, кречњак, доломит имају своје појмљиве, поуздане особине. Ова особина је до краја схватљива и до корена се може преживети, али нема никаквих средстава да се она изрази. Музика се разлије. Реч је равна. Слика? — разлика између планине и слике начињене према њој у томе је, каже Рилке: планина у сваком тренутку потроши једну слику. „Steine sind stumme Lehrer — пише Гете — sie machen den Beobachter stumm und das beste, was man von ihnen lernt, ist nicht mitzuteilen — учење каменова је немо, занеми и онај ко их посматра и главнина онога што човек од њих научи не може се изрећи”. Опасност камена: човек од њега занеми. Поуис пише о „great masses of inanimate”, о великој маси бездушне материје која човеку одузима реч. Човек који живи међу каменовима дубље је осамљен. Перуански Индијанац је планинац. Висока раста. Ћутљив. Строг. Аристократа. Далек. На свему што чини налази се белег ове осаме — „only in loneliness does the essential mystery of the substance of matter reveal itself — само му се у осами открива

* Нема камена без душе.

тајна суштине камена: открива се шта је камен и шта је он,” — да нема границе која може раздвојити човека од камена: сливају се, један је наставак другог у некој другој, непознатој димензији, — у некој новој дубини која се не може изразити.

Не — овде није реч о томе да „was ein Mensch ist, das macht er aus den Dingen — што је човек, оно чини од ствари” — „wie du die Welt anschaust, so schaut sie dich wieder an — како погледаш свет, тако те он посматра” (Штирнер), али чак није реч ни о томе што каже Ниче: „у стварима коначно постоји само оно што човек ставља у њих: уметање се назива уметношћу, религијом, налажење науком”. Не! Овде није реч о заблуди! Оно што повезује перуанског Индијанца и „велику масу бездушне материје” не може се објаснити оним: „што је човек, оно чини од ствари” — „тако се осврће на човека” — „човек је скрио у њих”. Како би лако било начинити кораке живота када би чињенице света биле тек „психологистичке”, тек појаве људске „душе” а уз то још и вараве појаве! Објашњење стварности из „психичких појава”, — затајивање фактички објективних реалитета чињеница света, — кријумчарење решења целог живота на територију „психологије”; крупна је лажна наука модерног човека. Чињенице света ни најмање нису психологистичке, него су ужасно неизбежне пресије које богме одређују и „психологију”. Да ли корени ових пресија задиру и у бездање дубине великог живота васионе, или су на површини ствари које се могу чулно осетити? Вероватно да и задиру до корена извора ствари а налазе се и на површини света која се чулно може осетити: — „Nicht ist drinnen, nicht ist draussen; denn was drinnen, das ist aussen”* — вероватно се налази ту доле и унутра у тамним дубинама и овде је горе на површини а налази се у сваком атому и космичким системима, у црвеним и белим крвним зрнцима и у целокупном човеку, у честицама прашине трахита и у целокупној перуанској држави.

* Није унутра, није напољу, јер оно што је унутра, то је напољу.

Али у оном тренутку кад би неко одлучио да каже шта је она заједничка суштина, шта је оно што је заједничко између државе Индијанаца и града Мачу Пикчу, шта је она истоветност која је истоветна на глави Индијанца од керамике у Хамбургу и на трахиту, морао би да занеми. У свом ћутању осетио би да „teilnahmslos und weit und ohne Meinung“ – „im auf einmal wissend“, доживљава да је „без саосећања, простран и нема свог мишљења“. За саопштавање „истовременог знања“ постоји само један начин: ћутати, дубоко ћутати, дубоким ћутањем које заборавља, задубити се у густу непокретност масе трахита сумњиве сумрачности, мирити се с непроменљивом тежином у светлוצању облака осамљене немоће, – што је ћутање дубље, што је мир тежи, што немоћ непокретнија, тим продорније зрачи из њега велики идентитет: велико активно испуњавање простора, – тврдо, тешко распростирање,

6.

Мачу Пикчу је више него „сагласност сачињена с природом“. То се довољно јасно види тек када се град трахита упореди са Стоунхенцом, или Тиринтом, или с египатским пирамидама, или с кинеским зидом. Ниједан од њих не само што није сачинио сагласност с природом, него се „буну против ње“. Потресна тајна Стоунхенца је мистични патос; ужасни камени колоси се уздижу увис као да се одједном желе претворити у нематеријално; у Стоунхенцу се крије истрошено титрање целе северњачке уметности, њена мучна жудња да полети на небо, њена жеђ за трансцендентализмом. Из камених блокова Тиринта зрачи чар титана. Египатска пирамида изражава да би свет такав био да је створен у Египту: израчунљив, симетричан, прецизан и апстрактан. Кинески зид је породични зид, зид тоpline, увеличавање оgrade око куће, граница интимности. Мачу Пикчу се не буну против природе; нема у њему титанске чари, мистичног патоса, апстрактног стварања или домаће интимности. Његова припадност није проблематична, између смештаја и околине нема противречнос-

ти, у његовом уздицању нема охолости, нема људског, — нема духовног. Само по себи се разуме да постоји и да је ту: као да нигда није био сведок људског живота и као да не зна низашта друго до за сопствену опору масивност.

7.

Савремени човек својим осећајима уопште није у стању да схвати оно што је човек каменог доба тако поуздано и добро знао и користио с тако елементарном непосредношћу. Из нашег доба се изгубила трећа димензија: због тога нема модерног вајарства, — човек не зна шта је пластика. Тела су изгубила облине, претворила се у плохе, постала слике. Предмети имају значења само утолико уколико имају лице. Данашње дело је видљиво, не опишљиво остварење: све што данас настаје изван је, изнад плохе, лица. Један је Немац (Фридман) на томе изградио целу филозофију, — морфолошки идеализам, — за њега је, наравно, овај корак „развој“, када човек из даљине, очима, без додира, визуелно ступа у додир с предметом. А слика увек иде на терет интензитета доживљаја; слика је увек мање од пластике. Свака слика је несавршена скулптура. У природи не постоје слике, него тела. У образolikости се увек губи нешто што је веома важно а у слици постоји нешто што је готово превара. У доба камена човек је био окружен самим тродимензионалним предметима: доба камена је доба скулптуре. Између лица и леђа слике постоји битна разлика, разлика коју скулптура не зна, — лице слике је обојени лист, леђа су го зид. Постоји само према „напоље“, само за око, само површина, јер слика има наличје, празан лист, „иза слике нема ништа“. Стварност је овде поједностављена, постала је мања за једну димензију, осиромашена је.

Оно што се збива на слици, то је злоупотреба ока: злоупотреба зато што је оно орган светлости. Пиндар вели да је сунчев зрак мајка ока. Око постоји да би ухватило „Fünkeln“, тајанствену искру која се одбија са ствари, то неухватљиво и необјашњиво нешто и ако свет не живи у оку онако као блесак излазеће сунчеве светлости у капљи

росе, сасвим нематеријално, са свежим пресјајкивањем на површини којом промине, онда је цео изглед празан, бесадржан и плошан.

Око је понајмање чулно чуло. Оно не добија ништа материјално од предмета: не добија тежину, мирис, звук, тврдоћу и нарочито не добија оно што је управо најчулније у предмету — његову стварност, телесност. Предмет сваком чулу даје нешто од своје суштине, оку даје оно у чему је највише тренутак лепоте. Из близине осталих чула и тела увек извире већа топлина живота: какво је дубоко упознавање између живог бића и предмета мирис, — знају то животиње финог њуха, — како је за око незамисливо продорно сазнање њуха! Какве се све врелине крију у мирисима! — шта све говори о себи печено месо — кафа — чај — мускат вино — колико прозрочне дубине струји из мириса цветова — колико ђавољег зла има у сумпору — колико одвратне ординарности у асфалту — колико непријатељског, разорног разједања у хлору!

Материја у свом пуном чулном сјају: то је пластика, могућност да се опипа са свих страна — скулптуроликост: чудесна игра плоха, површина, углова, облина, — разнолика тежина материјала, — чврстина, хладовитост, рапавост, глаткоћа, маљавост, — најврелије, најпродорније чулно осећање: хватање, схватање телесности тела самом телесношћу тела. То је оно што је човек доба камена непосредно знао: трећа димензија, скулптуре, стубови, керамичке посуде и с тим у најтешњој међусобној вези исцрпно знање о свету. Осећање стварности не почива на сликама, него на запремини тела, и не постоји на површини, него у дубини, не на плохи, већ у простору.

8.

Амерички песник Робинсон Џеферс говори у једној песми да се у велеградовима Европе сусрео с великим вајарем; касније га је изгубио из вида и после много година поново га је видео једном међу стеновитим планинама Новог Мексика. Што је дошао овамо вајар? Зашто се ту наста-

нио? Зашто одатле неће никуда више да оде? — „What I see is the enormous beauty of things, but what I attempt is nothing to that” — оно што видим страховита је лепота ствари, али оно што ја покушам, упоређено с тим, ништавно је. „Ја сам препуштен страховитој лепоти ствари” — „оно што умет да уобличим само је искра мисаоног човечанства, а оно што ме овде окружује, то је светлост муње”. Џеферсов вајар је открио да оно што начини човек увек мора рачунати на опраштање: нешто се мора опростити чак и ономе што су исклесали Праксител, Поликлет или Скопас. У оном тренутку када неко угледа оно што се назива „natürliche Skulptur”, скулптуром природе, с језом се освести да је више него људска. А ко је у стању да клеће даље кад је разумео планину? — ко може још вајати скулптуру када је схватио шта каже стена? Човек се прене од облутка и морске хридине и морене и каменог врха, и сувишним и залудним сматра сваку врсту уплитања у оно што је природа створила.

Тајна вајарства природе: тачно је оно што је суверена суштина материјала. Природа од сваког материјала ствара оно што сам материјал јесте: не уноси у њега мисао, не имитира, не „улепшава”, не „жели” ништа. Камен је ту у својој пуној величанствености: у сродству с водом, с таласима, у које многи могу дуго да зијају а да и не слуте зашто? — у таласима вода постаје вода, тродимензионално тело; у сродству с песком, који је сасвим близак води, по томе како се у пустињама таласа; у сродству са земљом, с брежуљцима и ниским брдима; и у сродству, пре свега, с оним што је с каменом у најприснијем сродству: с облаком. Облаци су планине од паре, стене од паре: прави дом им је у високим планинама — камен и облак један од другогаче уче облик. Пластика ваздуха — најлакше је материје, а пластика камена — најтеже је материје: већ превазилази земне облике, воду, песак, земљу, јавља се у космичким размерама, — као у простору света несигурна гомила, мехур, комета или вртлог.

Речи су као једна страна камена и можда о једној страни и кажу нешто. Али друга страна говори нешто сасвим друго, а друго говори један угао, један врх, једно

улегнуће. Слика, музика беспомоћне су; немају укуса, мириса. Али ако човек узме у руке камен и опипа га, ако се попне и седне на њега, ако својим телом преузме његову телесност, онда одједном све постаје топло, непосредно, блиско. Новалис пита: „Небеска тела су можда окамењена жива бића? — Можда анђели?”

9.

Када су Шпанци освојили Перу, владавина Инка једва да је трајала неколико стотина година. Пре тога је власт припадала другом племену, а још пре опет другом. Древна култура Перуа није била култура Инка: освајачи су доносили понешто са собом, али су много преузимали од оних који су владали пре њих и од оних којима су владали. Колико се протеже уназад традиција? — можда на хиљаду, можда на десет хиљада година. Древни становници су се можда звали Чибчани, можда и друкчије. Глава на најдревнијем керамичком врчу толико личи најновијем да оваква питања немају смисла. Промена трахита се не може мерити хиљадама година.

Живот државе био је тако једноставан, озбиљан и строг, судбина људи тако истоветна, слободне могућности тако нису долазиле до изражаја, да је живот генерације људи изгледао као један сат. Посао истоветан: садити кукуруз, заливати, прибирати, градити путеве, цркве подизати, клесати камен, контролисати ред и о празницима приносити жртве онима који су вечити господари овог самртно сивог живота.

Сигурно је да је већина перуанских Индијанаца овај живот сматрала природним. Можда и старешине, чиновници и свештеници. Али што се ступа у виши слој, вероватност све више опада. Код господара сасвим нестаје. Није вероватно да је Инка прихватао за разумљиву саму по себи ову ужасну тежину регулисане спорости, тежину под којом се човеков живот трунио у ништавне мрвице. Инка је знао да Перуу нешто недостаје, али сасвим поуздано није знао шта. Можда нечега нема — можда нечега има премно-

го. Можда нема довољно свежег шаренила, случајно — нема довољно вашара, позоришта, парничења и авантура; а можда је премного закона, смртних пресуда, реда, униформности, премного је камена.

Инка није био религиозан — у смислу као што је био народ и као што је за сваког становника државе било обавезно под претњом безусловне смртне казне. Не због тога што није био религиозан, јер су господари само у ретким случајевима религиозни: јер они знају само дисциплинску страну религије а о другој страни ништа и не слуте. Инка није био религиозан, јер мора изгубити религиозност онај који открије непроменљиво сивило људског живота. Није се побунио. И побуна је једна врста религије. Све док човек верује у неопходност промена — а шта је друго побуна него ова вера? — дотле има поверења у бригу виших сила, верује да је живот ипак само добар, леп, разноврстан, изврстан, диван, толико диван да може бити само дар божији. Али у оном тренутку када ова вера нестаје, распрши се свака врста религије. Вера у богове: ограничена авет! Богови! Нема богова! Постоје неминовности. Постоје само прописи који се не могу кршити, принуде, постоји спутана, тешка немоћ — подређеност спорој, ужасној сили која је без саосећања: у свему томе људски живот је сувишан и ужасно узалудан.

Перуанска религија је знала за исповедање. Оно није било везано за време: свако се исповедао онда када је осећао потребу. Одлазио је свештенику и пријављивао се, рекао му шта хоће и свештеник би га саслушао. Црква није давала опроштај: свако се разрешава како год зна. Инка се није исповедао свештенику. Његова личност је била изнад религије: споља као господар, изнутра јер није веровао. Када га је монотона тежина сивих дана толико притискала да већ није могао да издржи, када га је неподношљива принуда сивила савијала у прах, онда је сам, у простом оделу, гологлав, пешке кретао у планине, пео се на стену и у немоћу осамљене долине викао: „Чујте планине наоколо, лешинари у лету, малене птице, сове, гмизавци и животиње у трку! Чујте неми каменови, говори ваш брат, чија је нутрина отежала од тежине живота! Чујте, вама ћу рећи своју тугу!...”

Чамајхуариска су покладе перуанских Индијанаца. Не траје дуго, није то време које би се седмицама протезало. Перу не зна за такав празник. Један дан. У целој години једини дан када се поремети ред.

Постоји нешто природно у томе што човек повремено проваљује ред који је око њега, а постоји и нешто неприродно. Природно је јер је сваки ред смртан и он је сада поремећен; неприродно је јер при разарању не делује разбуктала сила живота, него нешто друго. То је двојство заноса и његова противречност са самим собом: природност а истовремено и неприродност, — једна ужасно двосмислена демонска енергија која руши све границе; као да разара, а ослобађа, — као да убија, а претвара се у стварање, — као да мучи, а препуна је продорног уживања, изгледа да је у служби живота, али није живот, — више је од живота — живот је у њеној служби. Природно је јер целокупна природа из ње извире и неприродно је натприродна. Све оживљава, живо потпомаже, развија, освежава, подиже, храни — ступа преко свих граница, препреке руши, ремети ред, прописе разара, — нигде се не види јер оно што постоји само је њеним посредством створени свет, а не она сама. То је надљудски занос који се јавља у опојности — надживотна екстаза — не сила: факат света, — бог, — Дионис.

Трахит се покреће. Подиже се, полази, најпре само хода, тетура се, потом се разгали и заигра, потом скаче, потом се премече, на крају се распомами и одјури. Индијански Дионис није грчки Лисија, — овај бог увлачи човека у тако ужасну екстазу, као што је пре тога живео у ужасној крутости. Грци нису знали за ону принуду прописаног реда која је у држави трахита притискала свакога од Инка па до роба осуђеног на смрт: грчка држава није била слободна, али није била ни тамница. Перу је то био: држава робијаша и тамничара, а не зна се да ли је више роб кажњеник или тамничар.

Чамајхуариска: тамница је отворена! Један дан амнестије! Из тамнице ослобођени робови могу да иживљавају

своје набујале, изгладнеле, разјарене жеље и жудње: али само један дан. Само један дан! — за то време треба да поједу све за чим су гладовали, да попију све за чим су били жедни, да пронађу онога кога су пожелели — слободно! Уз песму и игру? Пијано! Неодговорно! Нема казне, нема дисциплине, нема рада, нема надзора, нема принуде! Баханти у групама јуре у планине, кличући, распамећено скачући. Гомила мушкараца јуриша на разигране жене. Ко се брине за њих? — свуда измењена лица, ужагрене очи, грозничава лица и одјекује бука, крици, бубњеви, песма, поцкивање.

Перуанске покладе су биле званичан обред: нико није пропуштао да буде присутан. Оно што је обичан човек чинио била је кротка игра упоређено с оним што је говорио обред кроз знање свештеника, које се вековима профињавало. Гола, недозрела деца кретала су у бој с оштрим ножем у рукама: у еротски бој и у борбу на живот и смрт: за време грљења би забијали ножеве једни у друге, — много деце, двадесет, тридесет, стотина, на сваког дечака по једна девојка, — а на крају обреда више је мртвих него живих, распорени стомаци, вуку се црева, избодене очи, осакаћени, кржави, изровашени, за то време се разлеже музика и одјекује бубањ, хор свештеника урла и игра око кржаве драме љубави и смрти, — гледаоци у својој обезнањености на срћу на преживелу децу, черече их, месо ждери и срћу крв из још топлих удова и лижу с камена.

Чамајхуариска, — индијанске покладе: трахит игра. Колико год је трахит ужасан када је непокретан, тако је ужасан и када се покрене. Буди се својом суморном, сивом, стакластом, облаколиком масом, тек што се покрене и смета мономанијачно ступа у оргију. Личи то као кад се у високим планинама одвоји висећи колос и стропошта се — с тутњавом, праском, јekom, сулудо скаче, повлачи са собом и масе веће од себе, пробија зидове, руши куле, круни пристранке и заглављује се уз шкрипу, тупо бупнувши, — тако је потресан, тако страховит и тако неразуман.

1934.

МИТОЛОГИЈА ПРИРОДНИХ НАУКА

1.

Крајем прошле године у Лондону се појавила књига чији наслов је морао да пробуди интересовање свих оних који прате развој модерне духовности (J. N. Sullivan: *Limitations of science*, London, 1933). Наслов, наравно, често може да заведе. Као да је аутор био нашао један, али само један срећан израз и окачио га као своју фирму. Дело није у сразмери са занимљивошћу наслова. Границе науке: наслов наслеђује сасвим друге, много значајније мисли од оних о којима говори аутор. Оно о чему је требало да буде речи под тим насловом није друго до „границе науке”. Питање је требало дограбити тамо где се наука већ педесет година налази у расулу; требало је показати оне рупе за које су, истина, нађене новије теорије да би се рупе закрпиле, али рупа је, наравно, много више него мана: значи ствар још неће моћи дуго да издржи. Уместо тога аутор, истина с потпуном спремом модерне енглеске интелигенције, говори о променама али на уском подручју, само физике, астрономије и психологије, тако што објашњава Ајнштајна, Едингтона и Фројда.

Наслову припада сасвим друга књига. Ова књига је морала да објасни да када је оборена Еуклидова геометрија, Њутнова физика и Фехнерова психологија, онда су се заправо заклатиле у свој својој целини природне науке. Требало је протумачити да Ајнштајн, Едингтон, Фројд већ

нису научници природних наука у класичном смислу (да и не говоримо о Дришу, Дакеу, Хајзенбергу, Хербигеру, Клагесу, Шпенглеру, Фробенијусу, Уекскилу и осталим темељним представницима модерних наука). Нешто друго, нешто ново се овде јавља, нешто — како Берђајев каже: „ново средњовековно“, односно дубоко, тамно и тајанствено. С науком је извршен обрачун: нестају природне науке у оном смислу како су живеле пет стотина година.

2.

Више стотина година једино могуће решење за све ствари и збивања биле су природне науке. Наука се бави чињеницама. Чињеницу свако може да проконтролише. По деловању се не мења и располаже принудном снагом: предмет који се не обеси или не подупре пада, Земља се окреће око Сунца, јача животиња гута слабију и велики део људи који живе у подрумима туберкулозан је. Гравитација, одабирање врста, борба за опстанак: живот је непомерљива чињеница. Наука диктира — техника извршава.

Резултат није могао изостати: уследило је блиставо време: победа коперниковске слике света, победа анализе, победа хемије — све саме победе. Истражена је земља, вода, ваздух. Изливени су топови и за веома кратко време убијано је хиљаде људи на гомиле. Изграђени су бродови и милиони и милиони тона је превожено преко океана. Осниване су фабрике где се ткало, лило, резало, глачало. Пронађена је електрика и ето: телефона, телеграфа, електричне железнице, светиљке, радија; пронађен је мотор и ето: аутомобила и авиона. Све је пронађено. Да закони нису били исправни, све то не би било могуће. Природне науке су постале сјај човечанства. Мисли као: развој, ћелија, витамин, узрочност унапређене су у догме. Ове догме су, међутим, чињенице. Под светлошћу науке све је просто и јасно. Човечанство је до тада било ограничено, готово глупо: а сада се већ обезбедило.

У оном тренутку, међутим, када човек приђе ближе, ситуација се битно мења, чак преокреће. Испоставља се да

иницијатива није била научна, већ техничка. Техника је увек радила с непосредном стварношћу. Стварала је — а техника никада није правила законе и теорије. Запажала је, експериментисала, трагала. Увек у реалности.

Техника је била скромна. Увек би се преплашила када нешто пронађе, открије: као што се уплашио Бертолд Шварц када је открио барут. Осетио је како ослобађа демоне. Техника је увек знала — велики проналазачи сасвим поуздано — да је оно што чини: чаробњаштво.

Наука је веровала да је успех њен успех. Почела је да уображава: да објашњава, разрешава. Таква решења која не би смела да изгради; таква објашњења је уопштавала, која су била исправна само за одређене случајеве; није се придржавала граница; дубине није узимала к знању; висине је порицала, исмевала.

Мислиоци науке су увек полазили од тога да њихово знање у основи и коначно решава сва питања живота. Ова решења су у прошлости припадала митологији. Митологије су пружале смисао живота и решавале питања живота. Али, најпре, митологије су биле историјске, испуњавале су своје задатке, потом су постале акутне; друго, њихова решења увек су била имагинарна, никада коначна ни исцрпна. Насупрот овим митологијама, наука није везана за историјска раздобља, друго пак, она не ради с другим до само с реалитетом. Безвремена је и стварна. То је било схватање 19. столећа.

Једна генерација: филозофи као Ниче, психолози као Клагес, астрономи као Едингтон и Џинс, физичари као Ајнштајн и Планк, математичари као Поенкаре и Расел, историчари као Шпенглер и Берђајев, биолози као Даке и Уекскил, етнологзи као Фробенијус и Пројс, сасвим су друкчије почели да мисле о митологијама, а њиховим стопама људи су стигли до дубљег, продорнијег увида. „Основа мита није једна мисао — каже Ниче —, као што одрасли мисле у извештаченој култури, већ само размишљање; он саопштава мишљење о свету, али у облику догађаја, као: делање и патос.” Мит, као што пише Бете: „увек наступа тамо где престају рационално мишљење и научно искуство”. Митолошка решења прошлости, германска, египат-

ска, келтска, грчка — била су најстварнија стварност. Мит је давао живот, одржавао, судио, на њему је почивао породични живот, политика, друштво, привреда. Постојала је митолошка историјска снага — сам је био историја: судбина.

Наука је из својих решења уклонила машту, осећање, дух. Није хтела да постане схватање света, филозофија, метафизика. Тако се бранила против тога да има посла с било каквом имагинарношћу. Ово питање се данас већ сасвим преокренуло. Наука није била у стању да не узме у обзир машту, осећање, дух, слутњу, јер је без тога немогуће било шта створити. Оно што човек види увек је више од човека: не само због тога да би било нешто што би се могло позвати на одговорност због краха, него и због тога да би било нешто што се може обожавати због успеха. „Виша реалност” је увек присутна: немогуће ју је удаљити, јер ако човек једну вишу одгурне, може то учинити само у име једне друге више. „Ко се побуни против Еузебије, мора да служи Еузебији.”

Коначно две највеће заблуде: историјска и реалитетна. Што се историјске тиче: све је историјско. Вечито рађање и умирање живота. „Сви плодови, обичаји, погледи култура, држава, друштвава продукти су природе; за њих као и за све остало важи претпоставка бића, онај строги закон да ништа није стално и да се све мења” (Шпенглер). Ниче: „постојећи свет је поезија, само постоји променљиви свет”; једна једина непомерљива чињеница влада животом: „у сваком случају све што је у настанку нешто је потпуно ново”. Што се збива, збива се у историји. Нема безвременог, јер би онда нешто морало да се збива и изван историје. Наука је исто тако везана за време, као и све друго људско. Што се реалитета тиче: научни реалитет је исто таква духовна, душевна творевина као мит. Мит није ништа друго до један облик човековог мишљења — „где неминовност збивања значи слободу, ту историја постаје мит” (Јолес). Мисли као што су: снага, енергија, вибрација, развој, мутација, формула — митолошке су мисли.

Човек просто може рећи: „нестрпљење”. И може рећи научно: „деловање нервних ћелија”. „Нестрпљење” свако разуме; „деловање нервних ћелија” није разумљиво без претходних знања. Личи то као да је „нестрпљење” преведено на страни језик. Шта је страни језик? Страна симболика. Научно говорити значи преводити ствари на страну симболику.

Овде је човек сасвим у страном свету. Види боје: не, нису боје, хемијски процеси. Осети бол: није бол, промена ткива. Научни језик није лак. Претходна знања су широка, сложена, тепка; симболи су тврди, крути, ледени.

Овим језиком заправо нико не говори. Користи се само кад нешто треба да се објасни. Свечани је то језик који, истина, зна образовани човек, али га недељом течно говоре само свештеници науке. Каткада изгледа као да је реч о тајни. Али те се тајне надалеко и нашироко објављују.

Оно што човек поједе није млеко, месо, поврће, него витамин, угљени хидрати, маст, калорије. Оно што удише није ваздух, него азот и кисеоник. Вода? Не: H_2O .

Што човек дубље зарони у овај језик симбола, све више осећа да он веома личи на самовољу. Пупин је рекао да је цео космос машина: „cosmic engine”; и дрво је машина, само је собом настало и само себе усмерује — „a self-made and self-repairing machine”. Машина је симбол природних наука. Насупрот овоме. Дакле је мишљења: ако човек свеобухватно посматра космос, „уопште нема механичких збивања, само збивања која се односе једна на друга... а то није ништа друго до живо збивање”. „Најближи узроци су појмљиви”, пише Гете, „и због тога управо најразумљивији: можда је то узрок што замишљамо да је механичко оно што је вишег реда.” Према научном језику симбола Дарвина и Спенсера основни закон живота је „struggle for life”. Од тада се већ испоставило да природа не зна за борбу за опстанак, само за „размишљање о животу” (Клагес). Требало је прозрети научни језик симбола: испоставило се да је оно што се ту збива „било једна врста завођења која се догађала уз помоћ закона”, као што је писао Ниче; наука

није знала, него је „шематизовала“; „развој науке је знано све више решавао у незнаном“ и „in summa наука је премила једну врсту сувереног незнања“.

Симболи не претендују на стварност — оно на што претендују јесте: *деловање*. Научна објашњења никада нису хтела да буду стварност, него да изазову деловање. Циљ природних наука није био да продру у реалитет, него да створе систем симболичног језика за свој сопствени „виши реалитет“. Наука је веровала да утврђује чињенице, али „нема чињеница, постоје само интерпретације“. Хтела је истину и сви су веровали да је истина — стварност. И сама наука је у то поверовала.

Међутим, природне науке су постигле резултате. Не: резултате је постигла техника. Техника је била реална, али никада није градила теорије. Техника је увек била једна врста алхемије. Оно што је стварала никада се није могло унапред прорачунати. Природа технике је, као што каже Берђајев, увек била магична. А магија није теоријска. Техника је начинила поједина, посебна, самостална открића, али од њих се никада нису могли начинити закони, теорије. Техника је призивање оног магичног тренутка у којем ће човек бити способан да ослободи праелементарне енергије које дремају у материји. Техника је демонско-динамичко преживљавање стварности. Проналазак је оно на чему почива цело човечанство новог доба: откриће које се очитује у проналаску — хеуристика, суштина свега карактеристично „нововековног“. Наука је само објашњење ове технике: њена херменеја — расплет —, њена духовна надградња.

Уопште се веровало да су природне науке располагале претпоставкама, а техника је само извлачила резултате. И Ортега мисли тако: „примењена наука, техника — пише он — јесте ненамерни резултат, случајни талог чистог и несеквичног научног рада“, и сматра природним да „огромни капитал знања, који данас чини науку, само својим маленим делом доноси корист“. Насупрот њему Сантајана каже да је модерна географија резултат открића, а коперниковски систем је настао трагом опловљавања око Земље; „извор модерне науке није чисто схватање“. Саливен: „науку

није створило научно схватање; научно знање је било основа схватања". „Нужност свакодневног практичног живота" је поставила основу за све врсте науке: вавилонски канали за математику, поплаве Нила за геометрију. Биологија је израсла из лекарске праксе, хемија из алхемије. У науци је тако велика разлика између „огромног капитала знања" и „доношења користи", што значи само да је веома мален и узак онај реални темељ на који је наука уздигла митологију тако ужасног обима. Пракса, техника је радила увек за своје ближе, практичне потребе, а наука јој је касније додавала коментар, и то лажан коментар. Веровало се да је наука успоставила теорије, а да је њих техника користила за своја открића. Не: техника је увек решавала просте и специјалне задатке, наука их је повезивала, али погрешно. Техника је увек била реална, а научна надоградња иреална. Техника је била стварност, наука интерпретација. Техника је фактични реалитет — наука систем објашњења „вишег реалитета".

4.

На почетку беше проналазак.

Шта је проналазак? Ослобађање космичких сила. Уз помоћ проналаска ослобађају се везане подземне силе. Човек мисли да су оне припитомљене: опште је место позвати се да је муња, која је раније слободно лутала светом, сада припитомљена као пас, мачка или коњ, и осветљава улице, собе, пегла, греје термофор и кува чај: електрицитет је постао домаћа животиња. Овакав начин размишљања одбацује суштину демона: титан је увек диваљ — зато је титан. Ко је роб: електрицитет који на изглед питомо живи у људској заједници, или стотине хиљада људи које су принуђене да му служе? Ко је победио: човек који је наводно обуздао титана, или титан који је на земљи завео невиђену владавину својим сталним присуством у машинама? Да ли је јачи човек, живо биће или демон који праска, звецка, гази, пуца, зврчи, цепа, руши; треба погледати велике градове: дим, гар, прљавштина, бука, галама, јурњава, треска,

зар то није слика подземног света? Демон није припитомљен, није слуга.

Човечанство никада није имало технику. Кинези, Индуси, Вавилонци, Грци, сви су они достигли ону духовну висину да су могли начинити технику. Али нису желели да ослободе подземне силе — чак су настојали да их вежу, спрече на све начине који су стајали човеку на располагању. Грци су Прометеја, титана, проналазача, крадљивца ватре, везали ланцима. За средњовековне хришћане проналазак је био чаробњаштво, ђаволје дело. Човечанство је знало, зна и данас, да оно што се овде ослобађа, то је непријатељ људског живота. Титани су равнодушни према људским вредностима. Морално незаинтересовани. Оно што постоји у њима: духовна је индиференција, чак: душевно непријатељство, чак: разарање живота. Зато су Грци титане држали у подземљу под влашћу Зевса. Зато је средњи век прогонио чаробњаке, присталице Дијаболоса. Само човек новог доба, који је у суштини негативан, побуњеник, превратник, демонски рушилац живота: он је могао да начини технику.

У својим најдубљим темељима наука је парадокс: духом решава нешто што није дух. Основа је техника: наука је надградња технике. Али погрешно схвата основу, не види суштину технике, нарочито не види да надградњи нема никаквог места. Оно о чему је овде реч, увек је сасвим узак, близак, прост задатак и решење. Греше они који верују да су мотори аутомобила и авиона истоветни, да су парне машине брода и локомотиве истоветне, да су конструкције пушке и топа истоветне. Сваки је проналазак потпуно независан од другог, сваки од њих има своју сасвим особену посебну тајну: у тој тајни је настањен ослобођени титан проналаска.

Наука верује да је материју нашла за сазнање. И верује да је сазнање независно од простора и времена. Тако је настао научни свет, сазнање света неvezано простором и временом: „прави” свет, свет истине.

Прави свет није стварни свет: објашњење стварног света. Стварност је везана за простор и време. Класичне природне науке кажу: „материја света се креће у независном простору и независном времену”. Ајнштајн је овако

исправио поставку: „само сагласност простора и времена даје независну реалност”. Насупрот томе стварност је да су реалност света: простор, време, материја, кретање, живот — односно „цела” реалност. Стварност настаје и нестаје — истина не нестаје — она је надстварна. Наука се бави непомерљивим чињеницама. Она трага шта је у свету „право”. Најважније својство ове истине је да је не одређује простор и да је безвремена.

Али сазнање није независно од простора и времена: модерне природне науке, које су се сукобиле с класичним, откриле су ову заблуду. Сазнање је само један начин доживљаја, а не односи се на стварност, него на „вишу реалност”, не на реални живот, него на митолошки. Сазнати значи завирити иза, објаснити. Сазнавати се може само истина. Истина је увек иза ствари, у њима, изнад њих, то је у њој „смисао”, „више”: витамини у воћу, кисеоник у ваздуху, угљени хидрати у меду — то је виша реалност науке. Сазнање је знање ове више реалности, а мит је сам превод на симболе науке, онај превод који од сваке стварности уме да начини „истину”.

Истина је фиктивна, нестварна, управо јер је „права”: једна „друга” стварност, не стварна. Истина је безвремена, независна од простора; односно истина није жива. Нема савитљивости, тоpline, нема у њој анастрофе. Не рађа, не ствара. Ниче каже: „Хтење истине је омамљеност хтења стварања.” Истина је ослобођена од стварности — „wirklichkeitsfreie Wahrheit”, како каже Мајер.

Шта је истина? H_2O . Нема Н и нема О. Само вода постоји. Али воде нема, јер се не може начинити чиста вода: ни дестилована вода није „чиста”. Стварна вода је пуна соли, отпадака и живих бића. Нема елемената. Ако се човек бави суштинама као што су: атом, сила, молекул, брзина, пут, материја, беланчевина, не удаљава се у крајњој линији ако каже: Бел, Хермес, Анувис, Фреја, Тор, Тлалок, Ксохипили, — само у сили, материји, беланчевини постоји нека скривена демонско-динамичка потенција која разара живот, коју је у давним митологијама замењивало сасвим другачије осећање стварности. Нема Ђелија. Ништа се не може раставити, јер онда престаје да живи. „Ствари се мо-

гу делити само уколико су беживотне" (Клагес). Постоје жива бића која су својим животом потпуно везана за материју од које живе. Нема друштвених класа, постоји само човечанство које живи од земље. Земља се налази у космичком поретку и отуда добија животну снагу. Нема истине. Постоји стварни живот. Истина је резултат сазнања, али је сазнавање процес који се тако удаљава од стварности, чија је тенденција уздизање изнад живота; сазнање је „унутарња пустош“, каже Теодор Лесинг. „То што имамо инстинкт за време, инстинкт за простор, инстинкт за узрок, каже Ниче, то још не значи да они имају било какве везе с простором, временом, узроком.“ „Стварност и научно сазнање су неусагласиви“ (Шестов). Што се тиче истине: „највећа самовоља броди овде под заставом природне нужности“. Истина је знак научног незнања, разумног безумља, смислене бесмислености. „Научна истина је без претеривања: данашња заблуда“, каже Уексил.

5.

Научни свет је полидемонски свет мита. Нема главних богова. Свет научних богова је демократски. Органско, неорганско, елеменат, атом, ћелија, својим значењем, улогом, моћи, ситуацијом потпуно су равноправни. У том свету се могу наћи све приче ранијих митологија. Стварање света значи што и рађање; богови створитељи: уравнотеженост, реакција, привлачење, вибрирање, центрифугална и центрипетална сила. Уништење, односно крај света: време. Демони имају тачно одређено место, а оно је: функција. Функција је механичка. Све закон усмерава: закони су херојска дела богова.

Демон казује више од себе сама; нема у себи само оно значење које се у том тренутку користи, него још једно, још више. Својства демона су неисцрпна. Кад би човек хтео да опише, на пример, трење, три би тома могао исписати цифрама, формулама, цртежима, реалним последицама, практичним упутствима, али то би само указивало да је улога трења сасвим изузетна, а о њему би се могла написа-

ти још три тома, још три и још три стотине. Трење је бескрајно: демон. Увек искрсава у новом облику. Налази се свуда. Бесмртан. Исто као и: функција, реакција, привлачење, размена материја, притисак, напон.

Шта је кретање? Нешто што се чулима може схватити? Не. Чуло је својство живих бића, оружје је само у „борби за опстанак“, али не може бити основа сазнања. Чула су смртна. Сазнање се пак односи на бесмртне богове. Кретање је покретни ваздух? покретни човек? покретна животиња? покретна звезда? Не: нешто што се може одвојити од покретног човека, животиње, звезде. Нешто што се може одредити извесном формулом, али формула је само видљиво седиште, чаробни знак кретања. Нешто уопштено и апстрактно. Постоји одређено својство, али се увек друкчије јавља. Постоје његови закони, односно: херојска дела. Постоје његове везе, односно: круг легенди. Земаљско кретање је малени земаљски бог кретања; кретање у универзуму: велико космичко божанство кретања. Само му деловање видимо, њега самог — не. Бог — демон.

Научне дисциплине су кругови предања. Не настају око једног бога, јер, с једне стране, наука је увек безлична, с друге, пак, „мит није мисао, већ само размишљање — делање и патос“. Физички круг предања објашњава свет „као“ физичку појаву. Физички само значи: беживотан. Беживотног заправо нема — апстрактан је, одвојен од живота. Поједини делови: статика, динамика, акустика, теорија боја итд. баве се тајнама физичких демона. Физика је само једна врста очитовања божанстава. У миту о путовању атома, у миту који говори како се атом руде претвара у земљу, како се раствара у капљици воде и лети у висину, у облаке, како пада као киша, како потоком, реком, током стиже у море, како поново постаје биљка, риба, човек и опет земља — кружење атома је само један начин да физика реши тајну богова. Физика се бави само чистим кретањем, слободним падом, убрзањем, топлотом итд. Кружење атома — по узору на кружење сунца код источних, јужних и германских народа и по примеру „пута патње“ средњовековне митологије — најзначајнији је, најдубљи мит, у симболичном значењу овај мит је *par excellence* мит који прича о „иску-

пљењу": у њему налазе судбину сви — од чега су настали и у што ће се претворити. Човек је само тренутно јединство: „an accidental collocation of atoms — случајан сусрет атома” — како каже Расел. Човек умире, распада се. Само материја, кретање, атом, молекул, распад, привлачење су бесмртни.

Али то је већ хемија. Хемија је учење о елементима, спојевима, смешама: из темеља други круг бајки. Хемијски богови се најбоље скривају, они су најопаснији. У чистом стању готово сваки је отров. Убијају, пале, експлодирају. То је вулканов свет. Хемијски демони су демони смрти. Екразит, динамит, киселине, гасови уништавају живот. Понека смеша лечи, али ако човек узме десети део грама више, безусловно убија. Хемија има два дела: органску и анорганску хемију. Органска значи анорганска плус биос. Биос је такође чудан бог, а од свих богова најтеже је појмљив. Физика и хемија својим експериментима могу да сазнају богове: са биосем се не може експериментисати. Због тога су га испочетка хтели порећи па је речено да органско и није ништа друго до нечувена компликованост анорганскога. Али је биологија изборила своју самосталност и постала нова дисциплина, нови круг предања.

У овом кругу предања елементи су — својства. Кружењу атома се прикључује и кружење својстава: наслеђивање. Инклинација, диспозиција, средина, географска ситуација, склоност, време — то су гранична божанства. Међутим, биологија учи да жива бића сама по себи нису схватљива: нема фактичких стварности, а постоје само као родови. Родови су биолошке могућности. Најважнија својства су размножавање и „развој”. Током борбе за опстанак развојем се увек прибављају кориснија својства. Најкорисније је својство: разум. Разум има само човек. Међутим, биос људског рода већ је предмет антропологије и социологије.

Живо биће је физички машина; хемијски је готово деведесет процената воде, затим креча, гвожђа, фосфора, скроба — од човека се може направити шездесет и пет оловака, седам чавала за потковицу, осамсто шибица, дужина црвених крвних зрнаца је сто осамдесет шест хиљада километара по којима би експресни воз јурио сто десет дана; биолошки: скуп ћелија у којима траје непрекидни

убилачки рат микроба. Основни принцип науке која ствара ред у овом хаосу природе јесте: трагати за елементарним боговима. Кад их већ открије, сматра их елементима, количинама, јединицама, атомима. Елементи су богови. Како раде, то описује закон: херојска дела. Како се међусобно понашају: ратују, мире се, живе ли скупа или су непријатељи, о томе говори легенда. Круг легенда прибира дела сродних богова, и тако настаје круг предања — дисциплина.

6.

Свештеници митологије природних наука су научници, они су *mystes*, посвећени, зналци.

Прави свештеник је ортодоксан, правоверни зналац, стручњак, специјалиста. Узак, кратковид, познавалац сасвим маленог света, слогова, наставака, микроба, ћелијског ткива. Слуга сасвим маленог светилишта. Он је чувар цркве, најбоље познаје своје божанство. Његов је позив да истражује својства бога и бележи његова објављења.

Револуционар и реформатор су новатори који узнемирују тихи култ ортодоксног свештеника. Они остварују открића технике у науци. Утицај им је превратнички, али ако утврде нове „истине“, онда ће бити проглашени за свеце.

Јеретици су они који објављују сасвим нова становишта која су супротна научној традицији. Сумњала која целу митологију природних наука стављају под знак питања у одређеном погледу. Они су разрешивачи, ироничари. За последњих педесет година настало је безброј оваквих јереси: Дарвиново порекло врста, Марксов историјски материјализам, Ајнштајнов релативизам, Планкова теорија кванта, Фројдова психоанализа, све су то јереси. Само што су Дарвинова теорија и Планкова квантна теорија постале „истине“, они су проглашени за свеце, а учења су им уврштена међу прихваћене догме. Маркс је остао јеретик, али око њега се формирала цела секта. Расправа око Ајнштајна траје: да ли је релативитет „прави“, или није. Судбина Фројда је већ решена: психоанализа је јерес.

У јеретичким учењима нема ни трага новим митологијама — јеретик се само буни, али је увек негативан, односно држи се онога што пориче. Истим језиком разрешава свет као и наука, само не гради него разграђује.

Слободни зидари науке законски нису посвећени: секташи. Присталице су неприхваћених „истина”. Марксизам је таква секта слободних зидара, а и психоанализа је на путу да се претвори у секту.

На крају самостални научници, самоуци: фанатици природних наука. Сви знају овакве типове: манијакалног хигијеничара, статистичара, тог питагорејца науке, уличног филолога, лекара дилетанта. Фанатик је онај који има предрасуде. Фанатик је увек неозбиљан. Права, висока наука се никада не бави вером фанатика; она објављује право учење и задатак сваког човека је да њено учење прихвати.

Свето место науке, катедрала богова науке јесте: лабораторија. То је место где се сусрећу техника и наука. У стварности само постоји ваздух, вода, птица, дрво. Ако човек говори о крвотоку, ћелији, нитрогену, размени материја, говори језиком лабораторије, јер крвоток, ћелија постоје само у лабораторији. Лабораторија је култно место, где се и богови могу видети: светилиште где упућени и посвећени приказују боговима жртву народа, где богови саопштавају своје жеље и објављују своје мудрости. Циљ научне лабораторије није проналазак: она не постоји због праксе, него строго због науке. Она утврђује законе, херојска дела. Лабораторијски рад је истраживачки. Али истраживање није само себи циљ. Човек истражује зато да „сазна” — да сазна „вишу реалност”.

Институти за статистику, медицину, биологију, астрономију такође нису практични. Места за посматрање. Научник се овде већ у већим размерама бави божанством. Институт је култно место целе божије породице. Једино дисциплина има институт, а овде не само да се утврђују закони, него се и изграђују теорије. Догађа се да институт нешто открије, али откриће никада неће имати технички значај. Наука не ослобађа демоне, него тражи, запажа и именује њихова својства. Институт је каткада место деловања научних врачева, пророка. Ови научници тик уз грани-

цу технике — скоро су изумитељи. Институту за посматрање и званично проричу, тако истраживач конјуктуре или институција за метеорологију која систематски испитује божанства времена, депресију, температуру, влагу, правац ветра итд. и прориче добро или лоше време.

Свештенике образује универзитет, овде се уче елементи митологије.

Конгрес је синод који утврђује пресудне верске тезе.

Академија је пантеон: катедра сваког бога.

Библиотека је збирка митова.

Целокупну митологију обухвата енциклопедија.

Енциклопедија је свето писмо науке: егзактно објављење богова науке.

Егзактност објављења природних наука је библијски патос.

7.

Митологија је интерпретација стварности: такво решење које сваку појаву своди на заједнички именитељ. Заједнички именитељ у науци је истина. Истина је карактеристично својство научних митова: облик доживљавања више реалности науке.

Митологија природних наука није „основана“, него „настала“ митологија, као што митологије никада нико не оснива, оне увек настају. Човечанство не живи митологију, митологија живи у људима. Јер је митологија увек виша реалност.

Строго узев митови су духовне формације. Формације су границе у којима пребива живот. Митологија је историјски вид једног раздобља. Мит усмерава: не народ, него више краља, свештеника, државника, мислиоца, уметника а преко њих води човечанство; обавезује одозго.

Митологија је чиста духовност. Мит говори о судбини човека: смисао живота.

Раздобље митологије почиње као астролошко доба. „Целина“ се преобраћа у нови еон. Промена се збива у најдубљој суштини живота: нова светлост обасјава васеље.

ну, а ова светлост што се изнутра излива лагано прожима ствари. Човек види у новим бојама, отварају се нове перспективе, откривају се нове узајамне везе. Митологија се незадрживо шири. Свуда почиње да буде присутна. На почетку нови смисао прикривен почиња, дубоко унутра; где — нико не зна. Затим се покрене и почиње да делује. Прожме људе и они буду опијени. То је пролеће. Време када настају главни митови: материја, сила, атом, гравитација, привлачење. Налазе и именују богове.

Раст: подне: зрелост. Потпуни развој, анастрофа. То је време градње, израде, систематизовања. Јављају се облици и линије великих кругова предања, поред главних божанстава ређају се и мања. Настају дисциплине. То је доба процвата физике, хемије, астрономије. Живот проткивају нови митови. Смисао више није под знаком питања, али и опојност је минула. То је лето.

Позно лето: сложеност, презрелост. Дисциплине се међусобно сливају. Прелазе преко граница. Кругови предања су у ово доба већ изграђени у јединствену целину. Али већ започињу неприлике. То је време прелазних, граничних дисциплина: биохемије, биофизике, хемијске физике. Лагано умиру главни богови, а у предњи план ступају малени свеци. Велика имена се повлаче у позадину, њихова места заузимају ситни, не сасвим јасни богови. Атом, ћелија, вибрација, та монументална, достојанствена божанства: гранична резистенција, дисперзивни степен колоидно-дисперзивног система, концентрована поларизација, ти сасвим малени, интимни, домаћи презрели грађански богови. Њихов број је недогледан, а они већ значе безграничност, распад. Више нема нових елемената, нових могућности, само нијансе, нове варијанте познатих решења.

Анастрофа се окончава, започиње катастрофа. Јесен. Пустошење: изнутра. Месо почиње најпре да труне од кости. Труљење је пластичан процес, тече од изнутра према споља. То је време распада. Митови почињу да губе свој смисао; то се у људском духу јавља као сумња. Свет постаје двосмислен. Идеја и стварност се раздвајају, односно настаје нижа и виша реалност. А између две реалности јавља

се провалија — провалија Ништавности. Виша се реалност губи, митови постају празни — више никога не обавезују.

Зима је укоченост, грч, тишина. Људски дух је бесмисленост — јер је смисао зиме управо немост. Живот несвесно лежи. Зима је нихилистички мир. Митологија не значи ништа. Митови су мртви: ствари су се распале, без узајамне везе. Појављује се: празнина. Претерана сложеност гута саму себе.

8.

Данас је живот још препун научних митова. Али велики део митологије већ је без дејства. Човек већ сумња, већ не верује безусловно. А кад мит изгуби дејство, све је изгубио. Претворио се у прошлост. Историја је прохујала изнад њега.

Мит се не може оповргнути. Мит је суштина која живи у историји. Оно што историја ствара, историја мора и да уништи. Тај задатак је за некога другог потпуно безнадежан: човек га може логично оповрћи, конструисати противности, порећи га — ипак и даље живи. Али ако га је историја одбацила, сместа губи способност дејства. Умире и нестаје.

Научни мит данас почиње да губи своје духовно дејство — замагљује се — постаје мистичан. Шта је мистично? Искрсава нова могућност: егзактни закони постају немоћни, а човек почиње да осећа нешто ново. Мистичан је последњи корак на земљи и први корак у непознато.

А истовремено, када дејство мита природних наука лагано, али из дана у дан све приметније слаби, јача нешто ново што још нема име. Суштина света, чија је манифестација мит, никада неће престати да делује. Пољуљано је поверење у егзактне физичке законе: Едингтон, Хајзенберг, Планк пишу поглавља о томе да оно што се називало „законом“ нема искључиву вредност. Најчвршћи темељ свих природних наука била је физика, односно нарочито механика — „рај науке“, како је записао Леонардо да Винчи. Ако се уздрма механика, уздрмају се и старе природне на-

уке. Цинс са чуђењем бележи да је модерни природњак у најделикатнијим питањима био присиљен да увиди истину толико презрених филозофа и метафизичара: разумевање света је много теже него што је наука мислила. Али човек не одустаје од жеље да разуме свет: то је управо снага духа, онога духа који заплиће и расплиће, ствара и разара, али је увек присутан. Нестала је важност механичког закона природних наука, а на његово место ступа нешто што се за сада назива „таласом вероватноће“. А ту човек већ улази у нову митологију. Нова духовна стварност — али духовна стварност. Ново знање — али знање. Мит — али нови мит. Није престала дејствена снага духа суштине света, напротив, тиме што је одстрањена и превазиђена механичност закона, она је у успону, човечанство је ступило у духовно раздобље, јер шта је друго то него продор духа када се ново размишљање труди „eine absolute Gesetzmäßigkeit in der Natur ganz auszuschliessen“, како каже Планк, да „из природе потпуно искључи апсолутну законитост“?

Отприлике то је требало да напише аутор под насловом који је дао својој књизи.

1934.

СОЦИОЛОГИЈА САМОЋЕ

1.

Израз „социологија самоће” логички је противречан, јер где постоји заједница, не може бити речи о самоћи, а где самоћа, не може бити речи о заједници. Али ову противречност човек фактички живи. Бајрон каже да у природи, међу дрвећем, на ливадама, поред језера никада не осећа самоћу, само у градовима, међу људима. У овим мислима долази до изражаја да од свих живих бића једино човек зна за самоћу, и то само у заједници. Велеградски човек и познаје, без било каквог објашњења, ово беспомоћно и ропско стање, ову изгубљеност, зна да је у противречности, јер осећање заједнице противречи самоћи, а осећање самоће заједници. Човек противречи самом себи. И то је знак распознавања стања изгубљености: између оба, ни у једном, против оба а изван оба. Социјално, асоцијално и антисоцијално; друштвена ситуација је што је изван друштва. Човек остаје сам тамо где се отварају бескрајне могућности веза; додир се прекида тамо где се све остало гради на додиру. То је ситуација испадања из заједнице: самоћа.

Самоћа није једино психолошки доживљај, јер нема једино психолошког доживљаја. Нешто је морало да је пробуди, а постоје и последице; однекуд извире и некуда упућује. Доживљаји се могу схватити и јасно видети само на основу стварних узајамних веза живота. Једино је због тога психолошко објашњење увек мањкаво и недовољно. У

случају усамљености то је у појачаној мери, јер самоћа није субјективно стање, него објективна ситуација света. Распетљавањем доживљаја, унутарњим уклањањем противречности, односно душевним уплитањем још нико није разрешио своју самоћу, чак нико није ни схватио своју ситуацију. Само ако човек укључи у рачун и своје понашање које је заузео према својим најближима, према пријатељима, породици, познаницима, према ближој и даљој заједници, онда може да прозре своју ситуацију. Чак је неопходно и много више: човек мора да сагледа и своје осведочено становиште према чињеницама света, чињеницу да живи у заједници, у регулисаном друштвеном поретку, са животним потребама, духовним захтевима, укусом, са социјалним, интелектуалним, религиозним нагонима, са сопственом судбином, са спонтаним саморасполагањем, са наследним својствима, са датим могућностима знања; ако су чињеници његовог конкретног живота заједно, само онда је у стању да схвати шта је смисао и значење његове ситуације. Психолошко објашњење не задовољава чак ни када су у питању најједноставније животне чињенице, јер узима свет као евентуалност у којој човек живи; премешта тежиште у човека, у душу, иако тежиште никада није на човеку. И психолошко схватање нигде не доживљава већи крах него управо у анализи осећања самоће. У самоћи је човек сам, претворен у чисту душу, узајамне везе су прекинуте, остао је сам, као биће изван света, целокупан му се живот одвија изнутра: живи психолошким животом. Али овај психолошки живот својим укупним смером односи се на свет. Цела душа је изврнута напоље, а оно што је проблем самоће управо је неуспешност изврнутости напоље. Човек је изван заједнице, али целокупна пажња му је усмерена на то зашто је изван, а целокупно хтење да се врати у заједницу. У самоћи човек потпуно осећа да је неплодан унутра проживљен живот: судбина му је у свету. Самоћа се психолошким путем не може ни решити, ни разумети. Човекова судбина је свет, околина, у првом реду заједница. Зато је самоћа социолошко питање.

Где постоји самоћа, увек се јавља истоветна ситуација: изгубљена веза са заједницом и препуштеност себи. Ова последња може бити утешна, нарочито привремено, јер пружа могућност да се човек једно време искључи из друштва, да реорганизује своје животне снаге и да се врати. Изгубљена веза је увек и у свим случајевима негативна и увек болна. Затвореност, добровољна и делимична самоћа може дати снаге, штавише, може дати поуздање, смиреност и отменост: делимична самоћа је на дистанци, али одржава везе. Услед изгубљене везе човек без изузетка увек пати. То је разлика између затворености, затвора и повлачења. Отуда је потпуно схватљива казна затвором као одбрана друштва, али у казни затвором крије се и психолошка казна. Затвор је стање затвора, где друштво прекида своју везу са човеком, осуђује га на самоћу. Сваки сужањ је усамљен човек, и ако би се могло говорити о друштву затвора, о социологији тамнице, могло би то бити само у смислу да је то друштво усамљених људи, таква заједница која је чист привид, јер стварних веза, животних, плодних људских односа нема у затворском друштву. То је извандруштвена ситуација ропства.

Место злочинцу у свету одређује самоћа која му је одмерена, а животни проблем злочинца увек је проблем усамљеника, човека који је изван друштва. Жели да се врати, поправи се, поново ступа у друштво, носећи на себи свој грех, мора да се задовољи местом које му је друштво склоно да пружи. Или остаје изван и изгубљен је. Или се удружује са себи сличнима и оснива антидруштва, у којима поново може да живи друштвеним везама, можда и јачим него у великој заједници. То је смисао хајдучке части. Самоћа никада не нестаје у међусобној упућености оних који живе изван велике заједнице, зато је нужно безусловније и строжије одржавање међусобних веза. С овога становишта су многе ствари разумљивије и у јеврејском питању. Солидарност Јевреја, безусловна и строга солидарност „мањине” принудна је ситуација оних који живе изван друштва: узајамна упућеност усамљеника: Код њих је ва-

жније питање узајамне припадности, они га безусловније морају одржавати, јер нису део велике заједнице, ситуација им је нерешена, није потпуна, односно увек постоји претећа индивидуална опасност.

У самоћи болесника друштво нема потпомажућу улогу, управо обратно: друштво се код болесника јавља са својим саучешћем. Због тога је посета болесницима друштвени чин. Ко приступа постељи болесника, позива га назад у заједницу. Ситуација је суштински другачија код неуротичног болесника. Укупне друштвене нити болесника у постељи су неповређене, само што он судбински привремено живи у прогонству. Код неуротичног болесника прогонство је унутарња принудна ситуација, а да би се излечио, управо је „препуштен себи“, није укључен у животна збивања. Из обзира не рачунају на њега. У заједничком животу може учествовати само онај коме је неповређена укупна снага: посебно неповређена способност контактирања. Контактна способност неуротичног болесника је поремећена. Као што је субјективно карактеристична црта сваке нервне болести опадање животне снаге, с гледишта заједнице: страх. Оно што је раније било непроблематично, сада је постало ужасно: додир с људима. Неуротични болесник је неспретан, нема смелости, заћути, збуни се, стрепи, уображава и подозрева. Сваки симптом је негативан према заједници; искључење, удаљење, повлачење. Обичног болесника је заробила објективна болест, ропство неуротичног болесника је субјективна принуда. И ако се ова субјективна принуда претвара у константност, пред болесником потпуно нестаје могућност учешћа у заједничком животу: то је душевна болест. Отуда је схватљива сродност затвора и душевне болнице, улога тамнице, болнице и санаторијума.

3.

Друштво је, чак и најпримитивније, решило све ове индивидуалне проблеме. Ситуација злочинца, болесника и неуротичара у једном афричком црначком селу, једном ре-

несансном граду и данас, углавном је потпуно истоветна. Проблема ту заправо и нема, јер с тим могућностима рачуна заједница која здраво функционише. Проблем настаје тамо где у друштву настају такве самоће за које нема решења. Не јављају се поједини симптоми изолације безусловно због човека, исто као ни због грешке заједнице: поједини људи били би злочинци или неуротичари и без болести, остали би препуштени себи. У друштву постоји склоност да ове усамљенике уврсти у једну од већ постојећих категорија. Ако неко остане осамљен, или је опак, или болестан, или луд. Али погрешан суд још отежава ситуацију. Усамљеник осећа неисправност суда, и протестује; заједница не разуме како је могла настати оваква ситуација на коју није рачунала, и већ примењује постојеће начине решавања, насиљем. Тада су човек и заједница већ међусобно супротстављени.

Из ове изолованости треба искључити свако неслагање. У случајевима неслагања становиште друштва је безусловно оправдано. Човек који је непоуздан, ташт, хировит, ограничен, заједничко хоће да искористи како би за себе прибавио корист, али приказује то као да њему „следи“, злоупотребљава ситуације, својом ароганцијом и индоленцијом жели да постигне незаконите предности; такав човек треба да остане сам. Прототип несагласивог човека модерних времена је тзв. геније који, позивајући се на свој таленат, захтева за себе изузетно место, због тога остаје сам. Друштво прећутно зна да је овај тип човека паразит: понашање му је ексцентрично, у његовој надмености крију се нелегитимне жеље, своје хирове самовољно иживљава, захтева дивљење, да се и не говори о веома добро израженим и претенциозним материјалним користима, он је потпуна супротност социјалног понашања. Ова се погрешна социјална ситуација налази код тзв. „наметљивца“, „јунака скандала“ и код оних људи уопште који немају своје органско место у друштву, јер је њихово вредновање потпуно искривљено. Мисле да заједничко постоји да би служило појединим људима. Одлучити се између општег и јединке, које је од њих супериорно, у свим случајевима говори о мутном размишљању. Нема могућности да се овде утврди

разлика у вредности и супериорности. Ниједно од њих не може бити у служби другог и због тога испод њега. Прецени јединку исто је тако судбоносна грешка као и ако се прецени заједница. То што индивидуа може да захтева своју безусловну корист исто је толико неправедно као и кад друштво жртвује јединку. Између индивидуе и заједнице нема супротстављања, а не може га ни бити јер су оне обе конкретне животне ситуације које животно и судбински — постоје. Тамо где је двоје супротстављено увек постоји могућност испадања из друштва и могућност абнормалне ситуације. Абнормалан је и суд који проистиче из абнормалне ситуације. Индивидуа није вишак вредности изнад друштва, а ни обратно. Човек је живо биће, а свако живо биће је у органској симбиози. Ако настане забуна и искрсне могућност вредновања, то значи да је симбиоза поремећена. Али овде није задатак да се битка реши у корист једне или друге стране, него пре свега да се поново успостави ситуација здраве симбиозе.

Заједно са неусагласивошћу треба искључити и раг ехселленсе асоцијално понашање. Тамо где би се овом типу човека могли јавити додири, настају порицања. Он не налази додирну тачку, али је и не тражи и не жели да је тражи. А то код њега није свесна намера, него последица његовог склопа. Разуме се, склоп никада није једнак психолошкој конструкцији, него формалној ситуацији света. Овај човек живи изван друштва, али као стална опозиција Самоћа, али демонска самоћа: с тамном и злом, рушилачком и непријатељском плаховитошћу чак и онда ако је ова самоћа потпуно нема, чак и онда ако је пасивна. Демонска самоћа деструира заједницу. Жели да оствари плодан живот изван заједнице, примамљивим приказује напуштање друштвене ситуације. Надокнада је у сваком случају и онај облик демонске самоће који се иживљава у сањарењу. Свако сањарење је сурогат плодног живота и када оно узме маха, значи опасност за човека исто као и за друштво чије невидљиве нити неприметно раскида. Отуда су схватљива дубока рушилачка дејства замена за живот и књижевних производа који наркотизују заједницу. Сентиментални љубавни романи (књижевност *Gartenlaube*) исто као и романи

о прижељкиваним сновима, криминалистичким збивањима служе за притајено задовољавање и скривеним путевима одвајају човека од заједнице. Они задовољавају у иреалним сферама и према иреалности буде непријатељске срибе, али нарочито незадовољство. Ова иреална ситуација може се претворити у агресивну ако демонска самоћа постане једна врста егзалтације. Тада не само да је сањалица „у праву“, него нека цело друштво „пропадне“, само нека сан остане и испуни се. Демонско је свако стање које ставља иреално изнад реалног, абнормално изнад нормалног, уображење изнад стварности. Неplодност и животна неспособност стања налази се у њему самом и само је замислииво једно његово решење: потпуно напуштање.

4.

Постоји једна врста самоће чија је карактеристична црта што човек, који живи у оваквој самоћи, осећа да је оправдано изван друштва. Није то сасвим добровољна, али ни сасвим нужна ситуација; обе и још нешто више. Добровољна је, јер може да се врати у заједницу, али одбија то; нужна је, јер узрок његовог одбијања није болест, неускладљивост, није демонизам, него једна врста захтева коју поставља према заједници, а што му заједница не даје; и нешто више је од обе, јер оно о чему је овде реч није усамљена ствар јединке, него управо обратно, ствар заједнице. Наступа с великим захтевима, а приговара ниској духовности у заједници, владавини непоштених, ограничености, инфериорном укусу. Између идејних захтева и заједнице увек постоји супротност, јер заједничко не почива на идејама, него на виталним захтевима људи који у њој живе. Идеја управо захтева одрицање од виталних захтева. Ту врсту држања, које жели да изгради друштво на високој духовности и у том интересу захтева одрицање, можемо назвати херојским држањем. Као последица високог захтева, човек иступа из заједнице; то је херојска самоћа.

Почев од библијских пророка па до песника модерних времена, историја пружа довољно примера о томе шта је

унутарњи смисао херојске самоће. Оно што је најважније у овом држању јесте да онај ко се одлучује на херојску самоћу, не чини то у свом интересу, него против свог интереса и за заједницу. Управо због тога је потпуно искључена могућност помирења између заједнице и самоће. Заједница зна да је усамљеник у праву, да су потраживања и захтеви усамљеника оправдани. Истина је на страни усамљеника, али је на његовој страни виталност, односно могућност даљег развоја. Усамљеник је у овом случају апсолутно људски. И то је једина самоћа која је оправдана наспрам друштва, чак према њој мора да се оправдава управо друштво. Сократ, пророци, апостоли, Јован Златоусти, Савонарола, хуманисти, енглески сатиричари, филозофи француске просвећености, један Хелдерлин, Ниче недвосмислено су захтевали виши дух, виталне интересе, једном речју само људско. А заједница никада не може открити истину појединог човека у односу на заједницу. Не као да не би била у стању на корак признавања освешћења, него зато што заједница не може да се преда и не може да укине своју суштину. Супротстављање мора да постоји, јер онај што захтева – захтева. Узима себи право да жели нешто чега нема. Жеља је издвајање, изван, изнад једне заједнице, знак начина живота који је другде могућ. Заједница признаје све, само не да и изван ње постоји живот. И заиста га и нема. Плодног, стварног, људског живота нема изван друштва. Самоћа је у сваком случају највећа друштвена јерес. И што је оправданија, тим је мање опростива од стране друштва. Залуд је усамљеник „у праву“, узалуд је постао усамљеник „у интересу заједнице“, у крајњој линији не може бити у праву; у својој издвојености он мора да пропадне. За њега је то судбина, хтење, принуда, убеђење, одабрано место: то је постало смисао његовог живота. Али управо то је постало она тачка где се са заједницом никада не може помирити. Заједница опрашта злочинцу, али оном ко је у својој херојској самоћи успео да створи један живот вишег духа и интензитета, њему никада. И за то има довољно примера у историји. Заједница чак може поштовати своје пророке и песнике, а у овој тачки ће им се супротставити. Са гледишта заједнице самоћа је увек грех. А грех је

опростив ако заједница својом широкогрудошћу разреши самоћу и поново прими човека. Али када се испостави да широкогрудост може да примењује не заједница, него управо осамљеник, и увиди се да у овом случају човек није препрека за заједнички живот, него заједница, друштво не може да му опрости. Грех неизмењено остаје грех, истовремено не само врлина, него и морална норма. Супротност је неуклоњива.

Херојска самоћа се не сме побркати с оном која се по Јасперсу може назвати егзистенцијалном самоћом. Егзистенцијална самоћа се заправо никада не може укинути, јер је она вечита позадина заједнице, негативан пол сваког приближавања, саопштавања, сусрета, пол који неће нестати. Само је на основу самоће замислива „веза“, а ова егзистенцијална самоћа као могућност стално се налази у човеку и то је оно што се у социјалном управо предаје, преко чега преступа и што се разрешава тиме што живи у заједници, повезана. Егзистенцијална самоћа, метафизички негативни пол заједнице, као општа могућност дата је у сваком тренутку, али никада се евентуално не може претворити у актуелну. Егзистенцијална самоћа заправо само значи: самоћа као једна могућност бића.

5.

Само на основу оваквих размишљања почиње да се разјашњава оно што се, по Бајрону, може назвати градском, односно модерном самоћом. Овде није реч о болести, злочину, неурози, исто тако ни о неусагласивости, херојској или егзистенцијалној самоћи. Постоји суштинска разлика између тога како Вордсворт говори о оном „lonely place“, где у миру и тишини може да медитира, и између самоће о којој пише Русо, када каже да је, кад је био у завади са својом женом, за време ручка, док је јео, стављао пред себе књигу и читао. Раширен на свом „lonely place“ на ивици шуме, подно стена, Вордсворт је управо разрешио своју осаму, управо је нашао непосредни додир, говорећи егзистенцијалним језиком, са самим собом, а то је исто што и

преко себе самог с „великим бићем“. Читање код Русоа је сурогат који је надоместак правог и жељеног додира. Данас само треба бацити поглед по трамвајима, аутобусима, кафанама, клубовима, па чак и у породични круг: све сам Русо који чита за време јела. Немају додира и како не могу да поднесу самоћу, задубљују се у књиге. Сами су. Већи део људи чита за време путовања, слободног времена, па чак и у породичном кругу; то је једини начин да се за једно време прекине самоћа. За модерну самоћу је управо карактеристично да се јавља масовно — општи симптом — социјална појава. Нигде нема толико усамљених људи као у модерним велеградовима. Самоћа је постала друштвено стање. Ко зна да она нестаје у природи, „међу планинама, у шуми и поред потока“, како каже Бајрон, он одлази у природу. Зато су у новије време постале масовне појаве излети, туризам, спорт у природи. Ко не одлази у природу, наркотизује се такозваном „забавом“. Забава је увек илузија измешаности са заједницом. Радни дан у велеграду је још и подношљив, јер за време рада нико и није свестан своје егзистенцијалне суштине; кад је празник, нарочито поподне, велеград се смири, замре. Недељом поподне становник велеграда се досађује. Шта је досада? — осама. Град је притисла атмосфера самоће. Сви су остали сами. Као да уопште и не постоје социјални додири, везе, друштво, држава, породица, заједница. Заједница се потпуно распала, нити су се покидале, а људи су остали сами. „Поједином човеку и сваком поједином човеку“ — каже Панвиц — „више се не може помоћи од како је масовни индивидуализам атомизирао старе крвне и духовне везе и атоме претворио у субјективне личности.“ А ова се појава нигде не може боље видети него управо у модерним масовним покретима. Демократија, социјализам, комунизам сматрају се колективним појавама. Изгледа као да су се масе зато покренуле, јер су заједно и да би оствариле сопствену нову заједницу. Ситуација је управо обрнута. Демократија, социјализам и комунизам нису колективни покрети, него покрети масовног индивидуализма; целокупна им је проблематика индивидуалистичка. То је начин живота атомизиране јединке, међусобно потпуно одвојених индивидуа које су постале

усамљене. Оне књиге које осветљавају ову дубину, где се јасно могу видети разлике у колективизму — књиге Андреа Малроа о кинеској револуцији — потврђују то с потресном снагом. У једном комунистичком покрету није реч о новој заједници, комунизам није начин живота заједнице и не подстиче га жеља за плодно срастање, него очај човека који је постао усамљен, који се уноси, не у онај задатак који за њега ствара егзистенцију, него у онај где на сопственој усамљености може да пропадне и да уништи себе. „Perdre sa personnalité“* — то је унутрашња лозинка масовног индивидуализма. Чини се да човека сопствени индивидуализам спречава у томе да ступи у заједнички. То је оно што треба напустити, изгубити. „Све због чега људи пристају да убију себе“ — пише Малро — „изван интереса мање-више мутно се усмерава на то да тиме оправдавају своју судбину, подижући је на одређено достојанство; такво достојанство за роба је било хришћанство, за грађанина нација, за радника је такав данас комунизам.“ Ни издалека није реч о томе да масовни индивидуализам створи ново друштво, него о томе да својом целокупном страшћу оправда сопствену судбину: индивидуализам атомизованог човека, усамљено биће одвојено од заједнице. Комунизам је масовна страст међусобно одвојених људи, која види остварење својих жеља у супротности свога стања, у апсолутном колективном бићу, односно у потпуном одустајању од своје индивидуалне свести. Заједничко је: оправдање, не чиница. Заједничко је оно због чега се изврши чин, због чега се напреже снага, чиме себе уништава. Колико је искључиво и централно ово осећање самоће у масовном индивидуализму, то се нигде боље не испоставља као тамо где негативно осећа сваковрсну узајамну припадност. „Сазнање једног живог бића је негативно осећање“, — каже Малро — „позитивно је осећање, стварност: страх да ће човек увек остати туђ за онога кога воли. Човек никад не упозна истински ни једно једино живо биће, али му се каткада уклони то осећање да не позна.“ То је потпуни

* Изгубити личност.

недостатак додира с „великим бићем“, то је тип човека који чита за време ручка, осама велеградских недељних поподнева, усамљеност социјалиста; није резултат схватања света, није песничка ситуација, није болест, није несагласивост, није ни егзистенцијална: самоћа која следи из самог друштва, односно из недостатка самог друштва: самоћа као масовна појава.

6.

Самоћа постоји тамо где је нестала симбиоза, самоћа нестaje само тамо где се успоставља симбиоза. То је смисао Бајронове градске самоће, то значи Вордсвортов „lovely place“, Русоово читање исто као и задубљеност човека у модерне новине и књиге, ова симбиоза нестaje чак и у херојској самоћи. Али постоје егзистенцијалне ситуације, где је неважећа претња самоће. Таква ситуација је у првом реду у природи, односно у прадавним споменима, али изнад тога и њиховим посредством увек је то елементарна блискост. У примитивном начину живота, у пастирској, ловачкој, сељачкој егзистенцији не постоји опасност за остајање у самоћи. Тенденција за одвајањем, која се крије у животним односима, овде је потпуно укинута. Није заједнички интерес оно што је укида. Интерес никада не може бити егзистенцијална основа. Природна организација општег тока живота: човек је један орган великог земаљског организма, својом сопственом тежином, улогом, бићем у коегзистенцији са својом околином, радом, позивом, породицом, заједницом, земљом, и без било каквог насиља, сам од себе, сам из себе постаје органски смисао. Једино тамо где живи целокупна земаљска и метафизичка потпуност симбиозе, укида се могућност самоће. Само ту живи оно што Шпенглер назива „Kulturseele“, Фробенијус „*laibende*“, једна заједничка душа, скупно остварена од начина живота, средине, занимања, уметничког стила, обичаја, религије, обухватајући у себи на исти начин све елементарне метафизичке везе, укидајући опасност сваковрсних кидања, јер симбиоза потпуно прожима, а заједница потпуно, непосредно обу-

хвата собом све оне који су судеоници „Kulturseele” „лабџеца”, заједничке душе.

У модерном друштву нема заједничке душе, а баш зато што је нема, омогућена је самоћа као масовна појава. Данас су супротстављене јединка и заједница, било да се боре, било да се међусобно запостављају, било да се отцепљују, никако нису истоветне. А то је оно за што не зна „лабџеца”. Колективна и индивидуална супротност је искључена могућност у симбиози, јер претпоставка културне душе је управо да јединка буде толико уграђена у заједницу како не би имала самосталне намере, али да и заједничко чини толико уравнотежену укупност јединке да она не уме да буде друго до то што јесте.

Данас постоје само две могућности симбиозе: у природи (Бајрон, Вордсворт) и у духу (Русо, књига, дух, теорија, религиозни покрети). Али обе више значе недостатак живе културне душе него њеног постојања. Симбиоза у културној души је спонтана, непроблематична, без компликација и потпуна. Данас је још сусрет у природи и духу проблематичан, привремен, лабав и сложен, чак и ови сусрети увек имају неки карактер „спаса”. Човек се „спашава” из самоће у природу исто као у књигу, а исто као што комуниста за замишљену државу попут спаса одбацује свој живот, „губи своју личност”, али – и то је ту запрепашћујуће – не остварује с њом заједницу, него у ништа баца своју судбину. Спашавање је негативно држање и из њега не проистиче витална стварност. Напуштање није захтев симбиозе, напротив, скупа, заједно само могу живети личности, а не безлична бића. Заједница не значи да човек треба да буде индустријска роба, него да на елементаран начин сачињава једно са целином.

1935.

БРОЈГЕЛ

1.

Ко извор фламанског жанр-сликарства тражи у наклоности према народњачком, истражује у сасвим погрешном смеру. Заблуда је настала на тај начин што је сликарско схватање засновано на грациозности и идеалној лепоти јужних народа супротстављено незграпнијем и природнијем северњака. Италијани су исправили природу, „очистили је“, учинили је „беспогрешном“. Северњаци су сликали оно „што постоји“, „стварност“. Супротстављање одбацује најважније: суштину, — веровање да сликарство полази из природе: није у стању да прихвати унутрашњи нагон сликарства. Директна развојна линија слике никада није прекидана с прасликом, са цртежима пећинског човека, и према томе никада није била копирање, него: магија. Слика је претварање неприсутног у присутног, — чаролија: тиме што човек у собу веша портрет умрлог претка, доноси га у фактичку физичку стварност; тиме што неко качи на зид слику процвале ливаде, уноси у собу свежину процвале ливаде; тиме што се људи окружују сликама богова, призивају своје богове. Слика се никада не осврће на природу. Када Хернес раздваја сликарство на натуралистичку и геометријску уметност, вели да није проблем геометријска апстрактна уметност, јер се декорација налази у човековој рационалној духовности, него је проблем у натуралистичкој уметности која је близу природи, јер је човек, у оном

тренутку када започне да се бави уметношћу, суочен са природом. Не! — проблем није ни геометријско нити натуралистичко сликарство, проблем је само сликање, — чаролија којом се преносе далеки предели, одржавају у животу умрли људи, духови света приказују у људском облику, мисли чине опипљивим. Извор слике је магија и свака слика је магични факт: не извире из природе, него управо престапа природу, не покорава се неминовностима материје, него их управо побеђује и уздиже се изнад њих.

У пореклу северњачке жанр-слике тражити претпоставке природе — то је заблуда уске пристрасности прошлог века. Ко погледа неколико фламанских слика безусловно мора да осети да постоји нешто сасвим чудно, особена тежина, значење, смисао у на изглед драстичним, сељачким масовним сценама које често уништавају апетит, да постоји нешто због чега сликар веома жели да нагласи ону сцену коју је насликао. А ако се погледа мало пажљивије, ако човек потражи историјске изворе фламанског сликарства, замисли се како се оно развијало, одакле је кренуло, шта му је вечита намера: одједном ће схватити тајну свадби, покладних сцена, крчми, пијанки, опсцених цртежа, сељака који ждеру и пију, жена с великим стомацима, непристојне деце.

На почетку фламанског сликарства налази се слика с библијским мотивом. Природно: религија је вечити подстрекач велике чаролије — највећа магија: тражити заштити богова, спустити их у цркве и капеле и у собе изнад клецала. Али већ на овим сасвим раним сликама са чисто религиозним мотивима налази се оно што се назива жанр-сликом: у масовној сцени разапињања на крст негде са стране неко врши нужду; Христос посрће под крстом а у предњем плану два се пса њушкају; Исус стоји пред Пилатом а на другој страни мајка преповија дете, док они око ње држе запушене носеве. Смисао је јасан: велики део људи је неосетљив за „крупне ствари“, односно исувише је зароњен у „малене ствари“. Фламанди сматрају нужним да нагласе како и у највећим тренуцима историје не престаје присуство „малених“ ствари. Мајка мора преповити дете, нужда се мора обавити, ако је покварен стомак, мора се

испразнити, макар се у историји света збивали потресни тренуци било уласка у Јерусалим, било говора на Маслиновој гори, било крштења у Јордану. Несавладиви је инстинкт фламанског сликарства да остварује противтежу историјском патосу и да у библијску оперу унесе драстичност свакодневице.

Жанр-слика се издвојила од главне библијске теме, али се није раздвојила. Свака слика игре, пијанке, свадбе, поклада потпуно се може разумети само заједно с религиозном позадином. Ако слика не представља три краља, полагање у гроб, последњу вечеру — она је ипак ту. Лебди ту — то је истинска позадина: вечита позадина, то је основа, тло одакле се стварно, односно привидно издвојила жанр-слика. У стварности, у доживљају се није одвојила. Са слике је изостао херојски патос религије, опера историје а остала је само драстичност, — али у схватању је ту хришћанска митологија. Око сваке жанр-слике постоји једно „Разапињање на крст“, „Клање деце у Витлејему“ или „Истеривање трговаца“, — у сваком случају жанр-слику нужно допуњава религиозна слика и без ње је потпуно неразумљива. Јер крчма, игра, пијанка, све врсте опсценитета добијају своје право значење тек у религиозном виђењу, тек ту постоје очигледно двојство неба и земље, двојство бога и човека: вековечност и пролазност, савршенство и погрешивост, узвишена величанственост и незграпна материја.

Инспирација фламанских слика с народним мотивима је побожна, и то побожна у хришћанском смислу: учвршћује, потхрањује веру. Une foi que ne doute pas c'est une foi morte, каже Паскал: вера која не сумња мртва је вера: овој вери која сумња, двосмисленој, колебљивој, магловитој, несигурној религиозности, овој проблематичној чежњи, поремећеној међусобно завађеним супротностима и тежњом ка напаћеној чежњи, али је тој колебљивој и посртљивој вери храна слика која непрекидно пред човеком држи његову погрешивост, материјалност, незграпност, земност. Све оно што слика жанр-слика једна је врста искушења и када се човек ужасне слике, учи да се олупре „злу“. Због тога у гротескности фламанске слике увек постоји демонска натприродна атмосфера. Слика није просто смешна —

слика је ужасна. Када се човек смеје овим гротескним ликовима, онда се у том смеху крије језа, као што се дугине боје крију у сунчаним зрацима, — не могу се видети посебно. Тек ако се зрак преломи, ако рефлексија буде свесна шта се то у стварности збива, онда се истиче: над човековом очајном глупошћу, нискошћу и бедом: док је од очаја јача била жеља за уздизањем, главни мотив религиозне слике дотле је био Нови завет; када је очај ојачао, изостала је религиозна слика и преостао је само човек везан за тло у својој потресној конкретности: у крчмама, на покладама, на балу, на свадби, на ићу и пићу, раскалашан, потонуо у ђаволој напасти. И тај човек треба једном да стане пред судију Вечности! Овом човеку ће бити суђено на судњи дан! Каква судбина може очекивати оваквог човека? Питање и не следи ништа друго до ужасан страх од тога дана. Апокалиптички страх — он игра на фламанским баловима, он прекрива столове препуњене шунком и кобасицом, он зрачи иза пијаних сељака. Свака жанр-слика је апокалиптичка визија. Када је сликар повлачио потезе кичицом, водила га је жеља да буде веран, људски, реалан: да се препознају они за које је сликао; водила га је жеља да се наруга њиховој незграпности, да их исмеје; водила га је жеља да их изгрди и упозори шта ће починити ако слушају ђавола; водила га је жеља да целу слику надахне ужасом казне, — јер се на сликама већ осећају и очајни гестови неподношљивих патњи због греха, гестови којима жели да се ослободи себе сама, којима сама слика жели да уништи себе, хоће да се покаје за грехе, хоће да прихвати чистоту и умереност, — хоће да се уздигне изнад онога што представља и говори.

То је први и последњи смисао сваке фламанске жанр-слике, то је она мистична тачка из које свака слика полази и у коју се враћа.

2.

Ко извор Бројгелових слика тражи у фламанском жанр-сликарству, истражује у сасвим погрешном смеру.

Привид изазива забуну: све саме стварне истоветности: крчме, масовне сцене, покладне свадбе, сељаци. Постоји и религиозни мотив, распињање на крст, клање деце, с убицајеним драстичним епизодама. Постоје опсцени и драстични снимци тренутака из породичног живота, еротике и болести. Привидно све се слаже: и Бројгел је апокалиптични сликар, као и други фламански мајстори, ни код њега се не зна у чему је снажнији, да ли у привлачности или у застрашивању, можда управо застрашујућим привлачи и привлачним застрашује. На Бројгеловим сликама, узетим у целини, човек готово ништа не може наћи за што би могао рећи: „лепо“. Све груби и незграпни типови, све саме луде, идиоти и богаљи. Тромост, сељаци, ограниченост и прљавштина. Све исто као код Фламанаца, ни малко раблеовско: овде нико не ужива у „ниским“ радостима живота, уопште то није свет претерано здравог човека. Површина је пантагруелска, — јести, пити, волети, — али сликар се не одушевљава за та хотења. Каткад изгледа да их и не осуђује, али потом сви схватају: тиме што их је насликао већ су довољно кажњени.

Бројгел је од оних уметника који су увек проблематични у оној традицији у којој их обично посматрају. Његова ситуација међу Фламанцима је као Достојевског међу Русима, Бодлера међу Французима, или у музици Вагнерова, међу гностицима Валентинова, у новијој филозофији Хајдегера ситуација. Школско схватање мирно их сврстава: сврставање, међутим, понајмање задовољава, ни издалека није тако умирујуће као ситуација Квентина Масејса, Петра Хуиса или Гогоља, Шумана, Леконта де Ли́ла или Јасперса у њима одговарајућој традицији. Необјашњиво је проблематично што увек испада изван традиције, што не спада у естетичку категорију „личности“; на другог уназад несводива индивидуална особеност. Много више изгледа као да пред — и испод — непрекинутости традиције историје уметности, која се подудара с историјом духа, постоји и једна друга чије се везне нити не виде, бар не увек и не за свакога. Можда оне који не спадају у историјску непрекинутост повезује тајанствена нит: можда Валентин и Бодлер и Вагнер и Достојевски и Хајдегер, уколико не прис-

тају у историју, пристају једни уз друге и смештају се у једну другу, магловиту традицију чије се узајамне везе не виде? То је сасвим очевидно онда ако се изврше упоређивања: Вагнер је у тешњој вези с Бодлером него са Шуманом, — Достојевски је у дубљем сродству с Хајдегером него с Гогољем, — Валентин је ближи Бројгелу него Меркиону. Каква је то тајанствена традиција која повезује музичара, сликара, филозофа, песника, романијера?

Бројгел није апокалиптични сликар. На његовим најважнијим сликама („Слепци“, „Богаљи“, „Луда Грета“, „Пословице“) види се то сасвим поуздано и отуда посматрајући његова остала дела, може се приметити: преузео је само спољашњост савременог сликања како би сам насликао сасвим особену садржину. Инспирација његових слика много је књижевнија него било којег његовог савременика: много је више у њима епиграматичног, рефлексije. И његова слика с најједноставнијим мотивом, која представља само једну главу, — „Луда Грета“ — изражава мишљење, није сликарска, — психолошка је. На сулудој Грети може се ишчитати њена цела неспретна психологија, али је од тога много важније: у слици постоји невидљиво око и оно је загладено у незграпност гледаоца слике. „Луда Грета“ је више хипотетични поглед него приказ веран природи. Ова слика дограби човека, истргне сулудост која је у свакоме дубоко повучена: освешћује човека и актуелизује његову безнадежну блесавост. Силом нас увлачи у психологију луде жене, с њом заједно морамо проживети ужасну тупост мозга, памћење које издаје, параноидне дисоцијације, сасвим неразумљиви, збркани свет луде, који се распада. Уз помоћ „Луде Грете“ могли би се однеговати сјајни крете-ни, баш онако сјајни као одвратни и досадни, покварени и неурастенични чудаци однеговани на Бодлеровим песма-ма, свеци однеговани Вагнеровим операма, који блудниче без свести о својој болести, и занесењаци обузети страшћу мрачних канала однеговани романима Достојевског. Код Бројгела ни трага „страху од судњег дана“, апокалиптич-ном ужасу. Бројгел се не плаши и не плаши друге: он дирне, ускомеша, рије, цепа. Неће што и други сликари: да пробуди, да освети, да опомене, — он хоће што и Досто-

јевски: да мучи, — што и Бодлер: да згади, — што и Вагнер: да трује. Он не упозорава на дубине: пази! — он се скрива и неподозривог намерника силом тргне. Онај коме је исувише мирна савест, нека погледа једну Бројгелову слику, нека је разуме и кроз један трен ће осетити да је најкаљавије биће на свету.

Могуће је да је Бројгелова традиција морално дело, опасна традиција! Човек се замисли и види: наука и уметност на особен начин деле између себе морал. Етика обухвата врлине у систем и не узима к знању другу страну; нема ниједног модерног морала који расправља грешке. Уметност се пак бави само грешкама: њих шиба, руга им се, као да врлине и не постоје. За моралистичку науку, међутим, има оправдања: нико је не узима озбиљно. За уметност нема: не би било ни да је Текеријева књига *Снобови* изазвала нестанак снобовштине са лица земље. Али се збило управо обрнуто: снобовштина се раширила. Морала се раширити, јер је геније дао пример и људи су се формирали по примеру генија. Јаху људи постоје од како је Свифт присилио људе да однегују Јахуе. Омее је створио Флобер, Зола је у модерно доба увео тамни, опаки фанатизам средњовековних калуђера, Толстој иреални, неразумљиви, загушљиви комунизам примитивних хришћанских заједница, Ибзен је новом веку окачио најтежи баласт: ограниченог и сенилног конзервативца. Моралистичка уметност ослобађа опасне силе које кваре људе; када уметност верује да открива, она заправо отвара тајне изворе сила: хушка на човечанство затворену шкодљиву енергију. Уметност је увек магија: правити уметност увек значи распросити дејство надљудских сила које управљају светом; геније увек и у сваком случају ослобађа демоне, који се налазе у корену живота, и пушта их на човечанство. Када моралистичка уметност приговара, она ослобађа ону силу којој приговара; када се руга, оснажује оно чему се руга; када негодује, она устостручава оно због чега негодује. Не можемо се довољно причувати од моралистичке уметности: под њеним утицајем човек постаје opak, подао, гнусан, ништаван. Моралистичка наука се може исмејати. Моралистичка уметност не може, јер она сама започиње смехом: то

јој је највећа снага, — то је оно чиме свакога предухитри и чиме свакога присиљава и побеђује, чиме свакога очара, омами, заведе, — уметност је увек напев и тек кад се човек претворио у свињу, примећује које је Кирке песму слушао.

Међутим, између моралистичке уметности и традиције Бодлер–Вагнер–Достојевски–Бројгел постоји битна разлика: моралистичка уметност се користи опасним кварилачким силама, али она о томе нема свести. Њена жалосна глупост је узрок што постиже супротно од онога што хоће. Оно што је карактеристично за Бројгелову уметност и до најподробнијих појединости управо је свест, очаравајућа интелигенција. Код њега нема ни говора о забуни. Не погледује у страну, ништа не промашује; познаје силе и природу сила. То је његова особеност и особеност сваког уметника и мислиоца који му је сродан: појачана свест, потпуно познавање материје и њено сасвим суверено коришћење ослобођено сваког утицаја. Бројгелове слике се не могу избавити тиме што би човек рекао: моралистичка уметност. Треба само бацити поглед на друге фламанске „Lillekkerland” и на Бројгелов, сместа се види разлика. Фламанске слике претварају човека у свињу која ждере, — у уверењу да га тиме ослобађају страсти; Бројгел претвара човека у свињу која ждере с пуном свешћу, с оправдањем, прибрано и — с уживањем. Нико на свету не би могао да измисли оно што је рекао Валентин, један од филозофа Бројгелове традиције, када је говорио о Исусовој исхрани: „Јео је и пио”, — пише, како га цитира Клементије Александријски — „али из њега јела нису опет одлазила. Толика је била у њему снага суздржавања да се јело у њему није кварило — у њему није било никаквог кварења.” Цео мисаони свет Валентина, као и Достојевског и Вагнера, испуњен је кварењем, распадањем, ждерањем, грехом, чамом, гнушањем: њега је сасвим особито и највише занимало смеће, мрак, смрад и болештина, он је сасвим близак и интиман сродник Хајдегера, немачког филозофа за кога је цео живот „брига” а пресудна осећања живота: страх, стрепња, забринутост, ужас, — односно цео људски живот није друго до ужасно неуротично мучење. Бројгел се с пуном свешћу супротставља животу, деструира га, поткопава и ру-

ши. И моралистичка уметност се бави човековом прљавштином, али њен крајњи став је сасвим другачији од бројгеловске традиције: моралистичка уметност је ослобађање прљавштине, бројгеловска уметност је осећање ђаволског уживања у ослобађању прљавштине.

Коришћењем веома велике генијалне снаге Бројгел уме да баца човека у недоумицу, да му очита грехове, беду и идиотизме и поврх свега: уме да заволи и да буде завољена прљавштина. Под утицајем Бројгелових слика човек то не у једну врсту хипнотичког трансa прљавштине: медијум се клонуло сусреће и против хтења са ужасним непознатим, али зачаран страховитом снагом генија, није у стању да отклони са себе паралишућу чаролију зачараног погледа, — док човек научи да ужива у сопственом понижењу, у својој несрећи, у ровању по прљавштини, упозна грозну насладу смрадова, — језиву чулну сласт разарања живота. Вечити предмет Вагнерове музике, Бодлерове поезије, романа Достојевског, Хајдегерове филозофије и Бројгеловог сликарства јесте понирање у разарање живота: болест, сиромаштина, разврат, тама, прљавштина, беда, глупост. Бројгелова уметност није апокалиптична, него дијаболна.

3.

На једној Бројгеловој слици два мајмуна седе на прозору куле, увезани ланцима: доле у позадини, у далекој перспективи град и околина, мајмун зуре пред себе, — све је као импресионистички снимак тренутка, једноставна жанр-слика. Али сликар има и другу слику с мајмунима: гавира, трговац заспао у шуми, за то време му мајмун развлаче еспап. Јасан је смисао друге слике: човек једнако мајмун, налази ствари за које не зна чему служе и користи их сасвим неразумно. Ако човек после гавира још једном погледа прву слику, наћи ће решење: пробудиће се у њему она парабла коју Платон описује у својој *Држави*, о човеку у пећини који је, везан, леђима окренут светлости и за којег је његова сенка стварност. Супротстављање је недво-

смислено: човек је ланцима везани мајмун. Да је мајмун? — нема сумње. Ланци? — обичаји, морал, језик, васпитање, а онда и сопствена ограниченост, беспомоћност, слабост. Шта зна о свету везани мајмун? — зна за непоуздане слике. Шта сматра важним? — једење, пијење, спавање, секс и сопствене ланце. Какве су му жеље? Какав му је живот? — вреди ли о томе говорити?

Сваки Бројгелов човек је мајмун у ланцима. Треба погледати ону серију гравира у којој су скупљене главе сељака. Како би то биле невине и забавне слике да је реч само о илустрованој књизи карактерологије. Али ове главе нису психолошка чуда божија. У целокупној историји на Бројгелове главе налице само етрурске надгробне фигуре, али оне тако запањујуће да понека глава изгледа као да је верна копија етрурске фигуре. Надгробне фигуре су маске, — посмртне маске, људске главе које су се изобличиле у смрти, оне су двосмислене: својом лудо смешљивом гротескношћу привлаче истовремено када и плаше својом ужасном променом. То је у њима смртно: маме и одбацују; то је у њима сама смрт: зову и одбијају, смеју се и плачу, израз на лицу им је најдубља патња и најпродорније уживање, засмејавају и бацају у кукњаву, слатке су и горке, очаравају и престрављују. — На Бројгеловим главама сељака налази се иста та трансцендентна двосмисленост која се не може одгонетнути сваком психологијом, — свака његова глава је мртвачка глава, с истим оним смешљивим плачем који се мучно церека на етрурским фигурицама од глине, с истим оним замамљивим плашењем и примамљивим одбијањем. Али постоји једна тачка где Бројгелове слике превазилазе надгробне фигуре: код Етрураца смрт је чисто трансцендентно питање, ништа људско није умешано; за Бројгела јесте, Бројгел је хришћанин, за њега је то и питање васкресења, односно речено бројгеловским језиком: вера у лудило васкресења, — мајмун у ланцима фантазира о животу у рају, — идиот вечитом срећом надокнађује своју земну беду. Те црте нема на надгробним фигурама: блесавило смрти, — на сваком бројгеловском лицу, не само у збирци глава сељака, на свакој гравири и на свакој слици налази се овај ларволики самртни кретенизам. Марија умире а они

око ње гледају је блесаво; Јован Крститељ држи проповед а глупа зајавала га слушају; Христос пада под теретом крста а људи незграпно стоје око њега. Блесавило смрти не пушта чак ни у оним тренуцима када несрећни мајмун ради, или се забавља: на лицима жетелаца, орача, лађара налази се исто као и на лицима играча или оних који седе за столом. Луда Грета није тип, — она је само човечанство, — она је самртна ларва, — бројгеловски човек.

А како је човек смештен у свету: Бројгел и за то има сасвим ново решење. Он каже: човек у крајњем резултату не значи ништа. Има неколико гравира („Св. Јероним“, „Магдалена Покајница“ итд.) где целу слику испуњава предео а тек у десном углу је смештен „главни лик“, готово као загонетка коју треба решавати. Као да и није ту, — није важан, — свеједно је, било да је ту, било да није. Он уопште нема великих сцена: ако је реч о Христу, мора се пронаћи у бројној маси и у ужасно раширеном простору; ако слика велики историјски мотив, лако ће се догодити да човек мотив и не могне пронаћи. Човеков положај у свету је такав да је он некаква бактерија која се голим оком готово и не може видети, само ако се јавља у маси значи нешто у огромном простору.

Али ни сам пејсаж није онакав какав је на сликама других сликара. Веле да су Бројгелови пејсажи достојни дивљења. Вероватно се под тиме подразумева необично чист ваздух, веома оштре граничне линије, дубока перспектива. Све је то заиста очаравајуће, — са врелом атмосфером грозничавих снова. Заблуда би било поверовати да „идеални предели“ талијанских или фламанских слика имају везе с Бројгелом. Сликара је и овде искористио традицију да би у њу скрио свој садржај. Бројгел је подједнако дубоко презирао стварност у човеку и у пределу и само је сликао суштину, не ово што се „види“, него оно што „јесте“: не платоновску пећину, него мајмуна. Бројгелов предео је визија која се јавља у грозничавој машти болесног човека. Врелина крви загрејане до четрдесет степени, иреална топлота. Нормална фантазија човека не види овакве пејсаже, нису то благе идеалне талијанске позадине: у Бројгеловим стакленим планинама, плавим рекама, сабласно зеленим и љубичастим шумама станују демони који разарају живот и

њихов дах у позадини суче пламеном као врућица од ране, запаљења или тровања. Плаво-сиво-бело-љубичасти предели „Икара“ или „Обраћења Павла“ или „Орача“ с онога су света, — из подземља, — самртни предели који замамно позивају, очаравају и заводе својом демонском самртном лепотом.

Он о људском животу вели: цео живот је кукавна комедија. Нацртао је грехове, они су прилично одбојни, али ни врлине нису мање такве: „Истина“ је сама свирепост, „Нада“ глупост, „Марљивост“ незграпност. Обичан рад је узалудан: „Орач“ је комедија рада, — човек посеје семе а птице га сместа позобају. „Вавилонска кула“ је комедија великог дела: још се није стигло ни до половине дела, а оно се већ почело кварити и осипати. „Проповед Јована Крститеља“ је комедија учења; исто то још истакнутије је међу његовим гравирама: „Магарац као учитељ“. Какав је у стварности поступак власти и управе, о томе говори у „Витлејемском покољу деце“. О великим догађајима мисли да они уопште и нису велики: Марија умире а њене пријатељице, рођаци дремуцају поред ње; Икар се стропоштава а људи ни да погледају; Христос носи крст на Голготу, око њега жене оговарају, мушкарци политизирају а деца се туку. У овом ужасном животу немогуће се издвојити, свет не пушта човека („Неверност света“). На другом свету је ситуација иста као и овде, вечита битка око ништа за ништа („Пали анђели“). „Поклади и пост“ се боре: оне луде које покривају главе и моле се и оне луде које пијано поцикују с врха винских буради. Врхунац жеља, идеални свет, рај: „Luilekkerland“, — „Шларафија“. Закључак: одвратно смо ниски и беспомоћни црви („Богалји“), — најчешће под вођством таквих који нас сместа остављају на цедилу чим се њихова ~~кожа нађе у опасности~~ („Неваљали пастир“), али ако и није тако, ако је случајно геније вођа, — шта то значи геније? — одговор дају „слепци“: „Слепац води ћоравога“, један слепац другога у јендек, јер је крајњи смисао сваког живота: човек посрће, коначно се спотакне о сопствену смрт. „Тријумф смрти“: једина права и искрена оргија на свету, једино што је достојно пажње и суштинско што се догађа човеку јесте да ће иструнути.

Бројгел није прихватио оно што је он мислио, коначно, — погледао је шта је оно што се назива мудрошћу, завирио је у дубине људског размишљања, тамо где се једноставно и озбиљно налази све знање: та мудрост су пословице. Цела серија гравира говори о томе да је оно што је нашао у пословицама бесмислена збрка и да мудрост није ништа друго до подврста лудости. Своју коначну мисао изражава у великој слици „Пословице“, где је насликао прави смисао готово стотину људских „мудрости“: отвара варљиво леп привид идиотизма који постоји у свему људском. „Икар“ је ужасна слика: говори о томе да нема смисла да се човек бави крупним стварима; „Богаљи“ су још ужаснији, јер веле да смо јадни црви; од њих је само већа демонска снага „Слепаца“, јер изражавају: велике воће човечанства исто тако ништа не виде као ни обични људи; дијаболична визија „Пословица“ чисти је Бројгел који каже: и нема наде да се овај живот некада измени, јер високи дух, знање, мудрост су неразумне, узалудне, бескорисне, смешне лудости, јер дух верује да се уздигао изнад обичних људи, али то само потврђује његову лаковерност, ништа више: мудрост је сумануто маштање мајмуна у ланцима, ништа друго.

4.

„Уметност је“ — каже Ниче — „прави задатак живота... метафизичка делатност живота“ Све што човек чини или може да учини зависи од стварности, смештен је у њу и никада из ње не може иступити. Једино је уметност изнад стварности, у стању је да „мења“, да твори, да ствара. Уметност је магија: слика, вајарско дело, песма, увек су присуство трансцендентног, а то да је „уметност метафизичка делатност живота“ значи: не толико с оне стране физике, колико с ове стране физике живот човека у сваком случају биће онакав каквим га чини уметност, — налази се пред стварношћу, уздиже се из стварности, ствара насупрот стварности. Управљање животом у свим временима било је у рукама уметности: у магдаленијен периоду је лов

на бизоне урезан у зид пећине присиљавао бога среће да сиђе на земљу, присиљавао га да помогне ловцу да одстрели бизона; магија архаичних грчких кипова је смешак богова; индијанских кипова је да спрече диваљање елементарних сила које су настањене у природи; нема ниједне слике, цртежа, песме, приче који не би били магично средиште из којег не би куљала надљудска снага која управља животом. Уметничко дело није ништа друго до место акумулираних трансценденталних сила којима се управља живот.

Када човек каже да је Бројгелова уметност дијаболична, он заправо каже да из Бројгелових слика зрачи ђаволска снага. Бројгелова дела су магична средишта енергије, која су напуњена дијаболичном струјом. Управљање животом — али управљач је ђаво. Ко је Дијаболос? — искривљивач: неко ко искривљује ствари и обрће живот. Она лична трансцендентна суштина која се тако уплиће у управљање животом да га спречава, да га намучи, да га напати, да га гурне у болест и уништи. Привид живота је „леп привид“: завршених бића, завршених ствари, ентелехије. У сваком трену се мења, али у сваком трену је целина, односно: свршен. Дијаболична снага стаје на пут завршетка, руши свршене ствари: она је највећи непријатељ испуњења, она је творац материјалног, хаотичног, „ружног привида“: господарица свих оних сила које поткопавају, пале, пустоше, море и гризу. „Ружан привид“ модерни човек нарочито добро разуме, јер оно што се налази у модерној уметности тако рећи без изузетка није ништа друго до „ружни привид“: то је раг ехсelleпсе уметност драме о слугама, поезије о беди, смрада сплачина, парализе, ресантимана, лудила искупљења, класне мржње, подлости, гнусности, блутавости. Модерна је уметност непрекидним истицањем „ружног привида“ довела човека дотле да већина овај привид почиње сматрати „стварношћу“ и почиње да буде убеђена да је „стварност“ оно што има тако ужасан смрад, што је тако ниско и одбојно — и велики део људи се већ срзоао на крајњи степен очаја када пита: зар је овај прљави ток живот? зар је ова клоака друштво? зар је ова одвратна буба човек? Модерно раздобље исувише добро зна

рушилачке, кварилачке, ометајуће силе, ствараоце „ружног привида“, — рад демона, — исувише добро зна искривљивача и обртача Дијаболоса и дијаболичну уметност. Чак зна да је „ружноћа један тип декаденције... лагано растакање сила које организују... ружно делује притискујуће: израз је зловоље живота... ружно је неуметничко: осиромашује, одбацује, под његовим погледом живот пати“ (Ниче). Али то је управо привилегија модерног човека: знати да ће се расточити и због тога још више хтети растакање, — знати да је зловољан и хтети бити још зловољнији, — знати да пати, али тим још дубље патити. Рушење живота, демонска уметност је била мало, требало је више: дијаболична је, јер не само да пустоши, него и коће свесно да пустоши. Демони су само слепе силе које руше живот: Дијаболос је усмеравајући господар ових сила. Демонски посао је сваки посао који је усмерен против самог живота: аскеза, уздржавање, самомучење, охолост, убиство, техника — силе које руше живот, присуство демона. Али овде се изнутра крије пробавна сила, није видљива и није свесна. Када се рушење живота дотле уздигне да постане задатак, — чак: свестан циљ, — чак: уживање: претвара се у ђаволски посао, јер то је ђаволско: наслада у рушењу, церекање патњама живота, омама пустошења и кикотање над намученим патницима. Дијаболично је: уживање у свесном рушењу живота.

Бројгеловска уметност је дијаболична уметност, из ње зрачи: уживање у свесном рушењу живота. Бројгел свесно ослобађа, заједно с магичним својствима уметности, и демоне пустошења: злобу, подлост, превару, нискост, прљавштину, болештину, беду и идиотизам. Ослобађа их и радује им се. Посматра их док раде, ужива у њима, као што Вагнер ужива у мукама Амфортаса чије тело прекривају красте, Достојевски страсно ужива у убиствима Раскољникова и Смердјакова, као што Бодлер с уживањем удише мирисе својих „лоших цветова“, као што Хајдегера обузима разблудно уживање када стрепи, згражава се, протестује, чами или страхује, — с пуном свешћу да када страхује, призива оно од чега страхује, када стрепи, позива оно од чега стрепи, — то јест, када потоне у „ружни привид“. Он

им се диви, мази их, утопљава, подстиче, — кад би у овом свету било љубави, могло би се рећи: воли демоне. Под Бројгеловим погледом „живот пати” и он се радује патњи. Бројгелова је филозофија пантагруелизам без радости, — животни му је циљ разарање сопственог живота, — уживање му је уживање у пустошењу, — инспирација му је дијаблична инспирација: чулна страст у мрцварењу, — магија његове уметности: ослобађање ђавола који разара живот.

Бројгелове слике у крајњој линији упућују човеку само једно питање: да ли је у стању да прихвати оно што се назива прагом уметности, или није. Праг уметности је граница завршености: изнад прага је готова уметност, способна за живот, „леп привид”, она припада здравом, јаком, веселом, паметном, чистом човеку; испод прага хаотична, магловита, непоуздана, незавршена, „ружан привид”, нарушена и уметност рушилачких сила, она припада слабом, болесном, ниском човеку. Психолошки речено: праг уметности је она линија изнад које је готово дело, испод које је хаотични транс који претходи стварању.

Човек слободно може да бира између две уметности: између сила стваралачког света и рушилачког света, разуме се, избор има одлучујуће значење које се простира на сваки тренутак његовог живота. Ако повуче линију прага и окрене леђа ономе што је испод ње, то значи као да позива ентелехију, ту у сваком трену готово завршену беживоћност, као да је ушао у магнетични простор живота и препустио се привлачности величајне светлости која протиче костима; полази тим путем над којим више нема моћи рушилачка сила: ентелехија стоји с непомерљивом поузданошћу изнад инферналног комешања разорних демона, јер је управо за ово рушење недостижна чиста узвишеност, тајанствено чудо ентелехије. Ако човек избрише линију која раздваја, или ако себи припусти силе подземља, ослобађа другу половину гравитационих закона уметности, постаје му доступан обрнути живот, то јест рушење, не остваривање, него распадање. Човек може да бира: уздиже се у пуни живот, препушта се оној сили која га вуче на светлост „лепог привида”, али може утонати и препустити се оној тамној сили која ће га увући у хаос. А човек, хтео-не хтео,

бира: цео људски живот и није друго до препуштање оној магичној гравитацији која се назива уметност, — човек и бира, допадало му се или не допадало, без било каквог уплива, али с пуном одговорношћу, прихватајући све последице свога избора, било да зна или не зна, потпуно сам и потпуно слободан.

1935.

МЕСТО ХЕРАКЛИТА У ЕВРОПСКОЈ ДУХОВНОСТИ

1.

Отприлике сто тридесет фрагментарних реченица очувало се до нас из књиге Хераклита Ефеског, који је, насупрот томе што је за многе већ у оно доба био магловит, занимао Платона и Аристотела исто тако као и две хиљаде петсто година касније Гетеа и Ничеа, а и овако у одломцима његова оставштина је једна од вечних књига Европе. У старим делима каткада се налази тек пола реченице, каткада тек речи, каткада тек једна једина реч, које се недвосмислено могу сматрати хераклитовским. На који начин је сачувана ова филозофија, нека буде довољан један једини пример. Црквени отац Хиполит, у својој књизи написаној против јеретика, ратује, између осталог, и против нетијанаца; ова нетијанска секта заступала је једну врсту религије ватре. Хиполит, да би доказао паганство секте, цитира Хераклита, а успут брка јеретичка учења с мислима грчког филозофа. Требало је да mine стотину година да би филологија уклонила с текста сувишно и утврдила шта је оно што је највероватније заиста из Хераклитове књиге. Међутим, текст и овако задаје много питања. Задатак археолошких реконструкција према критици оваквог текста бескрајно је једноставан; јер је археолог суочен само с оваквим питањима, као где је стајао један стуб, коме припада једна сломљена рука. Никада нема недоумице да ли је реч о здању или о човеку. Једна филозофска фигура проблем је

чак и онда ако је пред човеком у свој својој потпуности, како не би била неизвесна ако је од ње преостало тек стотинак фрагментарних реченица?

Постоји, међутим, нешто што олакшава посао реконструкције и тумачења филолога и филозофа, а то је: хераклитски дух. Шта је изворно била свеза у једној реченици, о томе могу постојати недоумице; шта је оно што изражава хераклитски дух, о томе нема недоумица. Овај дух се разликује од свих других, карактеристичан је, индивидуалан, везан за личност Хераклита, никада се не може побркати с неким другим. Међутим, на питање шта је то, не може се одговорити једном речју, чак би се нашао на погрешном путу ко би се наивно поуздао у реч. Тешкоћа је управо у томе: у речи, у изразу, у разлици између језика данашњег времена и седамдесете олимпијаде. Од језика треба започети разумевање Хераклита.

2.

Данас смо навикли да грчки језик посматрамо на највећој висини, у оном класичном савршенству како га је за нас одржао Платон или Софокле. То је језик који ће увек остати недостижан пример самог језика, јер обједињује у себи две највише могућности израза: оштре граничне линије и музикалност, односно подједнаку пластичност и интензивност. Од самог почетка је у грчком језику постојала могућност да досегне ово савршенство. Материјал грчког језика би се најбоље могао упоредити с белим мермером. Овај камен поседује особеност: заједно су граница и музика, чврстина и благост, животност и дух, омеђеност и питомост. То је дубока сродност између Софокла и Фидије: један језиком клеше савршене ликове, други скулптуром драматизује.

Али грчки језик је постао класичан само у највећим својим уметницима — језик белог мермера. У најстаријој прози био је елементарнији, приземнији. Није постојала у њему омеђеност и звучност у тако савршеном складу: био је арханчан, тежак, истовремено тренутнији, с више слика,

али су се брже губиле. Језик Софокла је недостижна сразмера појмовног и сликовитог језика. После њега се слика постепено губи и језик постаје појмован. Пре њега, због недостатка оштрих граница, језик је као жива слика тако брзо нестајао, као трен којег је и означавао, а од којег више и није желео да каже.

У филозофији се прецизно може следити животна историја грчког језика. За Талеса, првог грчког филозофа, забележено је да је за суштину света сматрао воду. Покушајмо мало да се позабавимо овим питањем: шта то значи да је вода суштина целог света? Значи „да цео свет живи, и све живо је једно, а то једно је вода... Елеменат није материја, него увек квалитет и не елеменат, него појава... Ово Једно није само опште обележје за Много, није само особено оно што повезује Много, а разликује га од свега осталог. Ово Једно је поредак Бића и Судбина која је изнад сваког постојања... Сваког као Једно у једној јединој појави” (К. Ризлер). Оно што Талес назива водом нису модерни водоник и кисеоник, него немирни праелеменат у вечитом покрету, о којем говори кинески Ји-ђинг, оно што промине, увек према доле, и тече, плави, прекрива, испуњава и скрива дубине.

Али је и више од тога „Замисли некога”, каже Х. Мелвил у *Моби Дик*у, „ко је потпуно утонуо у своје снове, постави га на ноге, покрени га, безусловно ће те одвести тамо где има воде... meditation and water are wedded for ever”.^{*} Картије пише: „Океан, изнад свега учитељ мудрости живота, учи нас да бисмо видели закон: јер Океан не познаје чињенице, само догађаје.” Слика воде, влаге, течности код Талеса није тако поуздано само метафора, као што се још недавно мислило. Код њега се у слици воде може спојити филозофија природе и метафизика, космогонија и морал. У она грчка времена када још нису били међусобно раздвојени унутарње и спољње, телесно и душевно, суштинско и форма, „свака елементарна снага морала је бити очигледна” (А. Блументал). Ова очигледност није „мистика” (њих две су међусобно противречне), али није ни дети-

^{*} Медитација и вода су вечно здружене.

њаста, него управо обратно. Код Грка је „виђење у ознакама природна последица духовне зрелости и дубине“, како каже Георге.

Вода тражи и скрива дубине, својим вечним таласањем учи да ништа није стално, у свету не постоје чинице, само збивања, томе одговара особени морал воде, морал промене, постоји медитација воде и мисао воде, мисао која је вечито везана за тренутак и потиче из њега. Вода је један од празнакова живота: истовремено слика и суштина: очигледна стварност и вечно значење.

3.

Ето, „језика“ филозофије пре Хераклита. Чисти сликовити језик. За онога коме је примитиван, затвара пред собом могућност разумевања грчког архаичког света. Али ускоро после Хераклита јављају се мислиоци који су названи софистима. Шта је суштина софистике? — замагљен језик. У време после Хераклита Демокрит је рекао за језик: „сенка стварности“. Реч је изгубила своје унутрашње озарење, зрачење, сликовитост. Избледео је чулни симбол израза. Бити софиста значи бити несигуран у то шта ли оно значи заправо израз: извијати-увијати, узети човека за мерило ствари, не видети у речима постојање праслика. Софистика се најбоље може разумети из Сократа, чија филозофија и није ништа друго до лов на истински смисао речи — Сократов језик је потпуно аморфан: и у погледу слика, и у погледу појмова. Сlike разара, а појам пак не дефинише прецизно. Вероватно због тога и није написао ни једну једину реч: ако је желео да остане доследан, на том језику и није могло да се пише.

Тако филозофија стиже до Платона, код кога сликовити језик још једном заживи, а истовремено и појам је прецизно дефинисан. Платон је у филозофији оно што је Софокле у поезији: класициста. Оно што је платонска идеја, с гледишта језика најпластичнија је и најинтензивнија реч. Али Платон је, као и Софокле, тек један тренутак. Аристотел већ изграђује филозофију на потпуно поновно конструисаним речима. Пета књига његове *Метафизике*, те-

мељна поглавља *Органона* и нису ништа друго до изградња сасвим новог језика. Прецизно описује и дефинише речи као: ἀρχή (почетак), αἰτία (узрок), στοιχείον (елемент), φύσις (природа), ἀνάγκη (необходност) итд., итд. То већ није језик Талеса, то је већ научно изграђени језик.

Треба прочитати само једну једину Хераклитову реченицу, сместа се у њој осети двојство језика сликовности и појмовног језика. Језик који није хармоничан склон је играма речи. Хераклитов језик је препун смелих игри речи. Једва да постоји редак текста у којем не би било трага напетости: то је својство његовог језика, гомила одважних противречности. „Рат је отац свих ствари“, каже на једном месту. То се може потпуно осетити за време читања: овај говор је сам рат, борба, напор. Говорило се за њега да је тајанствен и замагљен. Када је Еурипид запитао Сократа шта мисли о Хераклиту, он је одговорио: „Оно што сам разумео, одлично је. Зацело и оно што нисам разумео. Али би требало бити делоски гњурац па да се човек у њему не удави.“ Х. Ибл, модерни историчар филозофије, каже: „Његова замагљеност није толико неразумљивост, него више долази отуда што не личи ни на кога другога.“ Хераклитова филозофија пуна је потешкоћа, јер је парадокс. Остали грчки филозофи су или песници, или научници: Емпедокле, Парменид, Ксенофан пишу песме, Платон драмске дијалоге, Демокрит научне књиге. Хераклит и гноме пише узајамно повезане. Облик афоризма одговара парадоксу. Хераклит је истовремено пластичан и интензиван, али не тако да се то двоје у њему боре. Очигледан је и звучан, уман и сликовит, научан и песнички, али никада није хармоничан, него један смисао увек прескаче у сопставену супротност, из слике у појам и обратно. Гнома је стил парадокса, облик мишљења у супротностима.

4.

Разуме се, језик никада не стоји сам по себи а и Хераклитов језик се потпуно може разумети само ако човек разуме његово морално држање. Не треба много трагати да

се сазна његово мишљење о људској вредности. „Један је мени десет хиљада, ако је изврстан” — каже. Грди Ефешане јер су прогнали сјајног Хермодора. Забележено је како му је понуђено да напише законик своме граду, али он то није прихватио, јер је лош поредак (демократија) већ био узео маха. Он је демократију презирао као нико ни пре ни после њега, сем Ничеа. Раскинуо је са својим градом и живео усамљено.

Каже се да је тамњењем света епа човечанство губило свој херојски морал. Тврдња је неумесна. Филозофија је сачувала тај морал. „Цела предаристотеловска филозофија по свом полазишту је непосредно практична, још није појмовна, односно није научна филозофија” (Г. Буркхарт); као што слика приања за тренутак, приања и учење. „Филозофији чије извориште није исувише нахрањено духом који све разара, него људским стваралачким инстинктом, смер је увек етички” (А. Блументал). К. Рајнхарт каже да „Хераклитова физика и космогонија су процењујуће и религиозне.” А О. Т. Патрик: „Садржај Хераклитовог учења је етички.” То се односи на све филозофе пре Аристотела: космогонија и етика су заједно, као религија и филозофија природе, политика и метафизика, исто тако су истовремено јединствено и неодвојиво физичке када и „процењујуће и религиозне”. Никада се не може говорити о систему или о науци: „код грчког мудраца није реч о знању, него о животу” (А. Блументал). То је објашњење за наслове који су касније давани његовом делу. Поред тога што је називано Хераклитовим „Музама”, насловљавано је и „Тачно упућивање ка циљу живота”.

Постоји јача и дубља веза филозофије с епом него што се на први поглед види. Јер „Илијада не описује зато борбе да би приказала збивања због збивања, не само зато да би живот блистао у сопственој светлости”. Овде је реч о нечем другом. „Највеличанственији Хомерови јунаци... истовремено највише знају о свету” (К. Ризлер). Код Хомера су херој и мудрац једно: он о свету највише зна, а због тога и највише чини. То је традиција архаичне грчке филозофије. И филозоф је зналац и оживотворитељ херојског живота. Он је потпуно у стварности, непосредно креира херој-

ски живот, још није посматрач, као каснији мислиоци. Постојећа удаљеност од живота и није удаљеност, већ перспектива. Ова перспектива је иста она којом располаже један Ахил или Агамемнон, а та перспектива је резултат ситуације хероја, потиче отуда што неизмерно више и дубље зна и види него остали људи.

Хераклитов морал је херојски морал. „Никада касније филозофија није пружила такву озбиљност” (Патрик). Када је реч о моралу и када Хераклит говори о много људи (πάλλοι), он је сиров, чак груб. Али нико никада није био тако отмено груб. Личи на попа, а у његовом учењу је много мисионарских проповеди. Има у њему нечег пророчког, по чему се може осетити његова непосредна веза с трансцендентним силама. Али отменост његове личности упућује још више. „У његовом држању се очитује краљевско достојанство, а његове мисли више личе на одредбе владара који је навикао да наређује, него на учење мудраца који жели да некога убеди” (А. Блументал).

Хераклитово херојско, краљевско, отмено схватање живота стоји насупрот ономе што у свом добу види и искуси око себе. Ова демократија није „масовни покрет”. Она је само резултат губитка хероизма. Људи се збијају у градове, тргују, погађају се, и тиме прихватају такав начин живота с којим ће заглибити у лагодност, лаж, преваре, а тиме се унижавају, губе осећање за величину, губе способност да схвате најкрупније ствари, збуњују се у религији, почињу да се боје великих ствари, а да би се ослободили страха, просто заборављају величину. Хероизам није у првом реду да човек изврши таква дела која пре њега нико није урадио; дело је само резултат држања. А суштина тог држања је што „човек не живи међу утешним веровањима, него је суочен са чистом стварношћу постојања” (К. Ризлер). Ова чиста стварност, неприкривеност, истина: алетеја. То је оно што Ахила и Хектора чини херојима: они се не уљуљкују утехама. Знају шта треба да плате и плаћају. И то је оно што боли Хераклита: у његовом времену нема алетеје, отменог, поузданог, одважног знања које би било гордо да скрива испред себе прави смисао поретка света. То је оно што га боли, и то је оно због чега плане гневно, због тога

је огорчен и горопадан. У свим очуваним његовим фрагментима осећа се треперење овога гнева, што је истовремено ужас, презир, очај — а залудно. Беспомоћно стоји и види да ништа и нико не може да спасе „нечисте“, који „слично магарцу радије бирају сечку него злато“, који „не умеју ни да чују, ни да говоре“, који се „као свиње радују блату“ — „преждиру се и понашају као стока“.

Ето супротности два морала у хераклитовској филозофији. Супротстављености сликовитог и појмовног језика одговара супротстављеност херојског и демократског морала. И овде се налази на граници: на прагу једног света који нестаје и света који настаје. Стоји на месту одакле у јасној перспективи види један од најважнијих закона бића: ништа не може бити оно само без своје супротности. Светлост може бити светлост само ако постоји тама; мушкарац је само онда мушкарац ако постоји жена; живот само онда ако постоји смрт. У свету се не јављају ствари, него супротности. Не сусрећемо се са стварима, особеностима, појавама, не са светлошћу, него са супротношћу светлост-тама, не с мушкарцем, него са супротношћу мушкарац-жена. Гасовито агрегатно стање је гасовито само у супротности са чврстим и течним стањем. Оно што човек искуси, није ствар, него супротност ствари. Нешто може бити оно само тек у другом и посредством другог; мушкарац постаје мушкарац само посредством жене и у жени — исто као и светлост светлост само у тами, живот живот у смрти. Светски поредак је само у расулу поредак; космос посредством хаоса постаје космос. Зато је суштина и стварност овога света истовремено рушење и стварање, крупан двозначни елеменат: стваралачка и уништавајућа ватра.

5.

Међутим, овим још није додирнута најдубља тачка хераклитовске филозофије. Испод језика, парадоксалног израза, морала, схватања супротности налази се оно што све ово чини разумљивим.

Хераклит није само био у супротности с демократијом свога доба. Онај став који се од Ничеа назива трагично-херојски песимизам, готово у исто време и подједнако снажно отелотворен у Јонији код Хераклита, у Великој Грчкој код Емпедокла, на Атици код Есхила, не исцрпљује се у кућењу прилика и презиру маса. Шта значи овај трагично-херојски песимизам? — Ово схватање одговара и само оно одговара „самом бићу чију тврдоћу и немилосрдност, светлост и ништавност грчко око отворено и храбро види уједно, и што схвата јединствено, а то је оно што је карактеристично за Грка да он, без слика које потхрањују бекство у обману и утеху, издржава уз стварност с таквим осећањем истине које се доцније никада не понавља. — Ово схватање живота је створило грчки мит” (К. Ризлер). И то је било оно што је Ниче назвао дионизијским схватањем живота. „Дионизијски израз није модеран и не противречи грчком духу” (А. Блументал). Дионизијски свет: „die Welt des Ewig-sich-selber-schaffens, des Ewig-sich-selber-zerstörens, diese Geheimniswelt der doppelten Wollüste”* (Фр. Ниче). Говорећи језиком филозофије: Грк није одвајао егзистенцију од есенције, и истовремено је доживљавао „божански поредак света (космос) и потпуно расуло (хаос)... Обоје је непрекидно било у њему, и због тога је умео да сазна да је биће својим извором и суштином увек и безусловно: трагично биће” (Х. Хајзе). А трагични, херојски песимиста, дионизијски човек „подједнако доживљава процес стварања и процес разарања света... чак је то у њему пресудно, одобравање свега онога што је двојно, двозначно, под питањем, што је супротно и противречно, онога што је рат и вечита промена” (Ниче). Зато је рат „отац ствари”, зато је „свети”, јер се велики рат у свету јавља као вечно стварање и поништавање.

Овде се Хераклит директно укључује у древно херојско држање, с друге стране филозофије и епа, насупрот филозофији и епу, директно у оно што каже најдревнији мит. Насупрот Хераклиту је био Питагора, за њега је Хера-

* Свет који вечно самога себе ствара, и вечно самога себе уништава, тај тајанствени свет двоструких наслада.

клит рекао да је вођа брбљиваца. Морао је да се супротстави с оним у коме нема ништа од древног духа, чак који је учио да се овај дух заборави. Питагора је питање судбине пребацио на раван смисла, на могућност рачуна, на сразмере, више није прихватао херојски ризик, опасност, таму, рат. Питагора је учио схватање света, али „свако такозвано схватање света није ништа друго до избледели, или заборављени одраз божијег лица” (Фр. Гундолф). Али је Хераклит био супротстављен и Хомеру, за кога је рекао да би га требало ишибати. То се може схватити само ако се помисли: шта значи свет епа у животу Грка. Хомер је Грцима дао коначне физиономије моћника, богова. Али шта је лице бога? „У основи узев коначно отелотворење древног усхићења богом” (Л. Фробенијус). Питагора и Хомер, сваки у својој духовности, представљају свет граница, облика, окошталости, онај живот из којег се већ изгубила древна усхићеност, непосредна веза са силама. Хераклит је видео постепено дубљење: поглед на свет није ништа друго до избледело лице бога, али и да се лице бога не појављује другде него само тамо где је уздрмана веза с древном целином света. Древно и елементарно јединство човек — свет је разорено. Када Питагора учи о својој хармонији, заправо о изворној хармонији, он раскида непосредно јединство човек — свет, јер пренаглашава једну страну: смисао, ред, број; Хомер ствара своје ликове богова, заправо скамењује и коначно обликује оне слике божанстава које су у људима живе живеле. С друге стране филозофије и епа, Хераклит поново упућује на древни свет мита. Хераклитова трагично-херојска слика света је поновно сезање у најдревније стање Грка и човечанства када су за човека свет, судбина, заједнички живот са силама били космички доживљај и у том сталном усхићењу је преживљавао „велику трагедију рађања и умирања” (Л. Фробенијус).

И ту се отвара трагика Хераклитове сопствене ситуације. Видео је да је све то прошло и да је неповратно нестало: раздобље епа већ је бледа копија једног древнијег и дубљег живота, а филозофија копија чак и овог бледог света. У елементарној усхићености лица богова су се скаменила, лица богова су се пак преображавала, даље су бле-

дела претварајући се у филозофију. Па ипак је он морао да ствара филозофију. Насупрот свом знању: то је, у односу на оно што је он желео да створи, јадно. У односу на оно што би за њега било право, живот филозофа је бедна ништавност. Има неке двозначности у томе како Хераклит пише своју књигу. С једне стране супротстављање ономе што чини: пише књигу за људе који га неће разумети, присиљен је да пише, а можда и не би хтео. С друге стране, пак, гест што своје дело посвећује боговима. У храмове се обично полажу само државна документа. Хераклит је своју књигу положио у храм ефеске Артемиде и тиме изразио да се садржина књиге подједнако тиче и богова и људи.

Ова трагична двојност досеже до најдубљих корена његовог живота. Између сликовитог и појмовног језика, између херојског и демократског морала, између мита и филозофије, у супротностима, у све блеђој копији избледелих древних времена, на крају архаичних времена, на граници једног сасвим новог, за њега туђег, безначајног, срозаног доба: то је лична судбина којом је Хераклит живео.

6.

Ако човек с оваквим схватањем прилази да разуме ону Хераклитову мисао, коју је најпре он назвао и од тада се она две хиљаде пет стотина година назива логосом, мора му бити залудна сваковрсна дефинитивна констатација. Логос значи реч. Али значи и смисао, и меру, и сразмеру, и ред, и закон, и заповест, и мисао; значи и оно што је потпуно „алогично“, и оно што је божанско, али и оно што је изван богова. То је реч која изражава најдубље универзалне узајамне везе, али управо због безграничности потпуног значења, оно је недокучиво. Знање логоса било би апсолутно знање. То је недостижно. Оно што се може постићи, то није сазнање логоса, него сазнање о логосу, није знање логоса, него логично знање. Еције каже да је суштина логос $\chi\epsilon\iota\alpha\rho\mu\epsilon\acute{\nu}\epsilon$, он прожима цео свет и управља судбином света. $\Delta\iota\chi\eta$, $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\chi\eta$, $\tau\acute{\upsilon}\chi\eta$, нису његова различита имена, него различита очитовања. „Ein Wort, das ewig spricht,“ каже

К. Рајнхарт: „реч чији је говор вечит.“ Била би велика грешка побркати логос са Ding an sich. Природа Ding an sich јесте да је изван искуства; логос се може искусити, човек чак ништа друго и не чини него искушава, живи, преживљава, гледа, слуша, сусреће се с њим, то велико заједничко што делује у свету, усмерава и човеково деловање, без обзира да ли је он свестан тога или није, да ли то открива или не, да ли схвата или не, јер у логосу се већ садржи и то што га не виде, не разумеју и погрешно схватају. У поредак света је укључено и човеково разочарење. Не мора се поседовати сазнање: Сибила не зна за логос, али он кроз њу говори. Логос има и вредносни карактер: значи виши ниво, чак највиши ниво. И ова највиша могућа стварност и вредност заједно су као природа. „Природа воли да се скрива“, каже Хераклит. Тајна. Ова се тајна, међутим, не односи на то да она не говори, него да говори особеним језиком, загонеткама. Постоји у њој нешто од „оракулума“. Језик логоса и богова је једнак, како пише Хераклит: „Бог чије је пророчиште у Делфима не изговара ништа и не скрива ништа, него даје знак.“ Знакови споразумевања скривене природе, језик богова је овако загонетан. „За логос нам недостаје кључ, као и за пророчанства“, каже Рајнхарт. Логос и природа и богови воле да се скривају и манифестују се у загонеткама. Човек је суочен с овом загонетком, ове знакове види у свету, и у себи самом, у другом човеку, у догађајима, појавама, у боговима и у логосу. Због тога Рајнхарт пише: „Тајна постоји и у човековој суштини, а она и није ништа друго до тајновитост самог целовитог бића.“ Све што је око нас говори; али говори језиком пророчанства, тим додонским логос-језиком. Логос је такав сибилски тајновити језик, који ништа не скрива и ништа не говори, него даје знакове: независно од тога да ли ће га човек разумети или неће, или ће га погрешно разумети, да ли ће га разрешити или неће. Нема граница — односно границе су му универзум. Човек му само слуша музику, из сваког тона може ишчитати само један смисао, онај тренутни, одговарајући смисао у том светском времену тадашњег космоса. У следећем тренутку смисао је други, али ипак исти. Мења се и не мења, као што се онеме „што је

највише знање и може и не може дати Зевсово име" и као што „целина и нецелина, јединство, раздор, склад, расклад јесте једно од свега и све од једног". *Хεν παντα εἶναι* — дословно значи: све је једно; по смислу може значити и: „Све је што и Једно" (О. Гигон). Логос се гаси и плање, мења смисао, блиста, потамни, има своје дневно и ноћно лице, друкчији је кад је човек будан, а друкчији кад спава, па ипак је исти. Својство логоса је сјај, пламен, а из сваке зраке пламиња други смисао. И логос гори, као што горе мора, шуме, као што гори земља, етар, звезде, људи, као што горе мисао, језик, као што гори судбина, као што горе богови. „Овај космос је за сва бића истоветан, није га створио ни бог, ни човек, увек је постојао, постоји и постојаће, вечно жива ватра, с мером букне и с мером згасне." Логос је космос и мера и сама ватра, пламиња у свет бескрајну множину смислова, док значи и сам свет, тај једини и бескрајни додонски знак, неизмерну тајну, чије је решење он сам, као што Гете каже: *alles ist nur ein Gleichnis* — логос је знак и решење, пророчанство и испуњење, тајна и објашњење, реч у којој тајна света сама себе изриче, скрива, открива, разрешава — логос је *νοεος νοεσεος* света — она мисао у којој свет мисли себе сама.

Логично мишљење изворно није било смисаоно мишљење, него подобно логосу, логосу одговарајуће, односно мишљење сагласно с поретком света, истоветно с током света и с горењем света. Мислити логос значи истовремено мислити свет, целину: горети у хармонији са светом. Логос је архаично монструозна мисао, без било какве тананости, чари, суптилности, гигантска: највећа која се уопште може мислити, и толико крупна какву нико није мислио ни пре нити после тога. Ниче је то знао када је рекао да је људска мисао највише досегла с филозофима пре Сократа и да је „најдубље покопана у грчким храмовима". Филозофија више никада није досегла размере из тог архаичног времена и киклопску величину која премашује свако људско мишљење. Из ове надљудске перспективе цео је земаљски живот, са свим његовим гмизањем и намерама, бедно ништаван — *λαϊδον ἄθύρματα* — дечија игра, —

отуда је игра и живот великих богова, „игра се Зевс, велико дете света; 'Ζεύς παῖς' (Ниче).

7.

На Хераклитов језик баца светло само његово морално држање, а на држање пак само његова средишна мисао: логос. Само ако се одавде пође, држање и језик постају и могу постати разумљиви. У овој филозофији све решава концепција логоса, чак објашњава и оно што се збива Хераклитовим стопама. „Сократа не можемо замислити без њега“, каже Патрик. Али не можемо замислити ни Емпедокла, Демокрита, софисте. Јер оно што се у логосу манифестује, исто је оно што се управо у то време манифестује и на другим местима на земљи. Око 600. године пре н. е. у Кини живи Лао-це, у Индији Буда, у Ирану Заратустра. Човек је ступио у нови еон: нашао се у новој светској ситуацији. Ови представници људског духа обележавају ту крушну чињеницу. Шта је суштина ове нове светске ситуације? — Пре свега оно што се може видети на сваком представнику овог преокрета: један човек је издвојен из човечанства. Не чини то из охолости. Охолост је већ само последица издвајања. Не чини то зато што мрзи масу; и мржња је последица издвајања. Појединац је присиљен да се супротстави човечанству — али он то чини у интересу човечанства. Оно што он говори, то је за добро, величину и славу човечанства. И није се појединац издвојио од човечанства: он је остао у положају од којег се управо човечанство одвојило. Није се он уздигао: већина се срозала. Од тада ће настојање тог појединца бити усмерено на то да човечанство врати на његов пут. То је нова ситуација која је настала на целој земљи око 600. године пре н. е., јавила се потпуно јединствено, међусобно сасвим независно у Кини, Индији, Ирану и Грчкој. То је нова животна појава: раздвајање великог човека и масе — великог човека који и даље чува нешто што је вечна традиција човечанства, док се маса срозала; великог човека чији је напор усмерен да човечанство поново уздигне, и масе која га не слуша, јер

оно нешто више не разуме. Шта је то нешто што је пре тога било заједничко добро целог човечанства, а сад је одједном постало привилегија, али привилегија зато јер га је маса изгубила, а само га чувају изузетни? То нешто је раније било невидљиво, јер је у њему свако суделовао, одједном је пак постало видљиво, јер га је маса напустила: дух. То је корак историје света из времена око 600. године пре н. е. То је и смисао хераклитовског логоса: осамљен човек — осамљен дух. То је оно што Хераклитова филозофија значи за Европу: овде се најпре јавља оно што ће одредити потоње. У логосу се најпре манифестује одвојеност духа: древно једно, у којем су једно свет и човек, једно је цело човечанство, једно је природа и морал, једно је живот и истина, то је смисао онога што Хераклит овако каже: „Ако не схвате мене, него логос, мудро је рећи: све је једно.” А логос пак „не значи само јединство, него и сједињење” (Х. Фридман). Логос је повезаност човека и светског поретка за коју свако зна, јер је „мишљење заједничко добро свих”, али људи су у супротности с оним с чиме се налазе у сталном контакту. А онај појединац пак није се одвојио од света, од смисла, од древног поретка, то је човек-логос: појединац какав је, почев од Хераклита, сваки грчки филозоф, Сократ, Платон, стоици, епикурејци, киници, носиоци духа, од старог и средњег века све до данашњег дана. То је хераклитовска традиција: ситуација појединог, „издвојеног” човека. Од тог тренутка дух значи: бити у вези с древним поретком света, у хармонији горети са светом, без обзира што је у томе човек сам, потпуно осамљен и супротстављен целом човечанству, значи учинити све могуће: говорити, писати, проповедати, водити, присиљавати, наређивати човечанству хармонију, јединство, уједињавање, логос.

8.

Укупна нова светска ситуација, у пуној суштини и заједно са свим последицама, манифестује се у Хераклиту: свест о духу, покушај уздизања и убеђивања човечанства,

неуспех, љутња, негодовање, срдба, постепена изолација, повлачење, коначно самоћа. То је судбина коју је онда први пут у Европи доживео Хераклит, а она се од тада безброј пута поновила у другима. Онај ко жели величину човечанству, наћи ће се суочен са самим човечанством, и сваки напор је узалудан. Хераклит је мирно могао рећи оно што и стотине наших савременика доцније: у свету у којем ја живим и црви су већи него код вас богови. И то није псовање — јер ко се срзоа? Није грдња. — пре је бол. Али и то је потпуно узалудно, као и напор. Само неколицини од њих је пошло за руком да нађу ученике, Пармениду, или Сократу; само неколицина је могла да покуша да поново постави древне темеље, ако им је понуђен простор, као што је Платон мислио да ће моћи да организује своју дионизијску државу. Али и учење исто тако нестаје залуд, као и покушај оснивања државе. Свака тежња човека духа разбија се о човечанство.

Хераклит за Европу значи и значиће трагичну судбину човека духа, а Ниче, који је најсроднији човек Хераклиту, овако је у суштини оцртао трагику: „С осамом која је прожимала пустињака Артемидиног храма једино се може упоређивати дивља пустош планинских литица. Ни трага ганутим осећањима саучешћа, нема жеље, неће да помогне, да спасе, никога, ништа: личи на звезду без атмосфере. Очи су му, без било какве радозналости, усмерене према унутра, укочено, самртно, само на изглед према напоље. Око његове поносне тврђаве ударају таласи хировитости и приземности, с гађењем јој окреће леђа. Али и људи, у чијим срцима има живота, заобилазе ову трагичну ларву; овакво биће је разумљиво само у далеком светилишту, међу скулптурама богова, у хладној, одмереној, величанственој згради. Хераклит, човек, незамислив је међу људима. А ако је ипак био виђен међу њима како посматра игру разуздане деце, очито је мислио на нешто на што смртник још уопште и никада није — на игру Зевса, великог детета света, на шалу која тече у стварању и разарању света. Људи му нису били потребни, чак ни за његова знања; све оно што се пре њега могло питати и на што су други мудраци хтели да одговарају, ништа није значило за њега. Тражим

себе', рекао је, а тиме је упућивао на решавање пророчанства: као да је само он извршилац и испунитељ натписа у Делфима: познај себе, а нико други. Али оно што је дочуо из тог пророчанства било је бесмртна и вечита мудрост, у оном смислу као што је бесмртан пророчки говор Сибиле. Довољно чак и за потоње човечанство: и не може се друкчије одгонетнути до као пророчанство, како је он одгонетнуо и делфског бога који нити говори нити скрива. Мада је он радије говорио без подругивања, кићења и лицкања, него бесомучно, оно што је рекао требало је да превали хиљаде година. Јер је свету вечито потребна истина, дакле Хераклит, иако њему свет није потребан. Шта да се он брине за славу, баш као и за сопствену славу! Слава је ствар певача и песника, и оних који су пре њега сматрани мудрацима — они нека само гутају тај медени залогај самодивљења, то јело је за њега безукусно. Његова слава је ствар људи, а не његова ствар. Оно што се у њему може назвати самодивљењем, то је дивљење истини, а управо та истина говори да није њему потребна бесмртност људи, него је људској бесмртности потребан Хераклит."

1936.

ВЕЛАСКЕС

Човек је дете сопствених дела.

(Кастиљанска пословица)

1.

Веласкесов стил се разликује од стила свих осталих сликара. Овај стил је — сликарска проза.

Карактер израза уметничке врсте никада није формалан. Драматичност, лиричност, епичност се свуда појављује где се нешто појављује. Није пратећа појава, јер се никада не може одвојити. Али није ни суштина, јер није у средишту. Врста је протоплазма појаве у којој се налази иманентна суштина језгра ћелије.

Грчки и римски сликари су сликали класичне уметничке врсте. На понеким зидним сликама из Помпеје тачно се види која је од њих ода, која елегија, која еп. Уметничка врста средњовековних слика: црквена музика, псалм. Ренесансни сликари су пробали оквире уметничких врста: слободно су сликали драме, мелодраме, митове, бајке. Али је ренесанса увек патетична. Модерна интимна врста је лирска природност. Од Рембранта је обавезна. Од тада се налази на свакој слици, чак и на пејсажу — Коро у накривљеност стабла скрива исте оне црте које и Рембрант у меланхоличном ентеријеру или у избразданом лицу. Ап-

страктни патос XX века — као и песма у слободном стиху — најлирскији је сликарски стил међу свим стилovima.

Стил сваког сликара је уздигнут. И цртача: Калоова фантастика танане линије, Гојин перверзни бес, Кубинова мистична обичност, сатирична класна мржња Георга Гроса исто је тако уздигнута као Домијеова гнусна иронија или Масерелова размазана новелистичка репортажа.

Веласкесов стил је проза, и једина проза међу свим сликарима. Није уздигнута. Не одваја се од стварности. Не ће да се одвоји. Деведесет процената његових слика су портрети. Има објеката које је и десет пута сликао, у различитим поставкама, у различито време. С особитом наклоношћу слика главу. Није подробан, али ни широкогруд — односно не претерује ни овамо ни онамо. Потпуно се задуби у објект и у њему се исцрпљује. Даје оно што постоји. Што нађе. Посматрајући његове портрете човек са чуђењем утврђује да је насликана личност: обичан човек. Исти ритам као и свакодневица. Па ипак није натуралиста: јер је натурализам засењеност открићем природе. Стварност је пак изван засењености. Проста, равна, улична, људска. Проза.

Ако се упореде главе Леонарда да Винчија с Веласкесовим главама, може се установити цео низ безграничних разлика. Леонардове главе су увек у служби живописног деловања целе слике. Нису театралне, јер је њихова театралност особено живописна. Њихова природност је особена природност сликарске уметности. Недостижни људи који потпуно владају својом индивидуалношћу. Они се налазе на оној тачки где сликар може да саопшти о њима све што зна. Ови људи стоје у средишту појединих животних збивања. Животна збивања нису романирана, нису тужна, нису узбудљива, нису поучна. Животна збивања. Овим људима се не догађа много необичног споља — али много више изнутра. Лице је озарено унутарњим збивањем. Високо изнад свакодневице, изван радости и туге, ово лице је загледано у себе. — Веласкесовим лицима недостаје овај поетски дух. То није поезија, већ психологија. Није дух, већ познавање људи. Попречни пресек, не збивање. Виђење суштине. То је сликарство језгра ћелије, онога света где је све тако како јесте: грубост је грубост, ограниченост огра-

ниченост. Човека овде не оправдава никаква митологија, чак ни митологија сопственог живота. Осамљен је и немилосрдно је оно што је. Човек у сопственој принудности — са свим конзеквенцијама своје судбине, безнадежно је и судбоносно само он сам, нико други.

Проза је много везанији начин приказивања него песма: због своје природе, јер је много ужа. Проза захтева више зрелости, познавања живота, сигурности и дезилузионизма. Права, чиста проза веома је ретка. Језик се неосетно уздиже и онда већ прелази границу лирског патоса, постаје ритмичан, добија замах и таласа се. Или се језик ломи, бори, дијалогизира се, постаје личан и борбен, али онда је већ драма. Или обавије себе натприродном чари и зарони у причање, само што је то тада већ епика. Проза је само једна једина врста израза унутарњег стања: схватање стварности. Проза је књижевна врста осећања стварности.

Што се проза и у сликарству родила у земљи Дон Кихота, то је природно. Изгледа да су се само овде јавили предуслови; овде је постојао трезвени дезилузионизам, непоколебљива мудрост и страсна мржња сваковрсне умишљености. Само у овом црнооком, нестрпљивом, честољубивом, поносном народу било је оних који су знали да је највећи понос све видети онаквим како — јесте.

Дон Кихот је још и данас једини озбиљан симбол прозе. Не Свифт: песник епиметејског етоса живота, не Стерн: цмиздрави клоун, не Рабле: кафански филозоф, не Текери: педантни пуританац. Дон Кихот је проза: смирена и једнолична распрострањеност, водоравност која једнако меље. Не подноси ни осећање успона ни продубљавања, ни страст, ни инспирацију — али ништа не напада. Меље. Попуњава дубине, скида висине. Снага му је: једноликоост, нејетронутост, доследна водоравност. Радни дан који је шест пута јачи од празничног.

Веласкесов сликарски стил је проза: уметничка врста осећања стварности. Оно што наслика то је — што јесте. Наслика онако како у животу гамиже, али пружа и перспективу; овај човек је — то. Затвара га у њега самог. Слика лица краљева, кнежева, инфанта чије се глупости стопостотно пеку на платну. Слика луде и патуљке у њиховој коми-

чности. И слика Езопа, мудраца. Слика прозу. Веласкес је био психолог и познавалац људи. Уметник највећег честољубља: чисте, једноставне, страховите стварности прозе.

2.

Иако мало, али увек је било оних који су умели да читају људска збивања и да познају покретачке силе које најдубље леже, највећу тајну: глупост. Глупост је прачињеница. Несумњива стварност. Свуда се налази, иза, испред, испод, изнад и између свега. Прожима цео живот и префарба га. Јавља се у линијама, погледима, речима, тоновима. Гради себи ноге, руке, носеве, уста и у њима настава. Или окупира човека изнутра, отуда делује, отуда зрачи. Животно творно делује и увек је актуелна.

Глупост се увек може доживети путем непосредног унутарњег искуства. Глупост је глупа — и таква је без било какве задње мисли. Унутарња принуда. Судбинска. Не ограничава, јер је безгранична; није стил, јер је безоблична; није ритам, јер је једнолична и непрекидна: насупрот овоме има у њој нешто тешко, тупо, тамно, нешто беспомоћно.

Глупост је деградирана човечност, не бестијалност. У то верују обично они који мисле да је глупост животињски атавизам. Животињска разина није тачно испод људске разине. Разине су се пореметиле: у корист и на штету обе стране. Животињско биће схватљиво је за човека само до једне одређене мере, као и људско биће за животињу. У оба бића постоје места у која оно друго биће никада неће моћи да продре. — Ако човек није на људској разини, онда он не пада на животињску, него на деградирану људску, и овде задржава свој квалитет живота, односно задржава могућност квалитета онога што је изгубио.

Човек се деградира, губи своју људскост. Пада на оно место, не откуда се уздигао, него на место на којем је на почетку збивања добио слободу. Пад: грешка, исклизнуће, заблуда. Лоша чула, лош рад интелигенције, сужена свест, недостатак знања: нискост, деградираност. Постоје глупа

лица, глупе ноге, глупе уши, глупе руке: деформације, оштећења, ружноћа, неподесност, отупелост. Глупе уши ипак су само с обе стране човекове главе, њима се и чује, али лоше. Не само слабо — и нешто друго се чује. То су краткочујне или лошечујне уши, разроке, глупе уши. Ноге које су за ходање, скакање, пењање, пливање мењају се као последица глупости: дустабан је први симптом њихове глупости. Јакопсон каже да постоје интелигентне ноге које су као руке. Насупрот томе постоји глупа рука као нога. Постоје деградиране очи као прсти; постоји деградиран укус језика који је глуп као кожа. Постоји глуп смисао који је деградиран, отупео, отежао, потамнео. Постоји човек који је изгубио своју људскост — ражалован је.

Глупост се налази свуда, као да је животу неопходна сопствена беспомоћност да би могао да живи. Свуда се налази и најделотворнија је управо тамо где би је човек понајмање очекивао: у духу.

Деградираност ока у првом тренутку изгледа као да је кукавичлук. Плашљиво. Има дефект. Опрезно је према нечему од чега „бежи“ и што нечим „заменењује“. Ситуацију не види јасно, једноставно, непосредно, природно, „одговарајућу стварности“, него очима бегунца, кукавички, заинтересовано, односно деформисано: уз супротни предзнак. Пристрасно. Боји се. Бежи. Нема у њима информисаности, смирене надмоћи којој није стало ни до каквог изненађења. Оно што јесте, не види, а што види, то је нешто „друго“. Непостојеће види као постојеће. Чини највећу грешку: „escape out of life, which grow into a substitute for life“ — бекство од живота се претвара у замену живота. Бежи се од живота а на његово место се ставља оно „што би требало да јесте“ — „што би се желело“. Уместо стварности стављају се илузије.

Деградираност духа увек се очитује у порицању стварности, односно у томе што се уместо стварности јавља замишљен свет. Не види се стварност, него нестварно. Погрешна духовност, дух ражалованог човека, уколико не види стварност, уколико је отупео за опажање реалности: гради лаж, умишљање, фантоме, идејност, иреалност, а у којој

мери живи у идејном свету, у тој мери је отупео: где према стварном свету постоји неосетљивост, ту је духовност деградирана.

Снага глупости је највећа у духу: ту уме толико да се рашири да човеку измени цео животни правац; овде задобија толики утицај над човековим поступцима да приволи човека да ради против свог интереса; само је дејствена снага глупости која је столовала у духовности била у стању да током историје почини бескрајан број грешака које су игда начињене; само у духу призвана промена глупости, премештање света илузија испред стварног света била је у стању да током историје духовну отупелост — слепило за стварност, начини обавезним, подигне до законске снаге, готово да је учини јединим владарем.

Глупост је деградирање човека: недостатак осећања стварности. Препуштање простора иреалном. Мешање истинског и лажног. Прихватање лажи — вера у лаж. Ишчашени, неуспели, деформисани стил живота. Полазиште за све друго што је у узајамној вези с недостатком осећања за стварност; кукавичлук, ресантиман, надменост, таштина, освета, завист — унутарње осиромашење, постепена иреалност. Непознавање стварности је бекство и њена замена. Надокнада. Идејност. Цео животни поредак: идејност животног поретка. Обавезна важност непостојеће високог света илузија, и отуда као последица презир стварности, а због тога испаштање онога што у свим случајевима уследи: неразмрсив чвор превара и разочарања, који затрује сваку капљу крви код човека, а као последица доживљава се морбидан распад од тровања, уместо здравог полета живота.

3.

Веласкесови портрети сликани на двору шпанског краља Филипа IV: сам краљ, краљица, војводе. Инфант Балтазар Карлос, инфанткиња Маргарета, војвода Оливарес и остале слике, све су без разлике свет илузија, лица која живе у високим идејама, заменама за стварност. Понека изгледају као да говоре сопствене некрологе. Ограничена,

уска, тупа лица, с деформисаним цртама без духа; на њима је неко слепило — слепило за стварност, глупо искривљење ноге; у својој малодушности задовољни осмеси; лажно достојанство; механички мртва церемонија; надмена охолост и тапшина која одјекује; све је то лажни свет: лажни живот. Лажна стварност — замена за живот, идејна уздигнутост.

Веласкесова психологија није постепено освешћење: нема у њој степеница. Не може се рећи да на познијим сликама више говори него на раним. Одмах на првом портрету, оном портрету непознатог мушкарца, који је сликан 1619. после „Водоноше“, јавља се цело његово познавање човека. Лице за друге зрачи обавезну пристојност мономаније; то је човек који се свети због свог упропашћеног живота на тај начин што свакога жели да поправи; то је фанатични, увек будни, немилосрдни трагач за грехом, горки моралиста, страдали апостол, кога Пруст назива *dompteur*, укротитељ звери. Ширитељ кроткости — из ресантимана; из милосрђа; бранитељ живота — из зависти. Са свим ужасним последицама целог глупог недостатка осећања за стварност: тиме што се уздиже на идејне висине — мора се уздићи — из нужде — из принуде — из задовољштине — из очаја — мора да бежи: мора да постане моралиста — мора да објављује идеје и мора да трује: због ништавности, тупости, глупости.

Невина, једноставна, драга глупост налази се на његовим децјим лицима: нарочито на лицу онога дечака кога је сликао више пута у разним групама. Покупио га је с улице и годинама му је био модел. То је глупост непоковареног мангупа: свет уличног духа и веровања предграђа „Дворска“, „краљевска“ глупост, која се налази на инфантима и инфанткињама, ограниченија је, празнија, сујетнија.

Сасвим је опасно оно лице жене, за које се уопште мисли да је супруга Оливареса, али за коју неки претпостављају да је била уметникова жена. Уопште по духовној неосетљивости, надурености, пробирљивости и инфантилној накинђурености на сликама жена — сем „лепе глупаче“ овде је реч и о озбиљнијим својствима. У овој жени притајен је стални отров. Подмукла пакост која дуго чува у

себи увреду и у неочекиваном тренутку, одједном се стоструко наплаћује. Злурада, немилосрдна, тврдоглава — али невероватно ограничена. Дволична, несавесна, лукава. Жу-ди за влашћу, али се само добро осећа у ропству, јер су њене грешке ропске грешке: воли да пустоши одоздо пре-ма горе, подређеност користи да би тровала. За овакву осо-бу нема непознате пакости ни подлости. Али одржава при-вид, чак — добро пази да најсветије привиде одржава по-најбоље: ова жена је религиозна, верна супруга, добра мај-ка, пријатна особа и имућна жена која помаже друге. Ова жена је најопакије чудовиште међу свим Веласкесовим чу-довиштима.

Слике Оливареса, Филипа IV, Балтазара Карлоса мно-го су блаже. Али Веласкес не штеди ни кнеза, ни инфанта, ни краља. Чак ни себе. Међутим, оно што се налази на његовим аутопортретима није сасвим оно што он везује за Филипа, Оливареса, Оливаресову супругу и Иноћентија X. Постоји ту нешто друго — нешто што одудара од других портрета, неки мањак — празнина, оно што се може наћи само на лицима Алкаде Ронкиљо, Трухана и Дон Хуана од Аустрије.

4.

Човек који је отупео према стварности има потребу за нечим што га оправдава. У митолошкој атмосфери одржа-вају га његова моћ, имање, безусловни закон његове речи, „надстварност” његове личности. Атмосфера нема додире. Краљевски двор је увек апстрактан простор. Али он мора да оправда себе и — негује луде и кепеце. Тако обештећује себе што одржава у равнотежи своју митолошку атмосфе-ру: њеном супротношћу. Дворска луда је заправо сам краљ, односно: луда је краљ, али без краљевских запрека. Он је истински човек — краљ без власти, имања, круне. Краљ иживљава себе у луди: на несумњив начин види у њему оправдање да је сваки човек луда и сваки човек патуљак; види оправдање што је сваки човек иреалан као он, као двор, као краљевина. Окружује се циркусом: јер је живот

циркус. Непрекидно се поиграва са свешћу о опасности: то сам ја. — Пориче, али негде дубоко у себи зна да је њему потребнија луда, него луди он. Луда може да живи и на пијаци, краљ му даје само храну и конак, а што луда заузврат пружа: морално је ослобођење. Пружа му прилику да га може насмејати, да може исмејати самога себе; да се смеје власти, дворским дамама, моди, етикецији, покорности министара, иметку, палатама, краљевини, „митологији надстварности“. Глас луде је глас здравог живота, а кад се смеје у лице краљу, присуством наказа, шепаваца, идиота, кепеца присутан је стварни живот у једном свету илузија уздигнутом неумерено високо.

Тамо где постоји судбоносна озбиљност, увек се јавља смех. У сред најкрвавијих сцена Магбета пазикућа ступа на сцену и вајка се због ноћних ужаса приликом отварања капије. Поред Дон Кихота Санчо Панса тражи умрлу Деметрову кћер и очајно се скљока пред елизијумском капијом када се појави Баубо, брбљива, гротескна старица. Постојао је обичај ругања и исмевања римских војсковођа приликом њиховог тријумфа. На Велики петак, у средњем веку, после страдања приказиване су у црквама гротескне ђаволје игре. Суморности је потребно опуштање, посебно се то данас може осетити у овом разореном раздобљу на издисају, када се сви тискају свуда где се може насмејати, када је најсавременија потреба комедија, а највише жељено схватање живота: смех.

Смех уопште не зависи од језика — чак је смех језика увек обрнут, као изоштрена светлост. Не зна се шта се из њега губи, али, изгледа, нешто што му веома припада. Језик је увек везан за историју, а комично, што се у њему очитује, такође. Историјска комика се односи на доба, време, средину, на актуелне односе. Све сама сећања и свест. Историјска комика је само у једном трену историје потпуна комика. Чим се замагле њене везе за трен, замагли се и сама комика. То је историјска комика: сатира. Римљани су се смејали Јувеналу — данас он уопште није смешан. Сатира је препуна смислених односа: позива се на знање, познавање, општа веровања, моду, ондашње предрасуде, прећутне погодбе.

Иронија се удаљава од историје. Уздиже се изнад збивања. Кјеркегор каже да је иронија смех човека историјски следећег раздобља над садашњим периодом. Једно више биће се смеје нижима. У иронији увек има нешто безвремено. Иронија је смех савршенства над слабостима.

Али сатира и иронија су везане за језик. Суштина комике није. Јавља се у музици исто као и на слици, у скулптури: у покрету, ситуацији, гласу. Као да комика непрекидно чучи у стварима и само чека кад ће се показати. Комика: неспособност за живот.

Зашто је потребно да се човек смеје кад види: неко је неспособан за живот? — Без сумње, онај ко се смеје зна онога коме се смеје. Веома добро зна ко је он. Успоставља односе између себе и другог, одмерава разлике, удаљености. Упоредије количину и квалитет, сабере их и одузме. Кад не би било тако, смех би био неправедан и сам би постао смешан. Међутим, у ономе који се смеје нема ништа смешно — или, уколико има, то се не односи на смех онога који се смеје, него можда да је смех погрешно применио и у међувремену пропустио прави тренутак за смех. Питање је што је потребан смех онда ако човек види неспособност за живот?

Смех је принуда. Заповест која је издата на незнаном месту. Такве су заповести увек у интересу човека, чак су увек у служби живота. На питање зашто се морамо смејати, може се одговорити, зато што је човеку неопходан смех. Смеје се у сопственом интересу. Премошћава такве слике, супротности, освешћења која се на други начин не могу савладати. Проблем се не решава заобилажењем. Скретањем. Привремено решење. Премошћавање.

Човек се смеје зато да би премостио ситуације које друкчије не може премостити. Оставља их нерешеним, јер су нерешиве. Лудило Дон Кихота, ако би било истинито, не би изазивало смех, као што га не изазива Орландово лудило. Лудило је тако озбиљна ствар да изазива смех онај ко га изиграва.

О претварању је реч. Свако претварање је неупоредиво. Туђе квалитете приказује као истоветне квалитете. Лудило Дон Кихота приказано је као лудило Орланда. Калан-

дрин је приказан као жена. Просјак као краљ. Санчо је приказан као владар. Тартарен као пустилов. Зубој као лав. Одисеј као Леополд Блум.

Живот је тако озбиљна ствар да онај који испадне из њега и приказује се као да је у њему, изазива смех. За живот је неподношљив ако изгуби себе. Чак је и могућност неподношљива. Чак и могућност треба избећи. Отвори се провалија — он је прескочи; овај скок је смех. Ситуацији треба дати преокрет, као да је решена, као да је срећена. Човек у комици упоређује испадање с неиспадањем — живот са смрћу. Смех је премошћавање неупоредивости — привремено решење — заобилажење — скретање испред неупоредивости, премошћавања, заобилажења.

Разуме се, испадање није испадање, него — спотицање. Онај ко испадне, његова је ситуација неопозиво једнозначна. Ситуација је већ решена. Није незгодна, није смешна. Смешан је онај ко се спотакне и готово да већ испадне. Опасност испадања подупиरे ситуацију коју човек не може друкчије да реши, једино да је остави нерешеном. Премошћава је привремено: смеје се.

Смеје се само онај ко и плаче. Смех је рођен у несрећи. Свака комика крије трагику. Човек који се смеје очајан је. Смех је очајање; смех је смејање смрти у лице.

Када се човек тако изменио да му је постало неопходно обртање, скретање, премошћавање? Разуме се, питање је историјско. И сам проблем. Прво спотицање се збило у историји. Историја је сећање. „Само оно остаје у сећању“, каже Ниче, „што не престаје да боли“. Историја је сећање на болове. Када је човека почео да боли живот, почео је да памти. Осећао је опасност испадања. Почео је да заобилази испадање — почео је да се претвара — премошћава — почео је да се смеје.

Када је у историји почео да га боли живот и сазнао за страховање и очај, човек је открио душевну доскочицу како да то избегне. Како да премости очај а да премошћавање буде у служби живота? Како да примени доскочицу а да може да се окрене од бола?

Смех је епидемија. Сви знају, где има смеха, тамо је невоља. Смех прати самоспотичање. Где има смеха, премо-

шћавају се неупоредивости. Нерешене ситуације остају нерешене. Свако чини добро ако бодри себе: реч је ту о очају. Без разлога се нико не смеје. Они што се смеју увек избегавају смрт. Смех је зараза — зараза бодрења против опасности. Смех привлачи: сви се тискају тамо где се може добро насмејати. Тамо се може добро скренути.

Ведрина није смех, није скретање, није грч. Ведрина је чиста радост. Независна од патње, весела, немира, грча, душевне доскочице. Независна од слабости. Ведрина је апсолутна снага живота. Ослобођена историје. Увек постојећа. Нема другог значења, сем себе саме. Нехотична, неодредљива, неописива. Деца, предели, боје зраче ведрином.

У преисторијским временима човек је живео у стању ведрине. У том стању човек је ведро подносио све промене постојања. — На прагу историје ослабила је снага човека. Бодрење му је било неопходно. Инстинктом је открио мајсторију која патњу преокреће у радост, бол у весеље. Открио је такав начин бодрења који га је оспособио да избегне ситуације које забрањују живот. Бол је пречарао у смех. „Das leidenste Tier erlandet das Lachen“, каже Ниче: животиња која је највише трпела открила је смех.

5.

Зулоага вели да су Веласкесове луде филозофи. Савим је природно што су. Филозофи, и то не зато што нешто не знају, него зато што нешто знају. Њихова филозофија је филозофија идиота. Знање им је неко веома дубоко виђење. Сви су ексклузивна бића. Свако од њих је потпуно индивидуалан. Али на лицу свакога од њих постоји једна сагласна црта: знање идиота — езотерично знање смеха.

Кепеци: Ел Примо, Себастијан де Мора, дон Антонио ел Инглес, Нињо де Валекас; луде: дон Хуан од Аустрије, „Географ“, „Калабачас“, Трухан, Пабло де Валадолид, Ел Бабо де Корна суштина су неподесности за целокупни живот. У неприлици су с целокупним људским постојањем. Створио их је непријатан, неспретан бог, дилетант, бог

коме ни самом није било јасно шта прави, и какве су последице тога што чини. Када им се човек смеје, не смеје се овом или оном њиховом својству, не наказним ногама, блесавом погледу, глупом изразу лица, тупој мргодности или бенастом кежењу, јер нису посебице, нису у деловима смешни, него у целини. Чак и не по спољашњости — у клици својој. И сама мисао да постоји овакав човек — већ је смешна. Јер је цео човек погрешан. Кваран — треба га бацити и начинити другога. Отелотворена грешка, спотицање које се чулима може утврдити. Као да је настала зато да бисмо јој се смејали.

А то све луде знају. Најпоузданије зна дечак из Валекаса и Ел Бабо де Кориа, несумњиве будале чије биће и не изражава ништа друго до идиотизам. Обојица се кесе: унапред упозоравају свакога да су животно неспособни, самртни идиоти; они су грешка, спотицање, опасност. У њима се очитује тамна дубина живота, када се блесаво деформисаним лицем упиље у човека, пружају могућност да се избегну. Показују пут како треба прекорачити провалију која из њих зјапи. Са смехом прилазе човеку — нуде му решење. То је пријатељска предусретљивост идиота, оно кад се у церекању умеју да пониште, умеју да нестану у њему; то је њихова учтивост којом траже допуштење за своје присуство; то је доброта у њима којом свакога желе да предухитре да би и према њима други били добри; тако подмукло и тихо пузе ка људском срцу за мало саучешћа, за мало доброхотности, за мало — смеха. А кад им се човек насмеје, и они се смеју, неартикулисаним, горким, патничким лавезом, језовито, у гласу им се меша идиотизам и лудило, кловернај и ропац. По овоме смеху се може видети колико је смех грчевити напор, колико је несвесно батргање изнад бездање провалије — колико је смех дубљи бол од плача.

Друга група идиота су дворске будале: Пабло де Валадолид, Трухан, „Географ“, „Калабачас“ и најкарактеристичнији — дон Хуан од Аустрије. Дон Хуан од Аустрије је мршав човек штркљастих ногу. Неотесано, несрећно лице. Више је тужан и поразан, него комичан. Приметно разрок. Глуп. Човек од кога свако инстинктивно узмиче. Није црв,

још је одбојнији. Није пацов, јер има право да се сматра за човека. Човек! Одиста јесте — што је већ грозно —, или бар тако изгледа. Није буђ, јер у буђи има нешто фино као и у сваком растињу. Човек, недвосмислено. Па ипак није.

И овај идиот, ова ћускија, ово биће на којем се осећа да је зачет једне пијане ноћи у јазбини, између пропалог скитнице и посрнуле слушкиње, ова грдоба се понаша као да је разуман човек. Облачи се у кнежевско одело. Мучна шала. Помодни јунак! Кнежевска одора! Свила, сомот, платно и перје! Мач! Узнемиравајуће глупа мисао! То је идиот кад је духовит. Шала идиота. Како је ужасно сам са својим шалама, духовитостима. Каква страшна, тужна, судбоносна усамљеност, како стоји, загладан у неку тачку, пошто му је памет још деда попио. Његову памет, крв, очи, кретање проћердали су весели пијанци по крчмама, а сада стоји ту у полутами свога идиотизма, чека да га људи запрепасте смехом, који је још једини способан да му оствари извињење, који је једини пут да га људи трпе међу собом — једино могуће оправдање, али сумњива потврда да је он смешан човек, он кога људи никада неће озбиљно трпети међу собом. Али нико му се не смеје. Јер оно што уради нема никакве везе са духовитошћу. Увредљив, глуп неукус! Подмукло држање још отежава ситуацију. Види се по њему да ни сам није био сасвим убеђен у свој успех. То онда коначно поруши ситуацију. Човек у бесу чачка зубе. Како би добро било одагнати ту слику!

Идиотство се јавља и на другим Веласкесовим сликама. Крије се међу цртама децјих лица; има га мало и на портретима краљева и жена. Сасвим јасно се открива у слици Луиса де Гонгоре, где је удружено с глупом надменошћу, похлепом и манијом престижа; налази се и на лицу дон Адријана Пулида Пареје међу цртама немилосрдног, заповедничког, злобног неповерења; налази се и код Хуана де Пареје, секретара папе, где је искључивије, а прожима га само бестијална чулност, пожуда и безбрижна недуховност.

Менипус је једина слика на којој, сем црта лица идиота и глупака, постоји још и нешто друго. Менипус стоји постранице, у целом његовом држању има нешто двозначно

— осећа се да нешто слутити, али ни он сам није сигуран у то. По искрама из обешетачких очију могло би се доћи до шале. Али то није шала дон Хуана од Аустрије. Менипус није *sabandijas palaciegas* — првуљак палате. Духовит је, ма то и не било високог нивоа. Паметан и лукав мангуп; одређене ствари види тако јасно да већ има право да се наруга. Надмоћан је. И поред тога што је целом појавом унижен а и израз лица му је идиотски деформисан. Тако може да се понаша само човек који ка нечему стиже. Шта је то нешто, по Менипусу се то не може знати — о томе тек говори Езоп.

6.

Да Веласкес није насликао Езопа, само би се могло сазнати ко он није био; а ко је био, не. По надмоћи, с којом је приказивао глупо и смешно, могло би се наслутити да је посматрао одозго: превазилазио је оно што је радио. Али никада се не би испоставило да му је природа надмоћи била таква како је насликао Езопа. — Предмет Езопа: људска мудрост.

Мудрост онда, баш као и данас, није могла значити ништа друго сем Грка. Човечанство је у свим раздобљима имало свеце, пустолове, револуционаре, свештенике, генијалне песнике, спретне проналазаче. Мудри људи су били само Грци. Не у доба Сократа — много раније. У доба Солона, Перијандара, Биант из Пријене, Талеса, онда када су нешто знали што су касније заборавили, или, што је вероватније, — хтели да забораве. Мудри људи нису писали, јер мудар човек не пише. Мудрост нису објављивали, јер мудрост није за објављивање. Мудрост није учење. А и иначе, за кога би и писали? Кома објављивали? Не би их разумели — нису хтели да их разумеју. А што су их заборавили? — хтели да их забораве? — вероватно да је то било нешто што је боље било заборавити. Можда је требало да забораве, јер је то за њих исувише тешко било: веома разумљиво и отуда веома неподношљиво.

Мудар човек не мора бити стар, још мање мора да буде образован, не мора да буде мушкарац, и не мора да је сиромашан; мудар човек мора да буде у топлој, унутарњој присности с боговима; морао је да на себи искуси неку власт; морао је да их воли и са задовољством да се сагласи с оним што они наређују; морао је да каже да својој судбини и то не присилно да, него с пламеном жељом да дахне реч којом се открива божанским силама; али мудар човек их је сазнао и остао усамљен. Морао је да се растужи над боговима и над људима — то је други знак распознавања мудрости: туга. Морао је да се смири у нечему што је највише спокојство, то је трећи знак распознавања мудрости: знање. И нису богови напустили њега, нити је он напустио њих. Као да је мудри човек увидео тајну богова, ону тајну која слама немудрог, а мудрог пак испуњава оним што човек осећа на циљу када са слатком смиреношћу предахне и каже: овде сам хтео да доспем, ништа ми више не треба.

Чар богова се сломила на њему. Више га не привлаче. Не делују на њега. Не зато што се заморио, што је похабан, јер истрошен човек апатично напушта игру опојног живота и лудошћу жигосе оно што је надрастао. Чар не делује на њега, јер мудар човек само нешто хоће истински, дубоко, са свом врелином своје крви, с пуном напетостју смисла и свом страшћу одушевљења: стварност. А богови — то је сазнао мудрац — не очаравају човека са стварношћу.

Религија — свест о присуству богова — увек је „*alteration de la personnalité*” — увек је унутрашњи немир, „немир личности”. Постоје богови који човека муче, понижавају, испошћавају, наређују аскезе, захтевају жртве; постоје завидљиви, бесни, осветољубиви, који своје народе смирују завишћу и осветом. Постоје крволочни богови који траже људске животе; постоје питоми, стрпљиви, посматрачки богови који уче људе смиреном виђењу; постоје патници, мученици, покорници за које је земаљско биће све сам бол. Грчки богови нису такви. Богови површине и привида: лепоте и радости. Не узнемиравају због порицања живота, него због прихватања живота. Грчки богови: маме — на живот маме. Њихова чар је опојност. Искушавају: искуше-

ници екстазе. Очарају човека заносом, илузијом — привидом. Дарују човека највишом дивотом, дивотом на површини времена: тренутком. Вино, љубав, музика, поезија, борба, лов, трговина, мудрост, потхват, брбљање, дангуба, јунаштво — све сам занос. А шта је испод заноса? Празнина. Занос је плес изнад ничега. Грчки плес — ништа изнад вртоглавих тамних дубина. Споља све сија, блиста, искри се, пева и кличе — испод тога тамна дубина, ништа. Дивота је сама илузија, сам привид, сама површинска „ништавност” — дивна, али бесмислена. Јер испод и изнад ње нема ничега. Стварност је изван заноса. Изван богова. Стварност: бесмисленост живота. С небом које се облачи над лепим, дивним, осунчаним плавим морем, с интимном ноћи блиском као дах, с мирисним вином, са женама топлих руку, с уметношћу, с расцвалим острвима — боговима — препуним бесмислености задивљујуће лепог живота.

Мудрост је највише знање, знање онога да је живот леп, али нема циља, нема значења, нема смисла. Да човек постоји значи само да — постоји. Ништа више. Из тога не следи ништа, нити шта претходи, нити се наставља. Постоји — један трен. Диван — али је већ нестао. То знање су поседовали грчки мудраци, то знање блиста на скулптурама раздобља мудраца, на лицима грчких богова: ово је значење архаичног смешка, „смешак загонетној, тужној, лепој бесмислености живота”. То је оно што се с пажњом може пратити како полагано нестаје, у тој мери у коликој људи заборављају, у коликој мери желе да забораве ово знање. Како се премешта знање из дубине на површину, како место највишег знања заузима лепота, привид, како богови постају затајивачи знања: жели се само видети њихова страна лепоте и отуда они показују само стрању лепоте, само зраче чар. С лица грчких „лепих” скулптура — у оној мери како су људи почели да се плаше мудрости, како су почели осећати горчину овога знања, почели да очајавају над њим — почела је да се уклања мудрост: нестаје архаични смешак. Када су људи почели да осећају као муку свог живота „бесмисленост”, „бесциљност”, „празнину”, неопходна им је била нека превара — ублажавање — привид — требало је да засладе стварност — требало је да кривотворе — нису

могли да поднесу стварност — у њеној стварности: почели су да беже испред стварности, стварност су почели да замењују нечим другим: почели су илузију, површину, привид сматрати стварношћу, почели су проналазити и истицати „циљеве“, „значења“, „смисао“ животу, а почели су да кривотворе животну стварност. То је време Платона. Време Сократа, ироније, позно време, време забуне и компликованости, идејне лажи, пада Диониса: не заноса, него пијанства, екстазе без дубине, не ведрине, него смеха: Аристофана, отупљења осећања за стварност: глупости.

Али било је људи готово у свим временима који су били судеоници овога великога знања. И Веласкес је био судеоник. Док данас, трагом Ничеа, најдубљег znalца свих људских знања, сазнање стварности почиње опет да бива не скривен „грех“, опрезно, иза лажи затурен, него знање знања: данас опет започиње раздобље када почиње да се одмерава носивост човека према томе ко колико може да поднесе од овога знања, како и у којој мери прихвата све последице које одавде произилазе. Данас опет човечанство захвата дах стварности: жеља да оно што живи стварност буде: жудња за крајњим знањем, мудрошћу — почиње да постаје општа жудња, данас када људи у осмеху на лицима грчких богова препознају свој сопствени осмех. „Истина је“, каже Толстој, „да живот нема смисла“. Нема смисла ни рат, ни љубав, ни економија, ни пустоловина. Немају смисла богови — нема смисла живот. Човек почиње да буде захвалан боговима што скривају стварност испред њега, али је испуњен тужном радошћу — стварношћу — сазнањем мудрости —, што је сазнао тајну богова. Кад то једно зна: све зна. Зна да се радује, јер иза тога нема ништа; зна да слуша бајку, јер не значи ништа; диви се сунцу, дрвећу, мору, птицама: ено, играју заједно с човеком изнад бесмислене тамне празнине. Знају уметници и песници, знају мислиоци и филозофи, знају психолози који уче мудрост, „знање уметника, добро не-знање“, екстазу, радост, површину, дивоту, занос — уче анти-игру — најлепшу бесмисленост.

Природно, на ово ће свако рећи: мало. Заиста. Али то мало није човек? Није то „мало” оно што је управо човек? — није ово људско мало оно што зрачи из Веласкесовог Езопа, као једна велика туга, велика смиреност, велико увиђање? То да је људско увек мало — јесте, али то је стварност. А стварност је пак највише. Тако мудрост истовремено постаје мало и много. Најмање и највише. Најмање у знању, честољубљу, надмености, самопоуздању; највише у туги, увиђавности и осамњености.

Езоп није млад, није ни стар, али је једно сигурно: богови га нису штедели, ни он није штедео себе. О томе говоре боре његовог лица, као што су боре историја страсти, увек историја онога где је човек био и колико је дубоко заронио у оно што је живео. Око уста му нека чудна двосмисленост, не зна се шта је: да ли се спремио на осмех, или је осмех већ замро. Мишићи око уста су малко напети, али остављају у неизвесности да ли су већ иза, или још испред: као што је човек увек у неизвесности о томе да ли је већ иза, или још испред. Ниско, чврсто чело, као стена, барусава проседа коса, као пламен и дим да сукљају из стене, а ветар их заноси. Материјалност широког, спљоштеног носа с пространим носницама, љубав земље и крви, као код неке животиње; једно неразбуђено осећање спава на сред лица. Између борбене вилице и снажне јагодице бора умора: зрелост за повратак животу, за покајање, за проматрање, за одмор. Духовност очију је као уздах. Шта се збива човеку кад уздахне? — радује се што се ослободио, или што се припремио да нешто дочека. Радује се што се ослободио из лавиринта недостојних, претворних лажи, из једног безумног лудила, из сулуде, плитке, слабе, наказне комедије, оне која је препуна слатке, очаравајуће дражи, препуна погрешака и радости, глупости и заноса — и припрема се за дочек озбиљности, истине, стварности, за дочек онога што је највише људско, што је дубоко, вечно, узвишено, што је страховито и судбоносно тужно. Езопове очи виде ову глупу радост помешану са страховитом тугом, ову комедију обмотану слатком преваром, ову узвишену тугу која се нераздвојно слила с недостојним лудим заносом.

Нужно је коначно да сликар покаже какав је његов став према ономе што је насликао. Јер слика без става је фотографија. Уметник треба некако и на неки начин бојом, цртежом, искривљавањем, истицањем, поставком, „схватањем” да каже шта слика: воли ли то, презире, смеје се или ускићује. Ово је за сваку уметност важећи обавезни субјективитет који одговара на питање: шта вреди уметнику оно што ради? Јер оном ко слику гледа управо толико вреди.

Ово становиште код свих сликара никада није спорно. Тицијан се сместа ода својим путеним заносом. Холдер својим митским патосом. Хогарт својом раблеовском распонасношћу, Бројгел својом дијаболичном гротескношћу. Веласкес је поред ових сликара прозан. Као да само каже: ово је стварност. Ништа више. Сам себе не помиње. Не зна се шта мисли — какво је његово мишљење — шта воли — шта сматра важним — шта слика њему вреди.

Крајње вредновање остаје спорно све док у човеку постоји неизвесност о истинским могућностима прозе. Проза је уметничка врста осећања стварности. Али насупрот песми, драми, епу, проза је неозбиљна. Упоређено с песмом, у прози постоји нешто смешно. Певност, музикалност, ритам, рима, узвишеност, живахност песме, све је то израз и храна веома дубоког инстинкта живота. Чар песме — чар поезије. Уљуљкује, освежава, успављује, чара, заноси. Непосредност песме је природна — непосредност која постоји у крви. Песма је увек озбиљна, јер увек сеже до најдубљих слојева и увек додирује суштину — истовремено ослобађа и везује: то је вечна религиозност песме. — Упоређена с песмом, проза је неозбиљна. Двосмислена, смртна, или нешто што је то исто: смешна. Својом незграпношћу, непрестаношћу, неспретношћу, плиткошћу. Профана је. Не зна за слободу, песму, лакоћу, игру.

Оно што је Веласкес насликао: најозбиљније су ствари: глупост, комика и мудрост. Озбиљне ствари се пак не могу друкчије изразити до средствима неозбиљности: уметничком врстом неозбиљности. Притисак овога парадокса не потврђује само Сервантес, него сваки уметник који ика-

да изражава људску озбиљност. Потврђује Апулеј исто тако као Бокачо, Чосер, Поуп, народне књиге: Тил Ојленшпигел и Лазарило де Тормес; дела: Гаргантуа, Кандид – потврђује: Марк Твен, Достојевски, Франс, Хаксли, Џојс. Прозна перспектива – перспектива неозбиљности – потпуно истиче озбиљност ствари. Само профани човек зна да је живот светиња.

Отуда се у Веласкесовим делима осећа нешто „последње“, нешто „што се не може превазићи“.

1937.

ОГЛЕДАЛО

Сујета и саможивост

Човек се, кажу, разликује од осталих природних бића по томе што је саможив. Теза је лоша. Свако биће је такво. Штавише, човек као да је мање саможив од животиње. Наравно, не зато што је бољи, већ зато што је глупљи. Боље овако: зато што је егоизам животиње трезвен и будан. Још боље: јер је ова саможивост објективна. И човек жели да оно што чини њему буде од користи. Али „сасвим малени број људи има довољно памети да би био саможив“. Човеков егоизам, треба признати, једва да је користан. Зашто? Зато што није трезвен и будан, то јест јер: субјективан је.

Човек се од осталих природних бића не разликује по томе што је саможив, него по томе што је субјективан. Животињски егоизам је непристрасан, чак толико да се за њега може рећи: саможивост је без заинтересованости. Без интереса је јер је безличан. А личност наноси штету и природној саможивости човека. Он је глуп да би могао бити истински саможив. Будност и трезвеност гаси се у овој његовој заинтересованости. Ништа га не интересује изван њега самог. „Само имам осећаја за оно што ја јесам“, каже један француски песник. Човек не жели корист, него себе сама. Зато није непристрасан. Хумано раг ехелленсе није саможивост, него — сујета. Свет — огледало.

Само себе сама хоће и жели да види и зато једино себе сама уме да види. Небо је плаво; али то плаветнило је он

сам. Кад некога заволи, воли једну замишљену варијанту себе сама. Не види свет, него своје сопствене слике. Нема однос према стварности, него према себи самом. Налази се пред огледалом и ту живи.

Огледало није ништа друго него угао који је заузет наспрам света. Положај животиње је такав да она себе ставља међу ствари, своје Ја смешта у свет. Чак га и не издваја из света, него га оставља у њему. Због тога је свет животиње: околина. Свет човека: огледало. Јер је себе издигао из ствари и заузео положај да када погледа свет, зрак погледа се ломи и одбија с површине ствари. Због тога човек уместо ствари увек види себе. Објективност животиње није ништа друго до објективно прихваћено држање; човекова субјективност пак онај је коси угао који он заклапа са светом. Оно што он из тога угла може да види једино је његов сопствени одблесак. Човекова је ситуација у свету — огледало.

Маска

Лако би се могло помислити да је човек одабрао угао огледала како би из те позиције више видео. Уз то што не гледа свет, него себе сама а и не уме друго да види до себе, евентуално дубље види и перспектива му је дубља и богатија. Можда је боље: отуда види истинскије и више. Али није тако.

Огледало је управо то што је око бачено на нешто о чему у свету ниједно биће не зна ништа. Цела природа је скривена испред себе саме. Нико не може погледати у сопствене очи. Али огледало није суочавање човека са самим собом. Напротив. Биће онда види себе ако се сместило у свет исправно, непристрасно, трезвено. Себе онда види ако себе не види. Јер онда је под правим углом. Онда је у средишту. То је космичко угњежђење природних бића: јасно и истински виде свет и зато на исти начин виде и себе.

Огледало је искривљенији угао и оно што показује није Ја, него — маска. Маска није ни Ја, нити Ти. Није

човек и није свет. Налази се између њих, али не у правој линији, него смештена укосо, у смеру одбијене линије. Невоља огледала није што је оно лажно, већ што је импотентно. Односно, није импотентно што је лажно, него је лажно зато што је импотентно.

Веле: „лагати се може и истина“. Јер оно што човек искаже може бити истина само онда кад отвара. Било шта да кажем, ако се тиме скривам, ја лажем. И истину могу да искористим тако да она за мене буде кора. Ако сада човек каже: и лаж могу да искористим тако да њоме лажем, онда знам шта је маска.

Сујета се не односи на самог човека, него на маску. Свако зна да човек постоји тек ако је нестала маска. Међутим, маска је скупа — скупља од човека. Јер је човек бадава, а за маску треба платити. Бадава? — да: ненаглашено, једноставно, чисто и трезвено. Треба платити? — Да: мора се напустити ненаглашеност, једноставност, чистота, трезвеност. Због тога је маска скупља и због тога је потребна. Јер много кошта. Отменија је, лажнија, живља, богатија, збунљивија. То је оно што се назива истином маске. Истина маске не односи се на оно што казује, јер казује лаж; него на оно што скрива, јер крије истину.

Лом огледала

Пред огледалом стоји онај који није у стању да види друго до себе сама. Али не види себе, него маску. Јер огледало не лаже истину, него лаж.

Маска пак није бог, него идол. Због тога људска судбина, која коначно није ништа друго до одигравање органског живота у божанској равни и простору, стиже управо на супротну страну од оне куда се упутила. Сујета није обоготворење, него управо обрнуто. Маска је идол, лажни бог. Потпун божански привид, односно потпун људски привид. Али шта је људски привид? — понашање којим се човек издваја из природног поретка ствари и због тога остаје усамљен и субјективан. Отуда је сујета хумано раг ех-

cellence. У сујети човек прихвата све привиде обоготворења, али ту све остаје привид и маска. Слика божанства без божанства: идол. И то је маска из огледала која узвраћа поглед човеку.

Сујета не пропада на сујети, него на степену дубље. Огледало остаје. Увек показује и показиваће маску. И ко год погледа у огледало, увек ће видети оно што види. То је грозна иронија поретка света: остављено је да ствари и људи буду онакви какви јесу и да сви живе судбином коју су одабрали. Нема упозорења ни поправке. Чак и горе: свако је остављен у ситуацији да и не примећује када му је измакнуто тло испод ногу. Човек не пропада због сујете, него због истинитости становишта заузетог према себи самом. Не по томе на шта се односи, него за степен дубље: не постаје лажан по томе што види и мисли да види очи у очи, него по томе за шта сматра оно што види. Због тога никада из сујете неће доћи до тога да је човек сујетан. Онај ко каже: нисам сујетан, сопствену сујету ни не дотиче, само је скрива, односно лаже. И овај човек не бива откривен и поколебан сујетом, јер му свет и даље допушта да гледа толико и тако у огледало како хоће, и да лаже. Свет никада неће скинути маску са човека. Мора се разбити заједно с маском, мора пропасти у маски и на маски. Лом не додирује маску, него оно што је иза маске: истину. Јер је истина одвајала лаж. Неће бити уништено оно што је скривало лице, него лице које је било скривено. А то је опет истина маске: маска остаје истина; даље лаже. Чак и онда ако иза ње више нема ништа.

Може ли се стајати тако да се зраци не ломе и не одбијају? Тако да поглед директно продире кроз простор и достиже оно на што је усмерен? Тако да човек види кроз огледало? Каква је могућност да човек својим погледом крозвиди и да зрак његовог погледа не дотакне одблесак сопствене маске, него свет? Мора ли поломити огледало?

Опет и последњи пут: истина маске. Све остаје онако какво је било и какво је. Човеков положај у свету мења се само у једном случају: само онда може стати под правим углом и може чисто ступити међу ствари ако поломи, али

не огледало, него оно што се налази у огледалу — идол. Маска је зато истинита, јер истина зависи од ње. Свет се само онда може видети ако човек види бога а не идола. Зато Монтењ пише: „il faut oster le masque aussi bien des choses que des personnes” — треба скинути маске стварима и људима.

1938.

ИНДИЈАНСКЕ ИЗАТКАНИЦЕ

1.

Када је Бартоломе Руиз, Пизаров поручник, године 1526. пловио Тихим океаном из Мексика поред обале према југу, далеко на пучини видео је специјалне велике једрилице на чијим су јарболима била напетa шарена једра. Касније се испоставило да су то били перуански Индијанци; у Гвајакилу, где су се Шпанци укотвили, видели су више једрилица са шареним једрима. Оне изатканице и тканине, које су освајачи нашли у Перуу и отели Индијанцима, нису им биле од неке користи. Једино су могли да у њих спакују опљачкано благо. Само се европски шпански двор, посебно жене, задивио величанствености изатканица. Посредовањем краљице војницима је наређено да прикупе колико год могу изатканица и да их пошаљу у Мадрид. Једноставније су коришћене за тепихе и покриваче. Било је, међутим, финих, сасвим изузетно фино тканих, чија је мекоћа била друкчија од индијске и кинеске свиле. Ткане су од чудновато меке вуне. Калуђери, послати да преобраћају народ, а који су бележили предања, обичаје, државне законе и све што су могли сазнати о Перуу, писали су да се овако фина изатканица израђује на необичан начин. Свакидашња одећа израђивана је од вуне лама уз додатак памука. Вуна је шишана са животиња које су живеље у планинама, а памук је гајен доле на обали мора. Пажња владара Инка се протезала и на то у каквој размери се смеју мешати две

врсте материјала. Као што је било одређено колико меса, рибе, кукуруза долази за јело по глави, било је утврђено колико ко може да носи дугу косу, какве наушнице, пропис је одређивао ко може носити какву одећу и сразмеру мешања материјала. Отменији су смели носити одећу с богатим додатком вуне, а потчињени с мањим додатком. Ако су желели израдити финију тканину, шишали би сасвим младе животиње; било је случајева да се ошиша и тек рођена лама. Али умели су изаткати чак и финију тканину. Заклали би ламу мајку и из ње извадили тек маљаво младунче, очерупали му длаке и од њих изаткали траке, плаштове, мараме, прекриваче. То су биле оне изатканице од чије би мекоте затреперила срца шпанских дама. Наравно, када су дознале како се израђују овакве изатканице, прохтело им се да их имају што више. Перуанске изатканице ушле су у моду. Потом се појавила нека друга помодна стварчица: неки бисер, или драги камен, или крзно. Није ни могла постојати ствар која би дуже била у моди. Боја, цртеж, цела атмосфера изатканица није имала ону благу егзотику као један безазлени кашмирски брокат, можда кинески креп, или источњачка чипка. Свет који је стигао с индијанском тканином био је исувише јак за Европу, нарочито за шпански двор. Није свет изатканица представљао декоративно вијугање цветова, листова, лепих људских облича: био је украшен необичним чудовиштима, главама животиња, неманима, или евентуално тешким и строгим геометријским формама. Није се шаренео од расплинутих, пријатних пастелних боја, али ни од дречавих народних боја: дивља црвена у четири или пет нијанси, које се не могу имитирати, мистична љубичаста, плава неизмерне дубине, пламена зелена и демонски дивља жута. Човек се боји да их дотакне: лице на непознату, древну, љуту звер.

Перуанске изатканице заборавили су и шпански двор и Европа. Поново су изазвале пажњу тек од пре педесетак година када је Макс Уле, археолог из Немачке, започео прва ископавања у подножју Пирамиде месеца, Uaca de la luna. Најпре само као археолошки налаз. Касније као нешто из чега се могу извући закључци за културу, религију, обичаје, цивилизацију.

Оно што знамо о перуанским изатканицама као о стварној збиљи, веома је мало. Пронађене су справе за производњу, у гробовима разбоји, вретена, зна се да је пређа углавном бојена бојама добијеним од биља, али се већ не зна како се и од чега израђивао материјал. У доба владавине Инка изатканице су израђиване у радионицама сличним фабрикама, и то су, разуме се, радиле жене. Али Инке су четири-пет стотина година пре шпанског освајања заузеле Перу, или, како су га они називали: Тавантасују, Царство четири стране света, јер Перу, односно Биру значи обалу и она је била само малена северна покрајина тог Царства. Пре освајања од стране Инка изатканице су биле израђиване код куће, што значи: на сасвим маленом простору, у локалним, особеним културама, које међусобно готово и нису личиле, и сасвим у духу и атмосфери ових малених заједница. Вероватно је најстарија од њих била култура Тиахуанако, то јест најдревније су изатканице овде израђене. Могу се разликовати изатканице у стилу Инка, Наско, Моче, Пачакамак и друге. Разлике међу стиловима, иако су поједина места удаљена међусобно тек на неколико миља, тако су велике и значајне, као на пример разлика између стилова Кине и Индије, Крита и Грчке, Египта и Асира. На месту где живи свака култура за себе, једном, без мешања, одгаја јединку културе. Америка је класична земља ових малених локалних култура. У Мексику, на полуострву Јукатан, у Гватемали унутар десет квадратних километара три врсте насеобина имале су три сасвим друкчија стила живота: друкчију државну организацију, друкчију митологију, друкчији друштвени поредак, друкчију архитектуру. Нигде другде на земљи не може се наћи такво бескрајно богатство племенске културе као у Америци, поготову у појасевима високе културе: у Мексику и у Перуу. У свакој оваквој малој култури има нешто непоновљиво, индивидуално, локално, везано за околности. Ако треба навести пример за то да је култура као биљка, чији живот личи на биљку, на стотине је таквих примера у Америци. Неко малено племе насели се са сопственим обичајима: у почетку

је можда тек породица, изгради село, постане градић, па град и држава, али ретко има више од две, највише три хиљаде становника: прелази исти онај пут од примитивног стања до највише цивилизације, који је превалио Египат, или Рим, или Европа, где се потпуно развија закон, друштво, право, религија, уметност, занатство, трговина, а затим све то вене и нестаје. Једино се по знацима нађеним у гробовима и по откривеним каменим зидовима закључује да је живело. Можда се утопи у неку већу државу, буде апсорбовано, али и тада бива исто тако уништено, јер губи своју индивидуалност. Постоји у овим маленим, локалним културама нешто од цвета — везане су за предео, за тло, једино ту живе, не могу се пресадити, кратковеке су, величанствено цветају, не личе ни на коју другу, из себе саме развијају своје боје, атмосферу, облике, изненада тону и нестају без трага — тек што су процвале, већ су уништене.

Изатканице говоре о овом маленом локалном животу попут цвета. „У њима је хијероглифски смисао који ми не можемо решити нашим речима и нашим мислима” — као што један аутор вели. Носиоци смисла су слике, шаре, цртежи, боје: говоре о митологији, о приватном животу, о обичајима, о осећањима, говоре својим језиком, оним једноставним језиком локалне културе цвећа, која је неповљива и ни с једном другом се не може упоређивати. И писмо Индијанаца је било ткање. Кипу, узловно писмо, нешто особено састављено од пређе, бојених нити, узлова изнад или испод, исповезиване плетенице које су за Индијанце биле течно читљиве. Те нити говоре и данас, само им језик више нико не разуме. Обличја изатканица, уткани облици говоре о збивањима и осећањима. Ткање је једна врста језика: сликовног језика. „Значења, симболи јављају се овде у неизмерном богатству”, — као што пише један научник — „животиња, биљка, човек, демон, облик, слика, украс никада се не јављају сами за себе, него као значење и смисао.” Има оних који веле да свему томе „објашњење никада неће наћи етнологија, истраживање културе, језик би могао разрешити само мит. Међутим, мит је изгубљен”. Али је ситуација много сложенија. Оно што изатканице говоре није само мит. Дикенс у једном роману пише о

жени која све утка у свој ручни рад и овде је нагласак на — све. Мисао, осећање, жељу, успомену, религију, страх, лица рођака. Слика не говори само о митовима, него и о томе шта је јео, кога грлио, где је био и шта чуо онај који тка. Сентиментални човек наше модерне цивилизације, наравно, каже: да, тај алат, сто, шпела упију у себе живот оних који их израђују. Није то та ситуација. Изатканица не само да упија у себе, него га и открива. Управо то је оно што је у њој уметност. Смисао шара је: показати онај живот који се скрива и онај ко је изаткао зато ју је и израдио да би показао оно што у самом животу скрива. Средство је средство, — сто је сто, упије живот али ништа не каже, никада није писмо. Изатканица је писмо: сликовно писмо, мит и дневник, песма и историја, заиста је то: једна врста узловног писма, кипу, али много изражајније од њега, јер није смисаоно, него сликовно и уметничко писмо.

Оно што је споља општепознато о изатканицама, то није заслуга толико калуђерских записа насталих после шпанских освајања, или књига каква је студија Де Ривере из средине прошлог века *Antigüedades peruanas*. Литература настала на трагу модерних археолога, какви су нарочито Селер, американиста најширих знања, Тело, перуански научник, Кребер, археолог калифорнијског универзитета, Шмит, Деринг, Лехман, немачки истраживачи, посредством њихових синтетичких радова и претпоставки открило се шта су изатканице. А то је пак ово: међу Индијанцима је ткање једна од најдавнијих уметности, готово истодобна с израдом керамике, које је било занимање жена и тајну бојења, цртања потпуно су знале само жене. У почетку се веровало да је одећа с више украса припадала само мртвима и да је тако ткање било једна врста религиозног занимања, јер је било у вези с другим светом. Та претпоставка је оборена. Израда што шареније изатканице, међутим, била је отмена и виша уметност, али у сасвим другом смислу од чисто гробничке уметности. Техника је знана: пређа се преде на вретену и тка на вертикалном разбоју. Знало се за вез и навез, за чворове и чипке. Суштина је свуда пак била слика, форма, боја, карактер писма. О овим питањима су писали Кроферд, Холмз и Монтел. Међутим, спољне окол-

ности, техника, бојење, облици свој крајњи смисао не добијају по себи, него сви дотичу једно једино средишње питање.

3.

Међу споменицима индијанске уметности постоји једна уочљива велика разлика која је, између с једне стране, огромних Хуака, пирамида, мостова, палата и, с друге, керамичког посуђа и изатканица. Одмах се види да је прво мушка уметност а друго женска. То не следи из материјала уметности: камен који је ближи мушком и пређа и глина које су ближе женском бићу. Уопште није реч о томе. И материја је резултат избора који следи већ из једног дубљег и основнијег става. Томас Ман вели да је карактеристична црта уметности: *Unsterblichkeits-charakter*, одлика бесмртности. То је оно што се осећа у големим каменним зидовима, у пирамидама, у црквама, у прометејском стремљењу, херојском и страсном, што се налази у египатској, грчкој и готској уметности, у модерној бетовенској музици, у великој поезији: Шекспир, Хелдерлин, у великој филозофији: Платон, Ниче. То је онај *Unsterblichkeits-charakter* који недостаје женској уметности: тако је једноставна, попут цвета, тако је заносно и болно пролазна као она малена локална индијанска култура која је створила изатканице. Женска уметност управо има обележје пролазности. Никада није надахнута духом, жељом бесмртности, него блиским, интимним, топлим, животворним, физичком земном стварношћу. Женска уметност је увек једна врста ручног рада, не зато што се ради руком, него се ово обележје на апсолутан начин уздиже у ручном раду. Да се није изгубила цела индијанска митологија, у једној богињи бисмо сигурно препознали рођаку Атене Палас: богињу спретности руку, корисних и домаћих вештина, једноставних и практичних предмета.

Данас, када жене заузимају простор у уметности као писци, песници, сликари, музичари – у целој њиховој делатности види се добро иста она вредноћа, удубљеност,

подробан стил ручног рада усмерен на маленкости који је карактеристичан за вез или чипку. Иста вегетативна црта живота, попут цвета, мирисна, мила и чаробна која је карактеристична за модерну пијанисткињу или виолинисткињу или за представу певачице, за дело модерне песникиње, за писмо Францускиње из XVIII столећа, за ремек-вез или навез на марамици.

Али је у заблуди онај који верује да у женској уметности, јер је тако подробна, јер је усмерена на маленкости и на близину, нема трансцендентне перспективе. Свака уметност открива космички став. Дело показује какав положај заузима стваралац у инверзуму и наспрам њега у име целог човечанства. То је суштинска тачка уметничког дела. Чак и у толикој мери да, као што каже Валери: критика се никада не односи на стил, форму, него увек на ту тачку: она је циљ критике, њу прихвата или одбацује, јер је у њој једино важан космички став. Уметност жене управо то чини као и уметност мушкарца. А то што им је сасвим друкчије надахнуће, значи да им је сасвим друкчији космички став. Мушкарац се држи на прометејски начин: увек се окреће на ону страну на којој је вечност, према постојаном, трајном, а то је: велики камен, слика, статуа, опевање херојских дела. Основно интересовање уметности мушкарца је монументална форма. Извире из става претварања у бога: то карактерише науку, религију, државништво и филозофију мушкарца. Жена је уткана у вегетативну стварност, у земност, у материју. Космички став мушкарца: дух, жене: вегетација. Трансцендентна перспектива у којој је мушкарац: божанска; перспектива у којој је жена: ужурбан, плодан, бујан живот који непрекидно навире као извор воде. Мушкарац је увек смешан када тка, шије, преде, смешан је јер је апсолутно иреалан. Пређа је за женску руку, јер је блиска, једноставна, практична, интимна, домаћа и корисна.

Али то је исто тако трансцендентно као и мушки херојски став бесмртности. Пређа, ткање, окретање вретена, симболи су целог живота. Грци су моирама назвали оне три жене од којих је једна уплитала, друга намотавала а трећа одсецала пређу живота. А моире су биле изнад бого-

ва: оне су ткале и пресецале чак и судбину Олимпијаца. Грци су овом сликом објашњавали вичност мушкарца у бесмртним стварима, мушкарац је: свештеник, научник, државник, јунак, филозоф. Његову праву суштину дотиче само оно што припада сферама вечности. Жена је вична животним стварима: због тога Ото назива Атену Палас „Göttin der Nähe”, богињом блискости; она све зна што је у животу и за живот неопходно, што је практично, корисно, домаће, што припада времену, дану, тренутку.

Природно је што карактер пролазности није својство женскости. Можда је пре обрнуто: једно од својстава карактера пролазности је жена. Очитује се у целокупном животу, у целом свету, у свему постојећем: то је једно од лица универзума. Пролазност се исто тако види у биљкама као и у животињама; то је оно дирљиво у младости. То је цветни карактер света. Лице се јавља свуда где има живота и што је краћи, тананији, блиставiji, испарљивији, цветни карактер света је тим искључивији. Карактер пролазности је космичко обележје. Где нешто запламти, стигне до врхунца, разбукти се у пуној ватри, ту је најупадљивије: у кристалном ваздуху прозирне летње зоре, где сваки трен живи од пролазности другог трена, боје промичу преко неба, пролеће песма птица, настаје млаки ветар — цео свет блиста, љеска се у непрекидној пролазности — као капља росе која испари на први додир сунчане зраке. Оваква пролазност се јавља на блиставим пролећним ливадама, на воћкама препуним зрелих плодова, у мирису растиња, на граници пуног отварања и уништења је зора, цвет, млада девојка — човек задрхти од богатства које даје живот и истовремено од безграничне меланхолије уништења. У пролазности постоји само живот, ништа друго. То је чисти живот без духа, без вечитог додира, само сам, слободан, у својој слабости преобраћен у смрт и намењен смрти беспомоћни и дивни живот. И у женскости се очитује она пролазност која постоји у целокупном свету. Пролазност не значи жену: жена је та која значи пролазност. Целокупна цветоликост жене, њена потчињена стварност нетакнута духом, чиста животност, њено испарљиво биће, беспомоћно и намењено смрти, прохујно, сановито, њена везаност за тренутак, за

место, за једноставне облике, у чему нема никаквог херојског излива, нема продора преко граница бића, никаквог инстинкта за преображај у бога, никакве жеље за бесмртношћу. Отуда жеља жене за украсом, зато сматра важним одећу, накит, шарениш, разоноду, забаву, шаренило — због тога она ставља нагласак на све оно што пролази, саму себе, најдубље своје биће види у овој пролазности. Због тога за њу мода има толики значај, јер у моди није важно да се увек истиче друго својство жене, да се увек с друге стране покаже њена фигура, не: суштина моде је да тек што се појави већ се губи, да начини жену сасвим цветеликом, кратковеком и пролазном.

Оно осећање с којим се човек диви девојци, жени у њиховој пуној женствености, чулном сјају, целокупном блистању, више је него једноставни занос. Увек је ту и неко саосећање које притиска, сажаљење које дах зауставља, иста је то она престрављеност, помешана с усхићењем, с којом човек гледа цвеће, односно с којом човек гледа цветеликост целокупног света. Ужасан је бол то што у позадини тиња — свест да је све само један једини трен — један једини блесак и незадрживи крај — једном и нигда више. Осећање је то неке страшне узалудности — бесмисленог блистања које привлачи, заноси, баца у бунило, али не само зато што је узалудност потпуна, него и зато јер је у њој отворена дубина у коју се тоне, у коју се топи и нестаје. Целокупно физичко цветање је страховито ништавно, кратак блесак иза којег се шири бесмислена тама у коју се суновраћује биће. То је болна одлика женског бића, али и женског украса, одеће, чипке, ручног рада, напева, песме: то је оно што је пролазног карактера у свему чега се дотакне женска рука — у нареденом стану, у сјајној чинији јела, пециву, све је то зато да га више у следећем трену не буде — то је данаидски карактер женске уметности — свуда где жена нешто чини, чини нешто одговарајуће свом бићу: сипа живот у свет зато да би он кроз неколико тренутака поново згаснуо — шије, или ниже ниску, или украшава, или игра, посвуда се налази обележје пролазности.

Мушки и женски род преживљавају сасвим друкчија осећања бескрајности, два осећања која се међусобно потпуно разликују — то су две сасвим друкчије меланхолије — сасвим друкчија животна радост и сасвим друкчија жеља за смрћу. Осећање бескрајности мушкарца: дух, вечна сфера, претварање у бога, бесмртност на вишем степену од вегетативног живота, радост су мушкарцу сви они који припадају овојечној сфери: када ту стигне, ту се радом придигне. Његова жеља за смрћу: бити с друге стране живота и бити вечан, као црква, еп, или симфонија. — Осећање бескрајности жене је земно. Њено осећање бескрајности: пређа. Живот који се не прекида, животна нит која израста из мајке и наставља се: то је животна радост жене, остати у животу и даље расти. Жеља жене за смрћу је уткати се у животну нит и одржати се у потомству.

Мерешковски разликује две врсте трансцендентног става: васкрснуће и бесмртност. Васкрснуће је духовни став који рачуна с тим да човек умире, буде уништен, потпуно нестаје, то је трансценденција мушкарца који одлази из живота, али духом поново васкрсава, увек се поново отелотворујући. Дух је тако бескрајна сила која, као што учи Ниче: вечно се враћа у живот, увек се изнова остварује. Други став је бесмртност, који не зна за умирање, за уништење. Постоји и вечито живи, провлачи се кроз хиљаде и хиљаде облика и бића, али увек остаје исто то, то је став жене: живот жене попут нити пређе — то је вечни живот женскости, у материји, овде на земљи, увек је вечан у локалној стварности.

Карактер пролазности и жеља пређе пролазности: то је крајњи смисао женског ткања, чипкања, плетења, шивења. Због тога је нужно да моире буду жене: оне предуг живот — то је знање жене: ткати живот. Због тога Дикенсова старица утка у свој рад све оно што проживи и на крају све што је уткала: оствари се. У једној Стриндберговој драми жена се и не јавља друкчије него с непрекидним плетивом (*Према Дамаску*); један други његов комад запо-

чиње, као што се и завршава, ручним радом жене (*Игра смрти*); плете судбину свог мужа, деце, околине. Наднета над плетивом: живот боји у зелено, жуто, црвено, онако како мисли, уткива у њега своју фантазију: то је њено ткање смрти — плетење живота. Уткива свакога и све: богове, сунце, ваздух, животе, љубав, мрску завидљивост. Ручни рад је иста она делатност коју врши вештица кад нешто мућка: кува у свом котлу нарочите жиле, минерале, животиње — припрема чаробни напитака. Изатканица је таква чаробна слика, чаролија о животу и смрти у коју је уткана цела земља. То је елементарна стваралачка делатност жене: ткати, плести, то је њено убиство: пресећи нит. Седи и тка, ушива своје шаре, боји, везује прећу у чворове, плете, врача, мења, прештрикава, трпељиво провлачи прећу, натапа је сновима, боји надом — и сама нит је трпљење, сан, нада.

Нигде се тако поуздано, написмено не види природа женске уметности као у перуанским изатканицама. Овај древни, једноставни, непосредни језик, који говори језиком најдубљих тајни, језик је прачињеница. Нема поруке. Само говори. Говори оно што зна о дивоти живота, о ухваћеној тренутости, о гашењу сјаја у целокупности, прича цело шаренило живота, силе које управљају судбином, страсти које обузимају и изненада одступају, чудну мељаву свакидашњице, потресне дубине у малим блесковима, дробљење — појединим бодом, једном бојом, у једној шари жељу за суновратом, лебдењем, обесмрћеном срећом и цвотаваим страхом — на овом древном сликовном језику неизрецивим метафизичким говором судбине оно што богови међусобно говоре и што међу људима изазива језу, јер су изречене све такве ствари чије се виђење пред собом жели заклонити и управо се и заклања овим цветним, разнобојним, везеним, шареним изатканицама.

5.

Све оно што је негда речено о индијанским изатканицама може једино да буде допуна овоме знању. Лопез де

Гомара је већ у XVI столећу написао књигу о изради вунених материјала у Перуу. У делу се показује да је ткање било сасвим у чврстој вези с израдом керамичких посуда. Нит којом се ткало испочетка је била од растиња и древни облик је можда плетена корпа од прућа, потом од рогоза. Тек доцније је коришћена вуна. Али већ у почетку је увек била реч о оној временској нити коју су упредале моире, коју плете Стриндбергова јунакиња, од које Пенелопа тка своју одећу, односно мртвачки покров. Мотиви ручног рада и керамичких посуда готово су истоветни: створила их је иста машта. Није то уметнички стил, него митологија. Изатканице су доцније израђивали велики женски колегијуми — *la direction de matronas ancianas*, како вели де Риверо —, госпа је надгледала рад и диктирала узорке, она је била оличење *madre universal*. Познавање мотива било је тајно, езотерично знање: знање жена. Оживљавање је умеће управљања, окончавање животом, као што каже Гетеов Дух Земље: „Geburt und Grab / Ein wechselnd Weben / Ein glühend Leben / So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit / Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid“.*

Међу изатканицама нема ни толико такозваних истакнутих ремек-дела као међу индијанским керамичким посудама, — као што их нема међу цвећем или дрвећем. У њима није важно истицање, овде није суштина у томе да је неко израдио нешто што нико није достигао нити ће достићи. То је суд о уметности који сасвим долази од мушкарца. Суштина женске уметности је управо у томе да се оствари нешто попут чиније јела које изазива апетит, јела које ће се појести. Нека буде као чипкана завеса која ће се похабати, као сламни шешир који ће пропасти, дакле нешто што је времену начињено и из времена начињено — а не из вечности и за вечност. Саткано из нити живота — остариће, распашће се и нестати. Нема бесмртне изатканице Инка. Израђена је да би се неко поносио у њој у једном

* Рођење и гроб / Наизменично ткање / Живот који зрачи / Тако стваран је за зујећим разбојем времена / И тхам божанству животворну хаљину.

празничном дану или да се неко у њој сахрани. Вођена је гледиштем: нека буде отпорна, погодна за радницу, али да ипак ту буде и птичица с украсним перјем, шара у боји, нешто што на цвет личи и означава да је начињена за живот и због тога намењена смрти.

1939.

POETICA METAPHYSICA

1.

Било је времена и постоје народи где су религија, наука, филозофија и поезија били једно, а и данас су једно. Још не тако давно сматрало се да је ово јединство знак примитивне неиздиференцираности. Данас знамо да није. Каква слобода: песник може да преступи на подручје свештеника а филозоф на песниково; каква сигурност: мисао значи исто у филозофији, науци и песми. Филозоф пише песму, а свештеник научну расправу, свеједно. Сви без објашњења знају и разумеју о чему је реч. Јер је увек о истом реч. Ти народи и времена знали су само један свет. У временима пак као данас, стварност има различита подручја, слојеве, равни, и међусобно су издељени: ово припада религији, ово науци, ово филозофији. На онога ко из једног подручја пређе у друго гледа се као да је начинио неправилан корак. За онога пак ко обори границе, повеже подручја, споји равни, просто кажу да је полудео.

Ових дана је Лудвиг Бартел написао студију о поезији и песнику, и каже да је знак распознавања сваког истинског песника јединствено виђење целине. Поета гледа свет *ut deus*,* као да је изгубио своју трезвеност. Јер је једна врста лудила, кад су ствари већ веома тешко раздвојене једне од других, границе опет разорити. Али писац студије

* Као бог.

заступа мишљење да је то песнички. Китс каже: „немогуће је да се задовољим половицима”. Жели да види целину. Песник има на располагању „synthetical and magical power”* (Колриџ). Луд је онај ко не разликује, не поштује поделу и не води рачуна о границама. Али управо тај лудак је песник.

Да ли је могуће да се првобитна неиздиференцираност, која је била у давним раздобљима а постоји и данас код појединих народа, поново успостави у поезији? Религија, наука, филозофија су изделиле свет, па кажу: постоји религиозна стварност, филозофска стварност, научна стварност; постоји религиозно и филозофско знање. А једно с другим нема никакве везе. Песник каже да то није истина; постоји само једна једина стварност, једно искуство и једно једино знање. Не каже да су они песнички. Само су свештеник, научник и филозоф назвали песничким искуство уједно доживљене целокупне стварности, уз примедбу да оно није трезвено, односно да је лудо. Ту чињеницу у новије време естетика не може довољно да нагласи (Барански-Јоб). Називају је јединством естетичког бића. И оно уопште не мора бити лепо. Питање лепог и не спада овамо. Естетичко биће је један свет или стварност, једно искуство или једно знање, толико једно да је чак „у корелацији и с оним што није естетичко, једно непрекидно прелази у друго, а неизбежна је узајамна допуна” (Р. Хамилтон). У песничком свету лепо је у корелацији с не-лепим, стварно с не-стварним и естетичко с не-естетичким. Само се једно задржава увек и под свим околностима, а то је: једна, јединствена целина – један свет, једна стварност, а у овој једној стварности је могуће и постоји само једно и једино искуство, и једно једино знање.

То је разлика између религије и поезије. Свет религије је увек двојство. Ако уопште има начина да се одреди религија, онда је то: религија је дуалистична. Коначан смисао овог дуализма може се свести на двојство земног живота и другог света. Због тога се раздвајају човек и Бог,

* Синтетичну и магичну моћ.

Бог и ђаво, добро и зло. Увек да и не, јесте и није. Религиозно схватање света разликује тело и душу, душу и дух, чулно и надчулно. Религија је раг excellence двојство. А знамо да филозофија није ништа друго до избледела религија, а наука није ништа друго до избледела филозофија. У њиховој је дубини дуалистичко схватање: преполовљен свет. Кад стигнем до сржи једне филозофије, у сваком случају ћу наћи да ли је: једно или двојство. Ако је једно, онда је филозоф заправо уметник; такви уметници су Хераклит, Лао-це, Бруно, Ниче. Ако нађем двојство, такав филозоф је заправо свештеник, такви свештеници су: Платон, Лајбниц, Кант. Основа и метафизика науке су религиозне, јер ништа друго и не чине него разликују, раздвајају једно од другог, праве од једног два: цепају човека на тело и душу, на унутарње и спољашње, на животно и антиживотно, на материју и дух. Иза двојства се пак у сваком случају може наћи примарна религиозна ситуација света: земни живот суочен са другим светом, добро и зло, таму и светлост, истину и не-истину. У сржи науке постоји религиозна драматика, због тога треба супротставити Ја са Ти, човека с Богом, душу с телом. Ову драму наука игра у различитим поделама улога у физици, хемији, историји и филологији. Религиозно мислити значи доживети драму супротности. Религиозни свет се може препознати по томе што је у сваком случају два међусобно супротстављена посебна света, а где је, било где, реч о супротности, о двојству, тамо се у дубини може наћи религиозна ситуација (Поуис).

Насупрот томе, свет поезије је један. *ἓν πάντα εἶναι*, каже Хераклит. Све је једно. Али овај пут није реч о томе да је песник супротстављен свештенику, и овде су заправо могуће две супротне ситуације света. Песник каже: једно, свештеник каже: двојство. Али не постоје двоје који ће прихватити два различита става. Песник се не суочава са свештеником, и не казује супротно и не казује друго. Песник је изнад свештеника и казује више. Зашто? Јер је једно више од два, и онај ко види једно налази се изнад онога ко види само двојство. Песник види једно, у јединству, скупа, заједно; има једно искуство, једно знање, једно сазнање, један свет. Зашто је више једно од два? Зато јер је

то стварност. Фактички постоји само један свет, а у стварности све је једно: једино искуство, једино знање, једини свет.

2.

Шта бива ако се нешто претвори у уметничко? Уметник га оставља таквим какво јесте – чак сасвим прецизно таквим, толико прецизно таквим и само таквим, никако друкчијим, да остаје то што јесте и ништа друго. Шта значи: то и ништа друго? Да се у њему разрешава нека тајна? Као да пре тога не би било то и да је тек сада у руци уметника постало то. Да ли га је он начинио тим што јесте? Да, али у шта га је претворио? У оно што јесте. – Као да пре тога није постојало и јер је одједном постало. Постало је биће. Уметник га је уздигао у биће. Није више случајно и није животолико. Више од тога: биће је. Уздигнуто је негде где је постало оно што јесте, а тиме је свакако више него кад је само било оно што јесте. Сада већ није у животу, него се протеже на битак, ту је утемељен и одатле добија оно што раније није био. С њега је отпала тајна. Испоставило се да оно што је раније било тама и тајна, сада је светлост и отвореност. Испоставило се где је. Где? – у постојању, у вечности. Како је могуће да је овде па ипак у вечности? Зато што овде може бити само ако постоји у вечности. Односно само онда постоји и само онда је то што јесте, и само онда постаје то што јесте, и само онда живи ако се протеже у битак. Нешто онда достиже потпуност свога битка када се уздигне изнад себе сама. Без остатка је само онда оно што јесте ако је потпуно оно само. То је трансценденција.

Песничко искуство је „јединствено спокојно“, а ово спокојство долази отуда што „види крајњу трансцендентну реалност“ (Р. Хамилтон). Коначно је, јер види коначно. Зато Хамилтон вели да изгледа као да „песничком искуству недостаје време“. Безвремено је, односно вечно, јер је у бесмртној сфери. И сваки излазак из безвремености право је испадање, и непесничко је. Овакво одступање у поезији

је морализирање и тенденција и интелектуално уплитање; интерес, био он научни, социјални, религиозни, морални, декомпензује песничко дело. Природно, јер је оно већ било изван времена као поезија, а као проповед снова долази у везу с временом. Већ је било вечито а посредством уплитања снова постаје пролазно. Ово биће, коначност, смиреност, завршеност, изванвременост назива се песничком вредношћу. Оно што песник каже „налази се изван онога чега има и нема, чега је било и биће, а бивство је у једном свом дубљем слоју” (В. Вајдле). Исту ову тему, која је раније била само то што јесте, он сада одједном напушта „као модел и подиже је на једну вишу раван” (Л. Капот). У суштини поезије М. Дива налази се трансцендентални инстинкт који предмете и лица преноси из живота у бивство, из смрти у вечност.

Међутим, песнички свет никада није двојство, него је увек један. Нема уопште разлике између тога кад је нешто само било што јесте и у уметниковим рукама постало оно што јесте. Свет није постао већи и није постао мањи: остао је исти. У искуству уметника само се испоставља да је све једно. С лица света нешто отпадне, а сви непосредно искусе да је једно. Свет је један, ствар је једна, човек је један, и све је скупа једно. Када уметник пренесе свет из живота у бивство и својим трансценденталним инстинктом га премести у вечност, онда оно *пре* не значи из једног у друго. Никада овде нема двојства и никада нема *пре*. Оно што се збива у крајњој линији је појава. Уметник види појаве и приказује појаве. Трансцендентални инстинкт није ништа друго до откривање и приказивање појава онаквим какве јесу. И пре тога су биле, а уметник им ништа није додао и ништа није одузео. Приказује да јесте оно што јесте. Све је коначно и све је готово. Свет не треба пренети да би био у бивству. Живот је од бивства. Није случајан, није несигуран, није евентуалан, није мутан и није двојство. Коначан је, сигуран, завршен, јасан и један. Трансцендентални инстинкт је способност којом песник уме да прикаже појаву као појаву, као целину, у светској перспективи, у пуној стварности, да покаже појаву, укупну целину, онако како јесте, свеукупно, у своме реалитету, без тајни, истински и отворено.

Наука и религија, јер су њих две у крајњој линији једно, разликују се. У основи разликовања је двојство земног живота и живота на оном свету. Земни је лош, смртан живот, грешан, тело; он је људски. На оном свету је добар, вечан, бивство, бесмртан, савршен, душа; он је божански. Ова се разлика протеже на целокупно подручје науке и религије. Свуда је исти овај основни образац. С једне стране облик, привид, спољњи свет; с друге стране суштина, садржина, унутарњи свет. А где искрсне ова врста разликовања, одмах се зна да је иза мисли у некој варијанти религиозан став. Религија сматра да се суштина, садржина, смисао ствари налазе унутра, на тајан, натчулни начин, као што душу замишља унутар тела, силу у материји, као бесмртну божју искру у човеку. А облик, привид, спољњи свет, материја пак налазе се споља. То је и основа и оправдање науке: разликовати и раздвојити искуствену привидност од стварне суштине, чулну варку од истине. Али када то обави, она не чини ништа друго до што утврђује двојство живота и другог света. Иста ова проблематика се јавља на целој линији у хиљадама манифестација.

Свакако постоји овде нешто што оправдава ово разликовање. Наравно, то није одвојеност садржине и облика, нити могућност одвајања привида од суштине, нити постојање тела без душе. Нема двојства. Живот је у бивству и постоји од бивства. Земна стварност је од вечности. Све је једно: тело и душа, форма и садржина, облик и суштина, привид и спољњи свет. Међутим, ово разликовање упућује да је један део света видљив, а други није. Израз није довољно прецизан. Јер невидљиво није само ствар ока, него заправо се чулно ни не може опазити. То нешто је с друге стране и изван чулних искустава, не може се ни ухватити, ни чути, ни видети, ни прогутати. За овај невидљиви део света религија и наука верују да је унутарњи, душа и стварност. Наравно да није. Невидљиви свет није одвојен од видљивог а не може се ни одвојити. Невидљиво се не крије у видљивом. Разликовање унутарњег и спољашњег потпуно је погрешно. Исправо је разликовање: ви-

дљиво и невидљиво. Наравно, то не значи да игде постоји нешто што је само видљиво, или само невидљиво. Пре ће бити да је ситуација таква да је обоје потпуно једно, толико једно да је невидљиво оно што се у видљивом види. Али ни то није тачно. Али није иза њега и није у њему. Од њега је. То је то. Видљиво и није ништа друго до невидљиво.

Разлика између поезије и религије се може сумирати: религија раздваја душу од тела, унутарње од спољњег и тиме цепа свет. Поезија зна да не постоји унутарњи и спољни живот. У материји се не крије дух, јер се у материји уопште ништа не крије. Религија приказује као да постоји унутарњи живот. Живот није унутра, него је невидљив. Али ово невидљиво није невидљиво, него видљиво.

Каже се да је поезија разумљива само из религије. „Сваки појам“, пише В. Вајдле, „који је потребан за дубље разумевање уметничког дела, укоренен је у религиозном мишљењу, чак и сам језик.“ Стварност је управо на другој страни. Поезија је разумљива само као потпуна супротност религији. Религија цепа, раздваја, види двојство и увек двојство. Наука је пак покварена религија, као што је научник покварен свештеник. Уметник види скупа, он искуси јединствену стварност и њу приказује, једну и увек само једну једину. Основа поезије није религија. Напротив, поезија је чиста нерелигиозност.

Ова ће ситуација сместа постати јасна ако се баци један поглед на есхатолошку ситуацију религије, односно поезије. У поезији су свет и човек и ствар оно што јесу, а песник ништа друго не ради до што чини ствари оним што јесу. Предочава их. Открива свет: то је трансцендентални инстинкт који отворено показује шта је то нешто што јесте. Уметнички свет је неприкривено отворено бивство. Трансцендентални инстинкт је спасавање из видљивог у невидљиво: инстинкт почиње да види да је невидљиво видљиво. Друкчије речено: живот прелази у бивство, пролазно у вечно, и долази се до искуства да је живот бивство и пролазност вечност. Јер *хев лавта ёлвал*. Целокупан свет, свака ствар и све је отворено, јер из скривеног стања прелази у нескривено, као што Аристотел каже, „пре-

ваљује пут од скривености у отвореност". Због тога песник приказује, због тога открива, показује и отвара, због тога чини све оним што јест и ништа више.

Основни став религије јесте као што је суштина скривена у привид, и човек је скривен. Душа је скривена у телу. Смисао ствари се налази у материји ствари унутра, дубоко, као тајна и загонетка, прекривена тамом. Али душа у телу, суштина у привиду нису стварност. Стварност је да је све једно. Једна је слика коју религија види. Саму себе осећа и зна да је скривена. Човек зато види душу скривену у телу, јер је и он сам скривен. Човек у овом симболу разуме сопствену ситуацију у свету и своје држање. Човек види само оно што живи. Религија није ништа друго до симболика скривености. Види скривене ствари: суштину, душу, оно унутарње, тајну, јер живи у сопственој скривености, покривена, застрта, у тами, сама. Зато што је религиозно биће само, мора да види двојство, и увек двојство, себе само и оно што му је насупрот. То је и коначно објашњење науке за супротност субјект-објект. Због тога је религиозни човек раг ехелленсе дијалошко биће (Ж. Балтазар). Његова ситуација у свету и есхатолошко држање су скривеност (М. Хајдегер). Песникова ситуација у свету је управо отвореност, откривеност, појављивање, *αλέθεια*.

Да би ситуација била сасвим јасна, још ово: „каквим лицем гледаш свет, таквим лицем он гледа тебе” (М. Штирнер). Разуме се, то не значи да је човек почео овако да гледа на свет и због тога му је свет тако узвратио, нити да је свет почео тако да гледа и због тога му је човек морао овако да узврати. Обоје је једно. Ситуација света значи да човеково лице потпуно покрива лице света које га гледа. Где је корен овога лица? Где је засновано? У невидљивом. Али невидљиво није ништа друго до оно што у видљивом постоји тако да је видљиво невидљиво. Када је човек неприкривен, онда га свет посматра неприкривено. Ствари се показују у таквој отворености човеку у каквој је он отворености пред самим собом и пред свим осталима. То је *αλετεια*.

Међутим, скривеност и *αλετεια* се свде на коначно вредновање. Ко се скрива, пред њим се и свет скрива. Али

ко се скрива? Онај ко се боји. Онај за кога у животу постоји нешто тамно, тупо, тегобно и тешко. Скривање потиче отуда што је брига човеково осећање живота. Живи скривено и због тога се и ствари скривају испред њега. Остаје сам и супротстављен. Започиње дијалогика. Свет се располути. Тако настаје спољашње и унутарње, тело и душа, субјект и објект, земни живот и други свет. У нескривености пак све је отворено. Ко живи у алетеји, живот му је задовољство. И ствари се отварају пред њим, прилазе му и показују своја лица. И тада се испоставља да је све једно. *Хέν λάντα ἔναι*. Свет се појављује, невидљиво постаје видљиво, живот прелази у бивство, расклапа се, отвара и вечан је.

4.

Овако обухвативши целину можемо прећи у даља подучја и поставити следећа питања: шта је песничко искуство, шта песничка стварност и шта песничко знање? У вези с овим питањима пружају нам упутство опет два дела. Прво је Р. Хамилтона који пише о природи песничког искуства под насловом *Poetry and contemplation*, а друго је М. Дивала који истражује песничку стварност у делу *La poésie et le principe de transcendence*. Претходно дело је посебно поучно. Пре неколико година А. А. Ричардс је објавио књигу у којој расправља о основним принципима критике. Он каже: „есенцијална функција уметности јесте краћење активитета и одржавање физичког и нервног система... стимулације која наводи на дела...инстинкт покренут у машини, који се завршава и окончава деловањем.” Хамилтон се супротставља овом гледишту и тврди да поезија нема никакве везе с деловањем, она уопште не подстиче и не покреће. Поезија је чисто проматрачка и „product of leisure”, уживање свести у тренутном богатству. Управо је то разлика између религиозне и песничке стварности, јер религија припрема на активност: „religious contemplation creates the need for action”. Поезија „ствара јединствену контемплативну стварност за себе саму и за друге”, која „дотиче срце

универзума” и која „види коначни трансцендентни реалитет” и „открива вредност људске егзистенције”.

Расправа двојице енглеских естетичара заслужује пажњу зато што јасно показује с коликим се баластом обично прилази поезији. Оптерећење је овде: супротност активно – контемплативно. На основу до сада реченог ову супротност не треба много разјашњавати. Опет је реч о случају дијалогике. Активно значи: физика, тело, материја, објективно; контемплативно значи: душа, унутарње, садржина, субјективно. То јест оба аутора кроз овакву супротност пројектују у поезију научно-религиозну проблематику. А поезија се пак може потпуно разумети само без науке и без религије.

Искуство поезије није активно или контемплативно, него и једно и друго. Оба аутора су у праву, али обојица заједно, јер је песничко искуство и активно и контемплативно, као што је и субјективно и објективно, и као што је песничка стварност и видљива и невидљива. Стварност поезије је она стварност где је све једно. А искуство се односи на ову једну стварност. Оно што песник покаже, отвори, открије, изрази то је стварни простор у свету, где се одиграва и остварује судбина. Видљиво и невидљиво се не јављају посебно, него видљиво и невидљиво скупа. Свака уметност има своју материју у којој се појављује, и свој дух који се јавља у материји. Али уметност не чини дух ни материја. Нити оно што је видљиво, нити што је невидљиво. Скупа. Искуство је управо у томе што може да искуси видљиву невидљивост. То је оно што она доживљава и открива. Песник уз трансцендентални инстинкт чини видљивим невидљиво, потпуну нескривеност и отвореност света, његову алетеју чини оним што јесте. Песнички искусити није ништа друго до видети песничку стварност, једну стварност тамо где она јесте, у свету као целини.

Природа песничког искуства и песничке стварности открива се онда ако човек схвати шта је песничко знање. Знање се може односити само на целину. Оно што чини наука само је сазнање, јер је увек део, оно што чини религија увек је само уверење, јер је увек став, оно што чини филозофија само је разумевање, јер је увек схватање. Једи-

но песник зна ствари сасвим и потпуно, јасно и реално, јер знати није ништа друго до видети ствари тамо где оне јесу, и онакве какве јесу. Знање и алетеја су узајамно повезане: нескривено видљиве. На што се односи знање? На видљиву невидљивост, односно на невидљиву видљивост и на обе скупа. Односи се на оно што постоји и како постоји, како се нешто остварује и испуњава, како се мења, другим речима како нешто остаје оно што ће бити, и оно што остаје. Открити то, како каже Дивал, највећи је степен правог уметничког стварања. Само онда знам нешто ако знам да је нешто оно што јесте и ништа више, такво какво јесте, и никако друкчије, отворено, феноменално, стварно и позитивно.

Поезија „своју хармонију узима од музике, страст од сликарства, снагу и осећање истине од филозофије” (Терасон). Откуд поезији тако изузетно место? Јер једино песник поседује знање. Знање се не односи на оно што је иза и испод и унутра: на то се односи сазнање, уверење и схватање, а као што се испоставило, све то извире из скривености, јер само скривеност види нешто иза, испод и унутра. Знање се односи на отворени свет. Савршено знање: космос у алетеји. Знати значи видети свет у стварности. Када нешто знам, знање није у мени, него сам ја исто тако у знању, односно у томе што знам. Ако знам да је свет леп, онда лепота света није у мени, него сам ја исто тако у лепоти света; знајући лепоту света, лепота света зна за себе у мени, али не у мени, него сам ја онај који постаје његово знање, а то знање је лепота света. Свака уметност чини видљивим једну невидљиву стварност света, једну његову непредоченост чини предочивом; музика, сликарство, скулптура, архитектура, сви они предочавају, откривају, отварају. Једино поезија отвара целину.

„Патим и радујем се, каже Хелдерлин, и не знам шта је сан, патња или радост. — Обе, каже Диотима, и обе су добре”. „Шта чини песник, пита Делакроа: буди уснули свет”. Чиме га буди. Сновима. — Сан и стварност су једно, исто као што су једно патња и радост, дух и природа, спољашње и унутарње, видљиво и невидљиво. Свет је један и невидљиво се стално претвара у видљиво, видљиво у неви-

дљиво, вечно у пролазно, пролазно у вечно: тако се остварује судбина света, за то време је све оно што јесте, стално се мења и променљиво остаје стално.

5.

На овај начин се сада већ можемо приближити ономе што се назива песничким бићем. Пре свега треба расправити питање које се обично овако поставља: да ли би Хомер написао *Илијаду* да је Ахил постојао? Ова мисао заправо верује и пита да ли је песник херој, али такав који своју акцију описује у песми, али је не остварује. У том случају, ако је песник заиста херој, само што га нешто спречава да изврши своја херојска дела, онда се цела поезија одмах премешта у имагинарну димензију. То је схватање оних који песничко изједначавају с имагинарним. Јунак не одлази у рат, јер је или ћопав, или слеп, или кукавица. Уместо тога седа за сто, и да би иживео своје херојство, као накнаду пише еп. Ако би се теза дотерала до крајности, гласила би овако: најлепше уметничко дело написаће човек који живи сам међу четири тамна и пуста зида, јер не види нимало света, због тога се његова фантазија мора бескрајно развити и мора измаштати најсјајнији свет. Ова слика открива цело схватање, постаје видљиво оно што је у њој невидљиво. Испоставља се да песник није херој, а Хомер није Ахил. Ко њих двојицу помеша, дијалошки мисли и претпоставља да песник није ништа друго до скривени херој. Цело објашњење говори о прикривености, јер је препуно оваквих објашњења: имагинарно, иживљено, одштета, неоствареност. Машту има само онај ко се скрива, и само тај има имагинарни, иреални свет, јер је само његова судбина неостварива.

Песничко биће је отворено. Отворено и према делатном ахилевском бићу и према проматрачком бићу. Исто тако према материји и према духу, јер је отворено према видљивом и невидљивом. Шта је невидљиво? Оно што јесмо и оно што нас окружава. Али уз то невидљиво је онај прави простор где нам се одиграва живот, где нам се оства-

рује судбина. Песник ступа у невидљиво и проваљује међу моћнике. Јер и песник зна да постоје моћници, силе неизмерно веће од човека. Нерелигиозност песника не значи да је атеиста. И песник је религиозан, али не онако као свештеник, него као бог. Што је исто: силе не доживљава скривено, него слободно и отворено и позитивно. Најважнији знак песничког бића: потпуна отвореност према невидљивим силама.

Свуда постоје силе. Али су најјаче у невидљивом, као да су јаче што су невидљивије. Као да је свет због тога невидљив, јер је постао невидљив као последица оних неизмерних сила које га настављају. Најужасније силе су оне невидљиве — непознате, неухватљиве, оне које су изван свега, за које изгледа као да нису ни у каквој вези с људима и стварима. То је невидљиво царство, неописиво, без збивања, без догађања, оно које се у сумрак види у завејаним зимским селима, у тихим људима, на осами, на глатком мору, на небеском своду и на лепоти.

Песничко биће у то ступа. И када песник нешто напише, то се премешта у ово бивство. Јер песник зна да се судбина остварује у овом бивству или се разбија, испуњава се или се растура. Опасност песничког бића је што је отворено према невидљивим силама и њихов је плен. „Нешто се само тамо може остварити где чуло може да буде будно према судбини” (О. Гмелин). Шта значи то да је чуло будно према судбини? Да види шта је оно што се збива, и где се збива. Шта? судбина. Где се збива? — у невидљивом. Међу силама, тамо где је свет уздигнут. Ова невидљивост је отворена дубина у свету над коју је песник смео да се наднесе, у коју је смео да се загледа. „Судбина не може бити потпуна ако није изнад провалије” (Гмелин), ако није отворена према невидљивом и ако не пушта к себи силе. „Das abgründische Leben” — живот који лебди изнад тамног понора: то је отвореност, нескривеност, алетеја људске судбине. „Das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu” (Хелдерлин). Без ове отворености судбина уопште нема стварности. Поезија ствари уздиже у вечност — чини их коначним, непролазним, кристалним. Али где нема понора, тамо нема кристала (Журден). Где нема буре, тамо нема смирености. Где нема борбе, тамо нема идиле.

Међутим, ово је тек једна, и то лакша половина песничког бића. Балтазар каже да је тај моменат ганимедовски када песник види свет потпуним, сасвим протканим, невидљиво прожетим силама, а отвори се према невидљивом понору да га прими, да он буде примљен. Песник види вечно лице света. Тако прелази међу силе. Али мора и да се врати. То је други моменат, који Балтазар назива прометејским, када песник из невидљивог доноси вечну судбину и остварује је у видљивом. За Бартела је овај корак немогућ: „Ако један песник висину својих мисли жели не само да преживи, него и својом судбином да их оствари, лако може то платити таквим духовним растројством, као Хердерлин.” Шта то значи? Ако донесе невидљиво, оствари га у видљивом, он га разара. Ако силе призове у људско, онда оне сажегу људско. Ту почиње да буде сасвим схватљиво песничко лудило. Ту почиње поезија да буде претећа опасност. Невидљиве силе разарају и уништавају видљиве. Мишљење Хамилтона је следеће: „По осведоченом понашању свести у чисто физичком свету приликом ступања у свет непоправљивих чињеница пут води назад преко много тамније дубине у понашање свести непоправљивих чињеница.” Наравно, то је научни — психолошки жаргон. Једноставније: песничко стварање заправо није преливање видљивог у невидљиво, него преливање невидљивог у видљиво. Прометејев подвиг није што се попео по ватру, него што је ватру донео. Поезија живот преноси у бивство, али бивство доноси у живот. А неизмерно је лакше отићи у бивство, у вечито, међу силе, него се отуда вратити. И највише њих који оду, не умеју ни да се врате. Тамо остану и изгубе се. Шта то значи да се изгубе? Да су се располутили: на видљиво и невидљиво, на душу и тело, на спољашње и унутарње. И када су се располутили услед катастрофе, њихова се судбина почела остваривати само и једино у невидљивом, потпуно као „унутарња” судбина, као „душевени живот” који није имао снаге да се врати, да опет ступи у видљиво, у спољње, у физичко. Унутарње, односно: невидљива судбина само је полусудбина, разломљена. У оном тренутку када започне ово ломљење, а човек пуца на све више и више комада, он се расцепка и растури у понору

над којим лебди. Јединство света је расцепљено: тако на једној страни настаје душа, идеал, савршенство, унутарњи живот, а на другој тело, реалитет, материјално, спољњи живот. Живот је расцепљен на видљиви и невидљиви.

Опевати нешто значи: начинити га вечним. Песник описује пој птица, путовање бродом, љубав, шуму, а тиме што опише преноси то међу силе. Песник живи судбину, а чим је песнички живи, уздиже је у вечност. Почев од тренутка кад је судбина узела овај смер: постаје снага и једнака силама. Због тога је поезија божанска и песник божански. Када живот постане поезија: судбина прелази у вечност. А чим је прешла, одмах жели да се оствари: жели да се врати, постала је невидљива, обоготворену судбину жели да учини видљивом. Али је лакше прећи у вечност, него се отуда вратити, преко много дубљег понора води пут опет доле него што је био корак према горе. Због тога се многи тамо, на другој страни губе. Песници – да, али су изгубљени са својом поезијом, јер је она тек „поезија” и није стварна судбина, стварност, реалитет, остварени идеал, невидљиво које је постало видљиво. Ови песници су пуни лепоте и знања и не умеју ништа да положи, накрцају су речима, али су неми. Због тога је свака њихова реч испуњена „душом” и „унутарњим животом”, јер су потпуно с друге стране. И тако лагано се даве, руше се и распадају. Постоје они који пређу на другу страну, али остану тамо и истрају; њихова судбина је лудило понора, самоћа. А постоје они који напусте своју ситуацију, врате се, али своју судбину оставе и када се врате, строше се без судбине.

6.

Тако стиже човек на метафизички врхунац поезије. Без било каквог услова треба утврдити и држати се тога да песничко биће не ствара и не храни носталгија или бекство. Поезија није прелазак преко моста који нигде не постоји. Од религије и науке је управо и одваја то што не извире из преживљених крхотина него из целине. Не из-

раста из тога што нешто жели да „реши”, него из тога што нешто зна. Песниково знање је да је овај свет отворена и јединствена целина; космос у алетеји — нескривени универзум. На овом знању почива песничко биће. Због тога је прелазак у невидљиво изнад понора: јер су видљиво и невидљиво једно. И ту изнад понора се мора остварити или распасти на парчиће. Све је то потпуно недвосмислено. Па ипак, никада ни за тренутак се не укида цело знање ни привидност бића. Зашто? Јер је све што постоји у свету: појава. Изгледа као да није истина, стварност и чињеница, чак изгледа као да је машта, илузија, лаж, привид. Одједном све почиње да виси о концу да ли верујемо или не. Али пада и ако поверујемо и ако не поверујемо. Човек се разочара и онда ако то сматра правим, и онда ако га одбаци. Уметничко дело је пред човеком као сам свет, отворено за сва мишљења, чак и равнодушно према свим мишљењима. Најотвореније је својство света што га није брига какво ко има мишљење о њему. Чак чим неко каже да, сместа га преобрати у не, а не преобрати у да. Прети, руга се, исмева, летуцка, игра, вибрира, мења се, ружи и не дозвољава да буде ухваћен. Свакоме понаособ причињава страст, задовољство и игру да се према њему не „заузме став”, него да се у њему „непосредно живи”.

Поезија је чулна појава невидљивог и вечног у једном тренутку. Видљиво: начињено од невидљивог; време: начињено од безвременог; тренутак: начињен од вечног; чулна појава: начињена од неопазивог. Поезија не говори о свету и не значи свет, не-поезија је начињена од света: невидљива је и вечна: видљива у тренутку. Али никада се не зауставља. Трансценденција је бескрајна, или још боље: замах смрти, који никада нигде не стиже, увек је само замах, даље, увек даље. Чим застане, тренутак застанка сместа постаје њен омотач, а у том тренутку, у тој чврстој тачки и омотачу трансцендентни инстинкт сам себе укида: оно што одатле извире више није поезија, него религија, наука, мистика или нешто друго. „Поезија”, каже Шелинг, „отвара најдубље, оно где вечно и изворно горе јединствено као у једном једином пламену, оно што се у природи и историји раздваја и што се у животу и деловању и мишље-

њу никада не може ухватити." Материја поезије је једнака с материјом света. То је оно што је видљиво и невидљиво скупа: трен је и вечност: ватра. Свака друга уметност је већ удаљавање од ватроликости света ка видљивом (ликовне уметности), или ка невидљивом (музика). Поезија говори, пише, казује. Јер једино у језику постоји оно што је у свету ватролико: тренутак па ипак вечност. Језик хвата па ипак не ухвати; јер оно што ухвати, пушта и што испусти, хвата: и јесте и није. Језик је видљив и невидљив: видљив и тренутан, невидљив: и вечан. Оно што се од њега види, само је пламен, али не ватра. Сама ватра је невидљива: невидљиво је оно што је видљиво у пламену. И језик је невидљив, она невидљивост што је видљива у речи. Оно што човек каже, неопазиво је, неопазиво је оно што се може опазити у изговореној речи. Због тога поезија тако брзо промине, ломна је, одлепета: осетљива је и неухватљива са својим тананим пламеном. И није језик материја поезије. Управо обратно: поезија је материја језика. Поезија је настала раније, односно поезија и језик су једно. Јер *ἔστιν λόγος ἕως*. А логос-ватра, реч-пламен, блиставо пламињање разгорелог света, вечно „даље”, увек „даље” — непрекидно треперење бескраја — вечна разгорелост света у замаху живота и смрти.

„Поезија се не може оповргнути; оно што се у њој манифестује, то је вечно људско, вечни свет, вечно божанско” (Х. Лицелер). Због тога је једно; због тога је то што јесте, и ништа друго, већ једино то што јесте. Због тога је и привид и суштина. И видљиво и невидљиво. Зато се у њој открива дубина света, зато је потпуна. Зато је „поглед на темељ корена сваког бића” (Лицелер).

1939.

СТОУНХЕНЦ, ЕКСТАЗА СТЕНЕ

У Енглеској, у југозападном углу покрајине Велс налази се особено камено здање. Раније се веровало да су га подигли Келти. По данашњем схватању много је давније; по свему судећи потиче из онога периода који се назива неолит. Неолит је највиша култура камена; процват каменог духа. У радијалном кругу од око двадесет метара, на сразмерној међусобној удаљености стоје четири метра високи сиви, груби блокови. Преко тих блокова положене су громаде од истог камена истоветног облика. Све капије, поређане уокруг.

По капијама знамо да је то демонско здање. То је оно нешто кроз које човек ступа негде. А тамо где је ушао предаје се законима који ту важе. Некада се веома добро знало значење ступања кроз капије. На улазима у средњовековне градове и утврде стајале су страже. Ове страже су биле као Кербер, чувар капије Доњег света: демони. Мотре. Не пуштају ни унутра ни напоље било кога. Римски цареви граде тријумфалне капије. Данас, у доба градова без капија и живота без капија, очуван је овај велики обичај. Онај ко прође кроз тријумфалну капију прелази у једну врсту бесмртности. Капија вековечности. Улазак у надљудско. Због тога се на капију стављају натписи. Данте је знао да врата пакла објављују напуштање свих нада. Онај који преступи кроз једна врата стигао је или у добро, или у лоше — али у сваком случају у неки битно нови и друкчији свет.

Од неолитских камених капија данас постоји само неколико. Довраци изваљени и надврази растурени једни преко других по земљи. Можда их је пообарала рушилачка војска, али можда је и време, али ни војске нису ништа друго до време а ни време није ништа друго до војска, Здање је данас руина. Ова руина се назива Стоунхенџ.

Уопште нема споменика из каменог доба који би толико закупио народну фантазију, уметност, књижевност и науку, као Стоунхенџ. Загонетку ових гигантских каменова становници околине су покушали да реше предањима. Уметност их сматра великим делом мрачног и суморног височанства. Научници су смислили бар четрдесетак претпоставки о томе какав их је народ створио и чему су служили. По једнима било је то светилиште, по другима гробље. Здања сличног стила налазе се у Енглеској, Нормандији, Бретањи и на подручју Средоземља. Шухарт вели да је онда један народ насељавао просторе од Норвешке до Мале Азије, свуда по обалама, и он је то градио. Уголини мисли да зна да је огњиште ове културе била Малта, када тумачи порекло каменова из Енглеске и Бретање у *Torre dei Giganti* и *Casa della Fata*.

Али постоје брбљиви споменици, као што су византијски или келтски, — а постоје и неми. Стоунхенџ је овакав неми споменик. А немог човек залуд испитује. Нема ћутљивијих каменова него што су блокови Стоунхенџа.

А шта човек доживљава када ступи међу њих, о томе говори мноштво народних предања, балада и легенди. А о томе говоре многи писци и уметници. Поуис описује шта је осећао његов јунак романа када је једне ноћи изненада угледао каменове:

„У том трену је осетио да га је запосела нека магична сила и постао је нељудски слаб и мален. Али не само слаб и мален. Осетио је да се нашао у поседу Власти која га је готово уништила — као да се претворио у мрљу, атом, зрно, песак, перце, расточени делић дима, — потпуно се ослободио људског света, од тога да има сопствену улогу, или маску. Чинило му се као да га је преплавио необузда-

ни протејски флуид. Кроз кости је осећао струјање жеље да чини лудости и глупости и да се понаша као клоун, пајац или будала. Пожелео је да обигра око крупне и тешке личности која се налазила испред њега. Пожелео је да четвороношке јурца између тих ужасних стубова, као нека распомамљена животиња. Чинило му се да је то слабост целог његовог живота, његове природе до овога тренутка, равнодушност према смислу сваке врсте и презир према мишљењу људи, ова готово елементарна подземност некако је била скривена. Али сада, под удаљеним звездама у сумаглици, поред ових ужасно непамћених блокова, у дивљој и блаженој несвести први пут је осећао оно биће које он јесте."

Ето великог доживљаја капије. Човек уђе и нађе се у поседу Власти. Али не улази у град нити у тврђаву, не у бесмртност, нити Доњи свет. Не. Капије Стоунхенца некуда другде одводе човека. Каква је то жеља за ослобођењем од људског света? Од смисла? Тај непобедиви инстинкт да се чине лудости? Да се јурца четвороношке? Какав је то подземни инстинкт? Шта је то елементарна несвест?

Да бисмо упознали жива бића, морамо их распорити и морамо погледати шта има у њима. Анатомија налази да унутра постоје особене животиње. Јер су срце, цигерица, плућа, слезина такви као све животиње. Ни крв није ништа друго до маса малених животиња. Коначно и ћелија је нека особита животиња. А ни ћелија не личи на крв, нити крв на орган. Свако од њих је биће сасвим друкчијег облика и природе.

У анатомији камена карактеристично је то да је, када га човек распори, свуда чврст, монолитан камен. Камен не треба распорити да би човек сазнао шта има унутра. Животиња и биљка имају језгро живота, праћелију и основну ћелију, ако их неко убије, живот и биће су уништени. Камен је само језгро, сама праматерија, а да и нема ћелије. Нема герминалне тачке. Камен се не може убити.

Ако се нешто поломи у живом бићу, никада није сломљено оно на шта је лом усмерен, него увек нешто

друго, дубље од тога, темељније. Сломи се оно што држи оно што се желело сломити. Ако хоћу неке да сломим његов понос, неће се поломити понос, него оно што га држи, можда способност разликовања. Ако му ломим таштину, нећу уништити таштину, него оно што је испод ње и што је држи: можда самопоштовање. Ако неке сломим тело, неће му бити уништено тело, него оно што је у темељу тела, живот. Ако прободем животињу, нисам пробоњу, него њено срце, малену животињу која је у њој, али која одржава живот; али нисам јој убио срце, него животињу крв; али нисам ни животињу крв, него сам живот. Због тога је тако ужасно поправљање човека и истребљивање грешака; зато је насиље грозно. Жели се уништити оно што је лоше, али се не убија оно на што се циља, него оно што је дубље, оно што држи и оно што је лоше — добро. Због тога не може и не сме други да врши поправке, да се упетљава, да чисти грешке и грехове, једино то може сам човек. Само ја знам себе тако да изменим да ме не снађе губитак који је много већи него постигнуто добро путем промене. То је ваљда суштина онога што се назива слободом.

Анатомија камена нема оваквих дубина. Односно, дубине анатомије камена много су веће и тамније. Постоје хировити, страсни, ватрени, благи, весели каменови. Постоје подмукли, зли, глупи, трагични каменови. Али у сваком камену постоји нека неизмерна патња. Оно што је у живом бићу слобода поносног и таштог живота, за то камен не зна. Због тога сваки камен пати. Суштина патње: битка против тежине, — тежине против масе. У његовој грозно збијеној, тешкој супстанцији која је страховито беспомоћна постоји стални јалови напор да победи сопствену тежину. Анатомија камена је суочена с овом патњом која је пропала у залудном напору. Камен не треба ломити, он је сломљен: своју слободу је изгубио и срозан у себе сама постао је плен тежине. То је тајна анатомије камена.

И када отцепимо нешто од животиње или биљке, уд или парче буду уништени. Камен у том случају доживљава

олакшање — патња му постаје мања. А када се отцепљени камен узгори, камен осећа да је победио своју тежину. Зато сваки стуб изражава тријумф. А када на том стубу, горе у ваздуху лебди камен, то је екстаза камена: уздигнути камен, летећи камен — он лети —, достигао је оно за што се тако ужасно борио. Горе је у ваздуху — слободан.

Тајна височанства Стоунхенца је што је камен подигнут, одржан у ваздуху и ослобођен. Не клесан стуб који је већ изгубио свој древни облик и природу. Каменови Стоунхенца су дивље и елементарне стене, неклесани блокови отцепљени од пракамена. Овде се не ослобађа продуховљени и обрађени камен, него истински, елементарни, исконски и дивљи. Страсно уживање камена: заиграти горе у ваздуху. Стоунхенц: разиграна стена.

Поуис вели да је, када је преступио кроз капију, хтео да јурца, да се премеће преко главе, да игра, — хтео је да се ослободи свих граница, регија, смисла —, обузело га је лудило и луда несвест. Јесте, ова капија одводи човека тамо где камен полети у ваздух, где тежина нестаје, беспомоћност је уништена и стена започиње лет — то је свет разиграног камена, место где материја искорачује из себе, постаје нематеријална и сусреће се с оним што је горе, што је сасвим високо, где је камен тако слободан и лак као бог. Сви знају за таква места. Сви знају да постоје места где материја бива ослобођена себе саме и уме слободно да полети. За ознаку таквог места имамо сасвим једноставну реч: храм.

Оно што се у храму збива најједноставније и најнепосредније се може изразити овако: овде камен лебди. То је оно место где се камен уздиже у ваздуху. Камен који лебди значи да је материја победила сопствену тежину и да се ослободила. А оно што је слободно личи на богове. Храм је свето место каменова који лебде, разигране материје, тежина која је победила беспомоћност, материја која се претворила у слободан дух. Овај замах метаморфозе ни данас не умемо друкчије изразити него симболом камена који лебди. Вероватно је да се овај симбол никада неће моћи

друкчије изразити. А цела архитектура и није ништа друго до то: градити храмове. Стварати света места — односно камен уздизати у ваздух. То је суштина пирамида, тврђаве Инка у Куску, замка у Пекингу, сунчевог светилишта Маја, Тиринта, Атине, средњовековне тврђаве, катедрале у Бамбергу, палате Пити, облакодера у Њујорку. То је оно што се нигде не може видети тако једноставно, чисто, с таквом величанственом скраћеношћу, као овде — у Стоунхенцу.

Када Поуис каже: I think stone-worship is the oldest of all religions: обожавање камена је најстарија од свих религија — мисли више од тога. Из густе масе камена и његове масивне супстанције следи да он не уме да се прилагођава, не уме да попусти и да узмиче. Биће му је тако круто да не уме да прозре. То је смисао и објашњење тврдоће камена. Није он зато тврд јер је масиван, него обрнуто, зато је масиван јер не уме да буде другачији до тврд. И не пропушта зато ништа кроз себе јер је тежак, него је зато тежак јер не уме ништа да пропусти кроз себе. Камен је управо супротност духу, тврд је и беспомоћан и није прозиран као дух: етеричан, активан и транспарентан.

Дух је онакав као што хинду мит каже за Будину столицу: столицу опкољавају разорне силе, сручују се на њу демони, мрцваре је, ломе, сагоревају, лупају је и трзају. Залуд. Толико не постижу ништа, као да на столици нико и не седи. Али ту је Буда, само све пропушта кроз себе. Чисти дух Будин седи на њој и столица баш није празна, није: испуњена је, до усијања испуњена, толико испуњена снагом и животом и духом и моћи, да демони не могу с њом изаћи на крај. Изгледа као да нема никога, јер је место испуњено прозирним, транспарентним, савршеним духом, оним који је етеричан, активан и транспарентан. Онај који је до врха испуњен бићем, тај је на тако високом степену бића као да више и не постоји.

А камен управо обрнуто. Не уме да пропусти кроз се ништа, разорне силе ударају у њега, цепају га, топе и ломе. Зашто? Јер је тако тежак, громадан, беспомоћан и непробојан. Не уме да пропусти. Али истовремено га и нема, јер у

њему нема никакве активности. Пуст је, јер у њему нема ватре и моћи и силе и живота. Испуњен је тежином и пуст је, јер у њему нема активности; испуњен је тврдоћом, али је пуст, јер у њему нема ништа етерично; испуњен је материјом и нема у њему ништа прозирно. Камен је зато пуст јер је до врха испуњен пасивношћу, беспомоћношћу, тврдоћом и непрозирношћу.

Али у оном трену када се камен подигне са земље, почиње да се претвара у дух. Камен Ђабе, кажу Арапи, био је прозиран и блистав кристал који је лебдео између земље и неба, али су га пореметили грехови људи па је постајао све црњи и црњи, на крају је сасвим поцрнео и треснуо на земљу. Продуховљени камен је обрнута Ђаба: његова тешка, непрозирна ноћ почиње да се разилази, ноћ у њему свиће и светли, постаје све прозачнија. Што се више подиже, бива све транспарентнији, почиње да блешти као дијамант, на крају као да постаје нематеријалан: лебди горе између неба и земље.

Стоунхенџ је светилиште транспарентног камена. Камен је уздигнут у ваздух и сада је на путу да буде провидан као небо. То је разиграни камен, слободни камен, етерична стена. Лебди горе у ваздуху: победио је своју тежину, масу, тешкоће, слепило, беспомоћност — упаљен је и лебди као пламен усмерен према небу. Крутост његовог бића преобразила се у етеричну активност. И ове титанске, страшне камене капије одводе човека тамо где престаје бити човек — где постаје као песак, као перце, као разређен дим — где почиње да јурца као распомамљена животиња у својој несхватљивој несвесности, горе, горе, према боговима, где човек осећа оно биће које је он сам.

АНАТОМИЈА МЕЛАНХОЛИЈЕ

(Роберт Бартон, филозоф егзистенције XVII столећа)

1.

Прво потпуно издање књиге Роберта Бартона, *Анатомија меланхолије*, објављено је отприлике пре три стотине година, а ако човек одвоји неколико седмица за читање најважнијих делова ова три огромна тома, одложиће књигу с уверењем да се упознао с једном од такозваних великих књига света.

Бартон је био библиотекар у Оксфорду. Тај биографски податак није тако безначајан као што изгледа. Каткада у једној речи успе да каже најважније. Бартон је био библиотекар, а библиотекар је пак онај човек коме је књига таква храна, страст, судбина, љубав, уживање, занос, авантура и усуд, као морепловцу море, сељаку земља, баштовану растиње. За научника књига је само материја: погледа је, чита, цитира и одлаже; за песника књига је само дело: ствара је и заборавља; учитељу је само средство: користи је и даље је предаје; за обичног човека само је индустријска роба: чита је и ужива. Нико се не маша књиге тако као библиотекар, тако тихо и лагано, онако како човек приступа само вечним стварима: мору, жени, земљи. Нико не зна шта значи сести уз једног доброг аутора, расклопити књигу насумице и задубити се у њу. Исписивати маргиналије, правити забелешке, тутнути у цеп једну књигу, попети се

на пристранак, сести, гласно читати и подвлачити важне речи.

У целокупној светској литератури заправо постоје само два велика библиотекарска дела: једно је *Тао те ђинг* Лао-цеа, а друго Бартонова *Анатомија*. Лао-це је седамдесет година био библиотекар, седамдесет година је читао, цедио, прибирао, прочишћавао, дестиловао и на крају је добио једну капљу росе. Та капља росе је *Тао те ђинг*. Од ове књиге нема савршеније филозофије. А оно што је у њој необично јесте да је суштина савршене филозофије, ако се тако сме рећи: библиотекарство, онај слатки проматрачки мир, који човек може да научи само међу књигама и од књига, нигде другде. Књига је најћутљивија, најусамљенија, најмирнија стварност света, — а библиотекар, ако је воли, постаће, као и књига, ћутљив, усамљен и миран:

*Не брзо, него лагано.
Не много, него мало.
Не оно што је тешко, него оно што је лако.*

Бартонова књига је друкчија. Вредело би избројати колико хиљада књига цитира. Не цели, не прочишћава и не дестилује: гомила, гради, систематизује, каталогизује. Бартон, ако може, радије је библиотекар. Не постоји тиша, спорија, смиренија, неометанија књига „I am not poor, I am not rich, I have little, I want nothing — нисам сиромашан, нисам богат, мало имам, не желим ништа.” Нема жене, нема деце, нема пријатеља, нема публике, нема обожаваатеља. Ipse mihi theatrum. Идеал му је Демокрит, а живи monastic life, манастирским животом, као Грк, без таштине. „Thou canst not think worse of me than I do of myself” — човек о њему не може мислити лошије од њега самога. Честољубља нема: „my leisure would not permit” — не допушта му његова доколица.

Библиотекар је као цврчак, пише у једном од најлепших поглавља, док наводи Платона и описује Сократа како на обали Илиса, у врело летње поподне разговара с Федром у хладу платана. Библиотекари су потомци оних бића која су живела давно, још пре рођења муза. А када су музе

почеле да певају, тако су били изван себе да су само ћутали, ћутали и заборавили на једење, пијење, на живот, пиће. Зевс је ова бића претворио у цврчке, и једино је њима допустио да се не зноје за своју храну, него да цео свој живот проживе тихо, као и музе, наслађујући се, уживајући, читуцајући, проматрајући. Сиромашни? „Сиромаштво је мираз муза.“ Не брину се за имање, власт, славу, уживања. Цврчци — у стању су да живе без јела и пића, и срећни су у божанској смирености која је једна врста бесмртности.

Енглези имају један глагол, Бартон га помиње у првом стиху песме исписане на почетку његовог дела: „I am musing“. Непреводива реч. Значи да сам у стању муза и да ништа не радим, само задивљено зијам, задубљен у свет, а живот ми је попут напева или песме. Библиотекар је овакво musing биће које као цврчак живи зајављујући лагано у својој тихој, усамљеничкој ведрини без жудњи, у стању музе, али не као песник, са песмом у срцу, него је он сам као у живот преобраћена песма.

2.

Свако је очаран кад види овакав живот. То је човек! То је судбина! — Изгледа као да је такав рођен, попут цврчка. Уопште није тако. Овај живот цврчка треба досегнути, изборити се за њега. А не даје се лако.

Полазиште пута сместа постаје разумљиво ако човек положи рачун о томе шта осећа ако ступи у библиотеку. Први утисак је тама. Модерна здања хтела су да прискоче у помоћ на тај начин што су библиотеке грађене готово од самог стакла. Али је библиотека по својој природи тамна. А тама се не може растерати, нити прашина, нити устајали ваздух. Све је то безусловно заједно с хартијом и словима. А у овој прашњавој тами, у устајалом задаху који се не може проветрити живе чудна бића: библиотекари. Једва да међу њима има оних који већ на први поглед не би имали уочљив недостатак. Има их грбавих, ћопавих, једнооких, куљавих, ћелавих, јадних и танушних. Лице им је сиво, очи без сјаја, кратковиди су и гротескно се крећу.

Ако се прошећамо дуж прљавих и смрадних улица предграђа, често и нехотично поставимо питање: какви ли то људи овде станују? Одговор је једноставан и кратак: они који дођу овамо. Имали су право да оду негде другде. Што нису? Фактично су овде, по слободном избору, чак и по дубљем разлогу: јер овамо припадају. Ево: ко постаје библиотекар? Онај ко то хоће да буде. Онај који се осећа као код куће у ужеглој, прашњавој полутами, међу мрачним буцацима и лавиринтима од полица за књиге. Онај који ту припада.

Човек књиге се сместа може препознати. Библиотекар је само прототип оваквог човека и његов живи идеал. Али то се примећује и на ђачету ако је такозвани добар ученик. То се нарочито примећује на професору, поготову на филологу, изузетно очигледно на књижду и понајвише на антиквару. И ако се добро погледа ово особено књигољубље, могу се запазити сасвим чудне ствари. Људи с недостацима? Кратковиди? Гротескни? Зашто? Ситничави су и цепидлаке, живе у тами и сиви су као подрумске бубе. Постоји дубока сродност између доброг ученика, професора, филолога и антиквара, дакле између сваког књигољупца и ђавола. Ваво је праслика дијаболичног бића, тог чудног и злобног мушичавка, који се ужасава светлости, скрива се у прашњавим, мрачним и старим буцацима. Сасвим уопштено: то је особина филолога: приврженост речима која је хотимична и из зависти према животу. Скривање пред животом. Куда? У слова. Дијаболичан је сваки човек, био он професор, ученик, судија, адвокат, научник, лекар, свештеник, сваки онај који је привржен словима, параграфима, написаној речи, књизи, онај који реч ставља изнад живог живота. Књигољубље је грех почињен против живота: назив греха: библиолатрија, — обожавање књиге као идола. Књигољубац жели словима да дисциплинује живот. Дисциплиновање је само други израз за — владавину. Владавина је само блажи израз за — убиство. Дијаболично биће је онај који мрзи живот и хоће да га уништи, можда зато што га се боји, можда из другог разлога. То је сада споредно. Ваво је пранепријатељ живота и доноси смрт, било како да се та смрт зове: светлост, дух, знање, закон. Страсно уни-

штава све што је каприциозно, блиставо, неправилно, променљиво, шарено — ваљар, позориште, љубав, рат —, и хоће светом да управља речима, словима, параграфима. То је дијаболични филистар, па био он филолог, професор, ученик, судија, научник, свештеник, свеједно. А испуњење овога дијаболичног филистра је — библиотекар.

Полазиште је дакле следеће: сваки библиотекар је снажно и дубоко повезан с подземним светом. Човек који се задржава у непосредној близини књиге безусловно пада у библиолатрију и постаје демонски филистар. То је демонско филистарство, а снажна подземна веза која из њега следи први је корак за разумевање Роберта Бартона.

3.

Анатомија меланхолије је заправо такав сасвим грандиозан *хотџаџ*, друкчије речено: такав силазак у подземни свет какав су начинили Данте или Одисеј или Вергилије.

Силазак, друкчије речено прелазак у царство мртвих, опет друкчије: *descensus*, или преступ у подземни свет, у пресудним и одлучним кризама људског живота збива се у сваком случају ненамерно, веома често несвесно. О томе да је био у доњем свету и да је у својој књизи описао путовање у доњи свет Бартон ништа не зна. Као што је само до пола био свестан те чињенице Достојевски који овакву катабазију описује у *Записима из мртвог дома*, или у *Белим ноћима*, или у *Злочину и казни*, као што уопште не зна за ту чињеницу сликар Бош, или цртач Кубин, али као што врло добро виде где су доспели: Блејк или Сведенборг. Онај који поседује подземне односе, тај је увек само један корак од силаска. А свако има однос с подземљем. Али тек овде следи оно најчудније: велика уметност, велика филозофија, велика судбина не могу се замислити без јаких подземних односа. Дубину делу, исто као и судбини даје подземна веза. А онај ко у катабазију, ако и није прошао до краја, као Енеја или Данте или Бартон, бар једном није ступио и тамо бар једном није разгледао и није пре-

живео доњи свет, тај заправо другим људима и нема ништа битно да каже.

Зашто? Једноставно зато јер је то онда човек који не познаје најдубље сфере бића, он мора да је незналица за сва тамна и неизвесна питања судбине. То се односи потпуно једнако на књижевност, сликарство, филозофију, музику и на сва духовна остварења. Силазак у подземни свет не треба да буде тако одлучујући доживљај као код Стриндберга, који је у *Паклу* описао *descensus* модерног човека. Каткада је тек благ као у Моцартовом *Дон Жуану*, или се јавља у константном ставу какав се може наћи код Шумана или Бодлера, Е. Т. А. Хофмана. Чињеница је да онај у коме је веза с подземним светом слаба или је згасла, или је уопште нема, тај битна и крупна питања своје судбине ни не може да разуме. Штавише, ко не зна шта је подземни свет, тај о људској судбини уопште нема појма, ни не наслућује је, чак ни сам свет не може да разуме. А онај ко подземни свет намерно заборави, или га скрије, тај безусловно мора да згасне, мора бити незанимљив и мора се претворити у небитно.

Капије подземног света отварају се човеку у његовим највећим и одлучујућим кризама живота. „На половини људског живота“, како каже Данте, односно на граници, на линији која одваја живот и смрт. Евентуално у вези с великим болестима, приликом особених путовања, променама места. Или потичу од пријатељстава, љубави, бракова, од необичних односа и веза. А могуће је да се све то јави одједном и на гомили.

Бартону као библиотекару и дијаболичном филистру није била нужна необична прилика. Дијаболични филистар непрекидно стоји на капији подземног света. Можда због тога и није приметио да је ступио у њега и да је у њему. Библиотекарство је по астрологији меркуријевско занимање. Меркур је пак водио преминуле на други свет. Он је под влашћу Хермеса. Хермес је пак *ψυχοπομπός* – водич душа и управљач силаска.

Митологија је препуна особених описа катабазије. Источњаци су знали да су у подземном свету били Манда д'Хаје, Нергал, Гилгамеш, Мардук. Иштар силази зато да

поврати своју љубав, Тамуза. Пролази кроз седам капија и свуда мора да остави нешто што припада њеном животу. Ерешкигал, владарка подземног света шаље на њу шездесет демона болести, а Иштар би потпуно пропала да јој није помогла богиња Еа.

Сем Одисеја, од Грка су боравили у подземном свету Орфеј, Херакле, Тезеј, Пијрит. Забележено је да је постојао филозоф по имену Менедемос са Ламсакоса који је „као суманут ишао међу људе и говорио да долази из пакла, ђавољи је доушник, а дошао је да би могао рећи моћницима подземља ко каквим животом живи”.

Према појединим теолозима, *descensus* је онај есхатолошки корак који показује да поједини изузетни људи ломе моћ смрти, живи прелазе у царство смрти, а евентуално се отуда и враћају. Други уче да човек тоне због својих грехова, да доле има прилику да испашта, а очишћен и поново рођен се враћа. То је Стриндбергов случај. А то је и уопште смисао и значај силазака везаних за болест. На то смерају, иако траљаво и незграпно, између осталих, модерна аналитичка психологија, карактерологија и егзистенцијална филозофија. Сва учења објављују да се посредством *descensusa* може доћи до препорода и до очишћења повезаног са силаском.

То је и ситуација Роберта Бартона. Силази да би се ослободио једне ужасне и мучитељске невоље која му разара судбину и ломи живот. Због тога Бартонову књигу дубока сродност повезује с данашњом психоанализом, али нарочито с егзистенцијалном филозофијом, с том разликом што је он безмерно чистији и неизрециво више зна од модерних филозофа. *Анатомија* је опис катабазије — Бартон због тога силази у подземни свет да би се очистио, да би побегао, да би се излечио од ужасне болести — име те ужасне болести је меланхолија.

4.

„I turn my inside outward” — пише на важном месту у свом делу: Изврћем своју унутрашњост. Тиме Бартон заправо не каже ништа друго до оно што и модерна психоло-

гија или егзистенцијална филозофија. Данас се исто то ради: унутрашњост се изврће. Друкчије речено: подсвесно постаје свесно, ирационално се рационализује, егзистенција се из скривености износи на светлост. А то и није друго до силазак човека из света видљивих лица у свет нематеријалних бића. Само што Бартон место силаска не назива подсвесним или егзистенцијалним. Где то, дакле, силази? Бартонова дубина је задивљујућа, а интелигенција нема пара. Каже: у палату Психе. И ако човек разуме шта је то, сместа ће установити да ни савременици наши не чине друго до што силазе у палату Психе, само што то не знају, као што не знају да је палата Психе подземни свет.

Забуна која се у овом тренутку јавља, заиста не зависи само од речи, и то од погрешно схваћених речи. Забуна потиче отуда што ни Бартон, ни данашњи психолози, карактеролози и егзистенцијални филозофи нису начисто: да је испитивање дубине душе и егзистенције једна врста катабазије, а не знају ни да је ова душа или карактер или егзистенција заправо палата Психе, и да је палата Психе подземни свет.

Тежина схватања се брише оног тренутка ако човек помисли да царство душе, земља Психе није ништа друго до оно подручје које се налази иза и испод видљивих облика, спољњег лица бића: то је свет невидљивости, свет безличних бића. Ту не живи биље, животиње, људи, богови. Збиље које овде постоје уопште и не живе. Оне — постоје. А те збиље су: слике, појмови и идеје маште, сећања, мисли. Оне су овде душевна збиља: снови, тлапње, сање, слике, фантазми. Припадају сасвим другој сфери бића и постоје сасвим друкчије него видљива лица. Лица постоје видљива, као предмети, објективно. А невидљиво и бића без лица пак субјективно. Душевно, односно у палати Психе, у свести или у подсвести, или у машти, или у сну, или у жељи, или у сећању, свеједно. Али увек: испод или иза видљивог света. Не у овом свету, него испод овог света — у доњем свету — у земљи душа — у палати Психе.

Анатомија меланхолије истовремено је грандиозна психологија и егзистенцијална филозофија, с том јасном разликом што се овде сместа види прави смисао суздржава-

ња између скривених суштина душе и егзистенције. Види се нарочито да путовање по души није друго до катабазија, односно путовање у доњи свет.

5.

Од почетка је кључ за потпуно разумевање била једна реч, а она је: меланхолија. Бартон је неисцрпан у одређивању, опису, осветљавању, анализи речи. Цитира Фарнелија, по коме је меланхолија „зараженост тела против природе”. Гален: „кварно тело које је насупрот природи и не уме да је слободно користи”. Наводи цео низ аутора да би потврдио како је она „погрешан склоп”. По Галену: „болест средишне ћелије мозга”. Арате: „непрекидно страховање душе”. Други опет: „ужасавање од духа”. Или: „безразложан и неоправдан страх и страховање”.

Бартон само полази од ових одређења. Делом задовољава своју страст за цитирањем, страст коју треба поштовати код једног таквог библиотекара као што је он био. Делом изграђује солидну основу за своје дело, и ствара такву атмосферу у којој његова сопствена мисао одзвања као сребро. Бартонова дефиниција меланхолије непосредно произлази из тога што је *Анатомија* заправо катабазија у палати Психе. Та дефиниција овако гласи: мелахолија је рођена у пакленој тами (born in hellish darkness) — Фурије су је одгојиле, Мегера носила, Алекто отхранила својим горким млеком. Рођаци су јој: Горга, Стикс и ериније. Меланхолија је болест прометејске судбине, и неизлечива је. „A melancholy man is that true Prometheus which is bound to Caucasus” — меланхоличан човек је прави Прометеј који је везан за хрид Кавказа. Цитира Јована Златоустог: „с њоме се не могу поредити никакве телесне патње, болови, муке, јади, шибање, ране, казне”. Та ужасна и гнусна сподоба, та Тужна неман (sad monster) — као што се усред сваког смеха башкари патња” — столује у средишту палате Психе, на самом дну паклених кругова.

Онај ко је био у недоумици да је *Анатомија* катабазија, и то силазак у палату Психе, овде ће наћи одговор на све

своје недоумице. После тога не може више бити недоумице ни заблуде што се суштине тиче. Бартон се не разбацује jakim сликама, не претерује, не заноси се, и не промашује циљ. Не, никад смиренијег, умеренијег ни интелегентнијег аутора. За њега није блистава метафора или слика што меланхолија столује на сред среде пакла. А кад каже да меланхолија седи на сред пакла, онда то значи да је палата Психе заправо доњи свет, односно пакао. А ако је то доњи свет, онда то природно значи кад је *Анатомија* силазак у тај свет, онда то није ништа друго до путовање у доњи свет.

6.

Када се стигне на крај овом размишљању, треба положити рачун о томе да је овако схваћено објашњење до сада у свим цртама држало корак с Бартоновим текстом, само што је оно било пројектовано у свет у којем је једна димензија више него у Бартоновом свету. Бартон је све ове ствари знао и видео. Али за једну није знао, и због тога је његов свет сиромашнији за једну димензију. Није знао зашто меланхолија седи у сред палате Психе. То иначе не зна ни Дирер, чија је концепција меланхолије готово истоветна с Бартоновом. Неколико набачених реченица, које се готово губе у поплави текста, изгледа као да наговештавају одговор. Али јасно нигде није изражен. А Бартон није човек који ако зна нешто, не казује то отворено, кратко и разумљиво. Најважније место, које најнепосредније упућује на праву суштину меланхолије, јесте следеће: „melancholy is the character of mortality” — меланхолија је обележје смртности.

Кратко, јасно и једноставно би требало рећи: Роберт Бартон, библиотекар из Оксфорда, који је живео у XVII столећу, патио је од меланхолије у изузетној мери. Како би се излечио од болести, почео је да трага за узроцима и природом меланхолије. Сишао је у свет душе и видео да ова болест столује у сред среде света. Истовремено је сазнао и то да меланхолија и није друго до обележје смртности.

Зашто? Ствар је због тога тако изузетно тешка, јер је бескрајно проста. Оно о чему је реч заправо јесте да је Бартон провалио у средиште палате Психе, и тамо је нашао оно што је душа, живот, судбина, човек, пролазност и смртност света: Јасно је, силазећи у душу, безусловно се мора постати свестан њене смртности. У сред среде душе, унутра, у дубини, скривена столује смртност душе. Ту столује бескрајна пролазност, болна пропаст, ту столује оно нешто што је минулост човека, судбине, живота, лепоте, љубави, страсти, знања, величине — проминуће и сам свет. А ко преживи ову неопозивост и ову непроменљивост, тога ова свест неће поразити, неће га уништити, не, учиниће више од тога: биће испуњен неком врстом благог, густог, тешког, тамног нечега. То густо, тешко, благо, тамно нешто јесте — меланхолија. Меланхолија је болест коју сви добијају када у средишту палате Психе дознају да ће умрети. Меланхоличан постаје свако који сазна да није бесмртан. Меланхолија је болест бесмртности, — или ако вам се више допада: меланхолија је стање у којем ће се наћи сваки живот када га разбуди свест да није бесмртан, него ће нестати и пропасти.

7.

Бартоново недостижно знање није само у томе што он открива свест о пропасти (што меланхолија јесте) тамо где би човек понајмање очекивао и поверовао: у средишту царства душе, у оној души за коју се управо сматра да је бесмртна; Бартонов јединствени дубински поглед много је више у томе што у меланхолији налази ужасну двојност: прометејску жељу за бесмртношћу, жудњу душе да буде бог, да вечито траје и да не мине — ову страст вековечности види како је нераздвајно срасла са свешћу о нестајању и пролазности и пропасти. Бартон чак не каже ни да је душа бесмртна, ни да је смртна. Он само каже да је меланхолија крајња двостраност, нерешиво и неразрешиво да и не.

Управо зато и палата Психе код Бартона има двоструко лице: овај доњи свет је свет ужаса, сабласти, болести,

лоших снова, мора, клетви, патњи, мука, то је доњи свет, то је пакао, али истовремено овај исти свет је подручје заносно топле чаробности, дивне лепоте, опојних чуда, опсена, свет блиставе и неизрециве среће. Душа је свет најдубље патње и најузвишеније радости. И тако се у палати Психе стапају дивота с патњом, дивна чуда с мрачним клетвама, уживање с морама, спасење с потресним поразима, тако се овде заједно слива нада, и радост, и туга, и патња, и вечито блистава лепота са болном пропашћу, смртним дрхатом, са чаробном срећом и бездањом патњом.

8.

За живот каквим је живео Роберт Бартон обично се каже: без идеала. Како је то необично. Колико је више догађаја било у животу Александра или Цезара или Наполеона? И колико је био важнији живот једног Колумба или Пизара, него животи таквих као Бартон? Колумбо је стигао у Америку, а Пизаро је освојио Перу. Бартон је боравио у доњем свету и сусрео се лицем у лице с меланхолијом. А кад се погледају линије судбине, постоје људи који се никада нису нигде мрднули из свога града, али однели су веће победе од Октавијана; постоје и такви који су цео живот провели у библиотеци, изгледају осамљани, тихи, без догађања, а обесне пустоловине, вртоглаве опасности, горка искушења и бездање провалије њихове судбине биле су веће него оних освајача који су били на три континента и учествовали у три стотине битака.

На изглед осамљене и тихе судбине често су много више узбуркане, налазе се над провалијама и понорима, него оне којима се готово сваки тренутак одиграва пред лицем јавности. Живот у којем на изглед нема догађаја често је много занимљивији од живота стотине пустолова и скитница. Тајна усамљених судбина каткада је већа него Цезарова.

Можда све зависи од тога ко је шта постигао. Бартон је походио доњи свет, видео је Тужну немањ, и вратио се на земљу. Онај ко уме да се врати отуда и не може бити

друго до веома тих човек. Може му се понудити богатство, новац, власт, уживање — захвалиће, не треба му. Шта му се још може понудити изнад онога што је од судбине добио? Има ли друго уопште вредности, као оно што је човек преживео? Пролазећи кроз седам капија подземног света Иштар је морала да одложи све што је понела са земље: злато, моћ, лепоту, знање, успомене. Човек и не може задржати друго до себе сама, док на крају не изгуби и себе, можда. Ко зна? Ова недоумица је управо оно што јесте: меланхолија. Али када је човек, враћајући се већ из доњег света, преживео све што тамо постоји, више није меланхоличан. Онда одједном постаје веома спор, веома спокојан, веома миран. Почиње да живи филозофију росе: чист, кристални, блистави тренутак. Треба ли му уживање, лепота, имање, слава? — „my leisure would not permit” — доколица му не допушта. Само пева, као цврчак. Ова врста бесмртности је поуздана и дивна. I am musing — проматрам у стању музе, живот ми је тако спокојан и коначан, као песма.

1940.

РЕНЕ ГЕНОН И МЕТАФИЗИКА ДРУШТВА

1.

Име Ренеа Генона заправо је већ одавно требало да буде познато. Још почетком двадесетих година почео је да ради за *Voile d'Isis*. Прве његове књиге општије вредности појавиле су се у исто време. Ова дела спадају међу најзанимљивија у новије доба. Предмет им је увек изненађујући, тон занимљив, размишљање оштро и брзо, закључивање отвара до сада неслуђене узајамне везе, осећање за истину је неподмитљиво, знање је тако снажно, богато и многострано, да онај ко му је једном разумео намеру, очаран је и присиљен да га следи.

Све су то повољни предуслови за ширење књига. Ипак, иако аутор поставља горућа питања данашњици и, очито, дубљи је од свих данашњих живих мислилаца — изузев руских емиграната (Мерешковски, Иванов, Берђајев, Успенски) —, од појаве његових књига *Crise* и *Autorité spirituelle* већ је минуло више од десет година, а он није познат. Само се на Леополду Циглеру и Ђулију Еволи види да су под утицајем Генона кренули путем којим, раније или касније, неизбежно сви морају да пођу, или бар морају да га упознају. Ова дела су незаобилазна. Има он више ученика, међу њима је Андре Прео, чији коментари за кинески *Златни цвет* на неколико страница досежу оно што нису умеле три генерације научника за осамдесет година, од Макса Милера до Рихарда Вилхелма: разумео је и проанализирао

је старокинеско друштво. Ово дело иначе се супротставља и К. Г. Јунгу, чије коментаре *Златног цвета* готово у целини ставља ван снаге, односно овим трагом се испоставља да Јунгов пут није исправан.

Окупљени око *Voile d'Isis*, под вођством Генона, прихватили су се посла који је већи и значајнији од свих досадашњих подухвата: на основу до данас издатих и још необјављених предисторијских списа реконструишу духовност прачовечанства. Било како посматрали овај рад, он има светску перспективу. Карактеристично је да они истраживачи који се баве сличним предметом ипак не знају за Генона. Не зна га ни Кајзерлинг, иначе будни посматрач, чак ни у свом последњем делу *Vom persönlichen Leben*). У Гајгеровој књизи (*Die indoarische Gesellschaftsordnung*), написаној након тога што је Генон већ стигао до Еволе и Циглера, није ни поменут. Исто тако за њега није чуо ни Хилко Виардо Шомерус, иако би му био од велике користи у више његових књига. Изгледа да у немачкој науци увек постоји неко слепило које ништа не жели да примети од онога што се догађа изван немачких граница. Иако би у овом случају било речи о нечем вишем него што је једноставни научни резултат. Генон не само да одбацује нововековни рационалистички материјализам и позитивистички прагматизам. То су учинили и други, и Немци. Генон се супротставља целокупној европској научности одомаћеној од средњег века (*Verwissenschaftlichung des Geistes*, како каже Циглер), коју је људски дух сузио, сматра је профаним, инфериорним одломком, држи да је потпуно непоуздана, а коначно је без било какве резерве презире и пориче. Дела Ренеа Генона, изгледа, као за Еволу и Циглера, данас значе суштински и одређени корак само за онога човека који је до краја истражио целокупну филозофију и науку новог доба, али у пет стотина година целог света није нашао **НИ једну једину** неоспорну истину, **НИ једно једино** чврсто полазиште, **НИ једну једину** апсолутну мисао. Штавише: оно што у Европи новог доба може бити апсолутно полазиште и истина, то се може наћи потиснуто, у наказном облику, у парчићима и избледело код оних које је наука жигосала као фантасте, занесењаке, мистичаре, а није их

ни узимала озбиљно. У овом погледу је рад Генона сличан Ничеовом, с одређеним устезањем и Шелеровом. Управо је зато Генон најодређенији и једини духовни корак новог доба само за оне који су се после десет-двадесет-тридесет година рада разочарали у целокупна научна и филозофска настојања човека новог века и све то одбацили. Таквих је људи данас, разуме се, мало. Генонов духовни корак, одлучујућа мисао по последицама, бескрајно је једноставан: *традиција*.

2.

На датом ће примеру сместа све постати разумљиво. А пример је: злато.

Када су шпански освајачи упознали праамеричко друштво у Мексику, на полуострву Јукатан, и у Перуу, пала им је у очи блиска веза између злата и владара. Тада то нико није разумевао. Злато није било новац, није било имовинско добро, није било накит ни украс у данашњем смислу. Изгледало је да је све злато припадало владару, било где да се нађе и било где да је. Владар, међутим, није користио метал. Према забелешкама, Инкама је било забрањено да додирну неки предмет, сем ако није био од злата. Златни прибор за јело, тањир, шоља, штап, балчак мача, буздован, трон, копча, игла, дугме, сандале, све од злата. О луксузу нема ни говора. О размажености још мање. Било је неког поистовећења између бића владара, злата и чињенице владавине. Што се може наћи и у старим египатским, кинеским, хинду и блискоисточним друштвима. У овом тешком, чаробном металу пригушеног сјаја, у његовом блиставилу попут сунца, као да је заустављена светлост значила саму владавину. Али из корена друкчије него што се данас схвата владавина. Владавина није била вечита активност као код нас, непрекидна делатност инстинкта власти. Владавина је пасивна чињеница, као што је сунце пасивно, када само постоји, а његови топли зраци су извор живота. Активитет владара је неделовање (Тао). Сунце — злато — владар су рођаци, ако и не у земаљској, оно у

космичкој перспективи. Аналогије. Због тога је кинески владар син Сунца; Ра је у Египту инкарнација бога Сунца; у Индији то знају исто као и у Мексику. Да се традиција у свим временима и међу свим људима, чак и сасвим позно, схвата монолитно, пример за то је Луј XIV који је себе називао краљем сунца. Сунце је само други израз за бога, јер је Сунце симбол бога. А када злато припада само владару, то значи да злато припада само Сунцу, односно злато је само Сунце и све је то само симбол и аналогија: знак средишта: Бог.

Међутим, велика ствар тек сада следи. Злато не припада владару, него богу. Никоговић, биће од мяса не може имати од њега ни мрвицу. За профаног човека који је држао код себе злато сви су сматрали да врши светогрђе и у Кини, Индији, Египту, Перуу, и у старој Халдеји. Сасвим је било природно што мора да умре. Јер ко за себе скрије једно једино парченце злата, тај је скрио једно парче светлости и сунца који припадају свакоме и тај је скрио за себе један део моћи на који нема право. Себично и лично граби за себе нешто што припада целом свету. Опакијег греха од овога уопште нема. Скривање материјализованог сунчевог светла значи да је космички поредак поремећен и да је симбол бога обешчашћен. Злато се налази на цркви и у цркви, а једино припада богу који га зрачи на људе. Ако је владар окружен златним предметима, то не значи да је метал сада постао његов плен, као што за њега ни владавина ни моћ нису плен. И краљ је само симбол и чувар. φύλαξ, као што каже Платон у *Држави*. Тако уче и *Тао те њинг*, *Веда*, *Заратустра*. Све прастаре традиције, у свим деловима земље од Перуа до Кине, непоколебљиво знају да је злато сунчева светлост, земаљска манифестација владајућег Бога — налази се изнад човека недодирљиво и недодирљиво. Краљев симбол, круна, златни украс за главу, златни диск сунца, само његову главу може да окружује.

Да би слика била још дубља, оштрија и истинскија, треба открити још и четврти мотив. А тај је мотив: време. Метафизичка веза злата и времена прилично је јасна у овом погледу, као: златно време, златно доба, или: „време

је новац”, где новац заправо значи злато. Еквивалент времена је злато. Ако од нечијег живота тражимо време, то ми морамо златом надокнадити, јер једино оно одговара изгубљеном времену. Људи и нису плаћени због рада, него због времена, плаћање за резултате рада већ је симптом позног и материјалистичког размишљања. Кога одузимамо сунце, морамо му сунцем вратити. Сунце је господар времена и значи само време, као што злато није ништа друго до концентрисана сунчева светлост, ништа друго до концентрисано време. Злато је материјализована вечност. Зато је — скупо. Има тренутака и часова који се „не могу платити” — има кад човек нешто неће учинити „ни за какве паре” — има што неће оставити „за све благо света”. Тако су скупа четири елемента: Сунце, владавина, време, Бог. То је злато.

Док је злато стигло до данашњег стадијума, када је постало валута, средство плаћања, покриће за новац, накит, табакера, ланац за сат филмских дива, берзанских шпекуланата и белосветских караконцула — превалило је велики пут. Одмах треба рећи: низбрдо. Краљ је почео да га сматра својим. Али истовремено тада већ у средишту није био Бог, васељенско Сунце, животворна трансцендентна Моћ. Краљ је постао човек а не божански Филакс. Злато је његово приватно власништво. Већ само плен и луксуз. Али истовремено је потамнела космичка божанска светлост, а истовремено је нестало златно доба. Јер зашто је мањи грех ако краљ скрије злато од света него ако то учини обичан лопов? Када је први краљ тутнуо у цеп злато, тутнуо је у цеп неограничену доброту надљудске божанске Моћи и њену животворну снагу, резервисао њен део за себе и тиме пореметио снагу светлости која је свима зрачила, која је одржавала златно доба. Злато је постало краљево — индивидуално, себично, демонско, црномагијско. Није више светлост без сметњи сијала на живот, а земља се помрачила. Време се помутило. Тај корак зна свака света књига Истока, *Веда* исто као и *Тао те ђинг*, у Египту знају за то исто као у Ирану и Перуу.

Други је корак када је већ злато исклизнуло и из краљеве руке и срозало се још ниже у руке ратника витеза, санскртски: кшатрија. Још ниже када је постало плен ваи-

шија. Већ новац. Трговачка роба. Већ сунчеву светлост ставља на себе жена малог дућанције, златом се плаћа животињско месо, земља и репа. Златом се све може постићи. Већ је трговачко. Али злато се ни ту није зауставило. Срозало се међу шудре, и због злата су почели да убијају ски-тнице и разбојници и гусари, а злато је постало сан маса. И олош се дочепала злата и свако је могао себи да начини круну какву хоће, ако може. Јер сада је одлучивала једна једина ствар: колико ко злата има. Ко га има више, моћнији је, јачи, изузетнији, срећнији. Сунце се спустило међу витезове, затим међу трговце, затим у масу. Време га је следило: доба је постајало све издробљеније, тамније, немирније. Власт је из руку аристократије дошла у руке трговца грађанина, на крају у руке народа. У рукама шудре злато више није симбол, него тек материја: метал. Не примећује се да злато није ништа изгубило од своје изворне природе и данас је исто тако знак моћи, сунца и божанске снаге, као што је и у прадавна времена било: материјализована сунчева светлост и симбол Златног доба. Али тиме што је потиснуто у материју, претворило се у зло. Свако зна шта је златна грозница — грозница власти — економска грозница — о њој говоре поља Аљаске, рудници Урала, шпанска освајања, сефови америчких банака —, велике паклене опруге модерног живота, очајно дивљаштво којим човек јурца због богатства — крв и злато —, све то прилично јасно означава да је овде реч о жутом металу који се претворио у демонско, што није ништа друго до моћ. Али ко уме да види у овом смеоном, на изглед фантастичном симболу — катастрофу?

Ето, то је парабла о злату.

3.

О овом примеру Генон не приповеда. Он је само илустрација у којој човек приказује размишљање према традицији. Генон је одбацио модерни ум као средство знања и сазнања и уместо њега ставио интелектуалну интуицију (*intuition intellectuelle*). Одбацио је модерну науку и на ње-

но место поставио традицију. Људско знање није засновао на напретку, него: на праљудском.

Први спомен традиције је непознат. Најстарија забележена дела, која знамо, јесу египатски папируси, Веде, дела из древне Кине. Али и пре њих је постојала традиција која се преносила живом речју.

Генонова је традиција „метафизичко подручје, потпуно независно од свега што није сасвим изнад интереса и што не спада у царство чисте истине“. Овај *esprit traditionnel* је једина легитимна основа на којој се човек може задржати. Ко напусти ову основу, навлачи на себе катастрофу. Постоји само једно знање: традиција; само један поредак: традиција; само један закон: традиција. Модерно (ново) доба је веровало да је, вођено идејом напретка, премашило све висине које је до сада човек досегао. Али модерно доба је карактеристичан заступник *esprit antitraditionnel*. Наука је знање ниског реда (*connaissance inférieure*), а уз то је нелегитимно, профано. Данашње знање и није ништа друго до отпадак древних знања. Напредак: *regression de l'intelligence*. Различите науке су илустрације чистог традиционалног знања са профаног гледишта. Целокупно модерно знање нема основног принципа — односно основни принцип је нихилизам. Ум, који би могао бити основа ове науке, чиста је негативност: порицање интелектуалне интуиције. Иако се: „несумњиве истине могу наћи само интуицијом, интуицијом, дакле: непогрешиво“. Наравно, ова интуиција се не сме бркати с оном коју овако назива модерна филозофија. Интелектуална интуиција традиције није рационална, него надрационална.

У друштву се може видети иста нелегитимна и неуредна збрка, као и у науци и мишљењу. И овде је напуштена основа. Пориче се традиција. А традиција пак није самовоља, није теорија, него једном за свагда засновано људско постојање — древно знање које важи за сва времена, људе, раздобља, врсте, друштва. Модерно доба је поверовало да су измишљене нове истине; „истина никада не може бити нова, јер она никада није плод људског духа — независна је од нас и ми је само можемо упознати“. Али кад је већ спозната, од ње се више никада не може некажњено уда-

љити. А чињеница да се истина, као данас, процењује с практичног становишта, просто је смешна. Природа истине је метафизичка и налази се *изнад* сваке праксе. Натурализам новог доба, који је поставио ову мисао, заправо је метафизика, а отуда и порицање традиције.

4.

Као што се види из одељка о злату и уз њега додата неколика запажања, традиција Ренеа Генона је тако универзална и темељна мисао која стварно има само једну карактеристичну појмовну ознаку, а она је: метафизичка. Што отприлике значи да се у једној јединој тачки сустичу филозофија историје, историја, друштвене науке, поглед на свет, карактерологија, антропологија. Дакле Генон поставља тако универзалну основу која, поред тога што је метафизичка, има и историјску перспективу. Али је важно још нешто: ова метафизика није његова, него древног човечанства, и свагдашњег човечанства, јер је то једина, истинска, легитимна, то је апсолутна доктрина. Геноново знање се протеже на све оно што је битно обележје човечанства: на египатске, иранске, индијске, кинеске, праамеричке, старогрчке, ранохришћанске записе и дела, и изгледа да се ово мишљење и знање, привидно расуто и у највећој мери хетерогено, под његовим руководством претвара заиста у јединство, такво јединство по коме заиста изгледа: прастаро знање и вечита традиција. Традиција: *synthèse complète*. Не религија. Религија је много, традиција је само једна. Историјске религије су једна једина пројекција надрелигиозне традиције у појединим родовима, народима и раздобљима. Традиција је извор, зачетак и почетак сваког духа — древно учење о постојању, о поретку, о човеку, о друштву, о историји, о религији и о животу. „Све што постоји и свако ко постоји на начин на који јесте, нужно суделује у универзалним принципима, а нема ничега што би било могуће изван овог суделовања...ови принципи пак вечни су, непроменљиви, стални, жива стварност у божанском смислу”.

Ко из ове традиционалне метафизике хоће да издвоји знање које се односи на друштво, чуће следеће: поредак традиције је да човечанство живи у истој таквој хијерархији као човек. Дух га води, а снага да следи реч духа, економија да се покорава снази, материја пак економији. Ове четири животне функције су у друштву четири касте. Дух је брахман, снага кшатрија, економија ваишија, материја шудра. Свештеник, ратник, трговац и радник. Највиша је делатност свештенства, јер дух свему претходи и стоји изнад свега. Функција свештеничког реда је „очување и даље предавање учења традиције, а ова традиција чува законе и основне принципе социјалне организације“. Брахманско наслеђе је чиста метафизика. Није само тако било у Индији. Свако је древно друштво живело у овом поретку. Генон је неисцрпан у набрајању паралела које потврђују ову чињеницу.

Надмоћ свештенства пореметио је ратник витез. То је оно раздобље у којем злато више не припада цркви, Богу, већ није светлост, моћ, вечност, симбол златног доба, него почиње да се хуманизује – демонизује: меша се у судбину и претвара се у ђавољи жути метал због којег почињу убијања, и започиње борба, проливање крви, рат. Златно доба нестаје. На предњи план ступају витез, племић, аристократа, ратник, што значи да је снага изнад духа. Поремећена је равнотежа духа и моћи: не говори дух шта треба чинити, него моћ делује без претходне одлуке духа. Почетак расула. Тиме је ушло у живот порицање разноврсних трансценденталних принципа. Свештеник је чувар духовности. Ова чињеница преведена на друштвени језик: *autorité spirituelle* мора бити на највишем месту. Ратник не може да води. Ратник само регулише снагу. То је: *pouvoir temporel*. *Les hommes, qui sont faits pour l'action, ne sont pas faits pour la connaissance**. У друштву заснованом на традицији свако треба да ради онај посао за који је способан и рођен: свештеник да буде свештеник, ратник ратник. Свештеник је човек духа који зна закон и који поседује тран-

* Временска моћ. Људи који су створени за акцију, нису створени за знања.

сцендентно знање. Ратник је човек снаге који спроводи закон. *Autogité spirituelle* је духовни ауторитет: тип посматрача и функције; *rouvoir temporel* је извршна и дејствена власт, активан тип и функција. Други је подређен првом, као снага руке подређен је мозгу и духовном размишљању и његовим одлукама. Ако у деловању недостаје дух, онда је оно зло и неразумљиво.

Ратник је ступио у први план и са собом донео борбу: метафизику рата: то је првенство деловања над духом. Тим чином је он ускомешао ниже касте и пореметио традиционални поредак. Ова прекретница у светској историји је VI век пре наше ере: појава Лао-цеа, Конфучија, Буде, последњег Заратустре, Хераклита, Питагоре, почетак историјских времена, рађање модерног човека, коначан нестанак златног доба, побуна, ослобођење мржње, поремећење касте и први корак кризе.

5.

Знање Ренеа Генона много је богатије, садржина његових књига битнија и мисао о традицији универзалнија него што је овај покушај овде да се прикаже његово целокупно дело. Сада би то и иначе било немогуће. Истина, он је већ изложио битне делове традиције, нарочито у књизи о хиндуизму. Заснивање универзалне традиције, међутим, управо је у току а укупно откривање можда и не треба ускоро очекивати. Генон са својим ученицима, као што кажу, сада живи у Египту, где истражује древну египатску и муслиманску традицију, док су многи прибрали или прибирају материјал Далеког Истока, Тибета, Ирана, северне Африке, келтског света и Америке. Такав покушај јединства традиције на основу Генона је дело Леополда Циглера *Überlieferung*. Проналажење узајамних веза свакако ће довести до формирања схватања раздобља, а што се тога тиче свака реч о томе за сада је прерана.

Још само неколико речи о садашњици: данас смо, по Генону, на самом крају Кали југе (тамно раздобље), када је злато потонуло у материју, претворено у ситне паре, каља

се крвљу и прљавштином, што значи: моћ и дух, хијерархија и поредак су се распали смрвљени и осрамоћени. После овог раздобља више ништа не следи. Срозати се није могуће. То је апокалипса — за коју знају Веде исто као Еде, Египћани, Кинези и Нови завет. Модерни човек све то не узима озбиљно — све су то фантазми, религија, визије, каже се данас. И тиме људи попуњавају своју судбину што не верују ничему за што се знало и пре десет хиљада година. И пошто наука непрекидно говори још, с аутоматизмом достојним сажалења, о напретку и снази човековог ума, моћ утонула у политику избезумљено јурца за решењима, сметена маса сањари о братству и светском миру — за то време традиционално знање види да је ситуација безнадежна и да је окончан један велики светски период. Уследила је криза — *discernement des esprits* —, као што пише у *Откровењу*: добро зрно се одваја од лошег. Време одвајања је сама криза. Пут стиже до краја и сада се треба вратити на изворе. Повратка неће бити за све. *Discernement des esprits* значи: раздвајање плодних и јалових духова. То је смисао кризе. Плодни иду у смеру обнове. По Генону, то је први знак да смо нашли предводника: вечну традицију. Она ће нас поново одвести почетку, новом поласку и препороду. У својој књизи о стварности он не таји да ће крај раздобља, суд, *discernement*, раздвајање — бити ужасно. Веома је мало изабраних. Али ко је изабран, у њему већ живи страсна радозналост да се ослободи од данашњег лажног хуманизма, идеја братства и да се смести у хијерархију. Томе ће претходити рестаурација духа традиције — *c'est l'unique remède du désordre actuel*. Као и у сваком раздобљу пуног живота, чак и у европском средњем веку, друштво последњи пут престаје да буде акционарско друштво или радни логор или експлоатисана руља, враћа се изворној хијерархији, слојевима који одговарају човековој природи, без обзира да ли се називају класама или кастама. Враћа се поретку којим управља дух, чија је основа и суштина увек била метафизика и увек ће метафизика бити.

1942.

SANTA SOLEDAD

Откриће Америке начинило је од Шпаније светску силу. Сила је у овом случају донела и богатство; богатство културу. На универзитетима је објављивана арапска, грчка, латинска, немачка филозофија и знање за четрнаест хиљада ђака који су стизали из свих крајева Европе. Шпанац и његова филозофија су се развили у тој сили, богатству и култури. „Mysticisme est la philosophie de l'Espagne” пише Русело: мистицизам је филозофија Шпаније.

Паралела између Шпаније и Јапана није умесна у појединостима, али је тим оправданија у главним цртама. Код обоје је прекомерна измешаност раса и стопљене крајности; Јапанац је мешавина древног становника севера, Монгола и једног народа с Јужног мора, као што је Шпанац мешавина Хиспанијаца, Римљана, западних Гота и Мавара. Ниједан од њих нема самосталну културу: Јапанац је такорећи све добио из Кине, као Шпанац из Африке и Италије. После дугих унутрашњих немира оба народа су, посредством својих врлина, постала самостална, чак моћна. Колико год су пре били расути, сада су постали јединствени. Јапан, баш као и Шпанија, није био у знаку културног него моралног Генија. Снага му није у изворној уметности, архитектури, филозофији, него у моралном човеку. Јапански самурај и шпански племић.

Оба народа за своју моћ треба да захвале витешким врлинама својих богатих, активних, одважних и борбених племића; али корен јуначког морала оба племства је религ-

ија. Навикло се да се мексикански и перуански конквистадор сматра за бестијално биће које је на гомиле касатило несрећне Индијанце. Кортес и Пизаро су у првом реду били шпањолски католици, као што је исто тако немило-срдни Тојотоми Хидејоши био јапански будиста. Племићко витештво и тамо и овде је метафизика. Освајач је заправо аскета, — витез: калуђер, — битка: религиозни задатак: обавеза и наређење добијено непосредно од Бога. Она безбрижна одважност с којом су стављали свој живот на коцку, или га чак и одбаћивали, није могућ друкчије него у сигурности религиозне метафизике. Снага њихова била је у томе што је иза њих стајала религија. Надмоћно су одбаћивали свој живот, што су и чинили, никада се у свом бићу нису колебали.

Ситуација јапанских самураја недвосмислено је била повољнија. Да у једној личности истовремено буде аскета и освајач, калуђер и војник, пустолов и усхићеник метафизике, то је у њему свесна одлука и васпитање. Шпанац супротност није разумео; или за њу није био довољно сазрео; можда и није био погодан. У Европи су активност и посматрање непомирљиве супротности; нико није могао да их премости. Ово или-или у Јапану није било познато. Самурајевом васпитању мачевање је исто тако припадало као и медитација. Пустоловина и осама су се међусобно допуњавале. Можда платонизам, можда нешто друго, отворили су тако дубоку провалију између активног и контемплативног става да је на Западу нико није могао преступити. На Истоку се знало да је контемплација бујање и гомилање снаге, а те снаге се могу употребити за уметност исто као и за размишљање, или битку. Посматрање није противност деловању, него његова нужна претходница и допуна.

Франциско де Алдана прокрстарио је цело шпанско царство у војној и дипломатској служби. Добро се сналазио како на бојном пољу тако и у салама за преговоре. Када је владалац Португалије за свој подухват у Африци тражио некога који се подједнако разуме у вођење рата, организацију и економију и у кога је врлина генералштабног офи-

цира једнака трупном официру, послали су му Алдану. Опремио је војску Португалије, реорганизовао је, обучио, предводио — али и сам је пао у бици коју је водио против Арапа. Тек се после његове смрти испоставило да је написао читаву гомилу песама о самоћи.

И у Јапану је било сличних појава. Малочас поменути Тојотоми Хидејоши, први ујединитељ државе расцепкане на мноштво ситних делова. Трудио се да мале краљеве и локалне кнежеве повеже речима, обећањима, титулама, уговорима; ако не би успео, кретао је у битку и поразио би своје противнике. Јапански војсковођа био је присталица зена. Зен је историјски облик који потиче из будизма. Присталица му може бити песник, војник, калуђер, сликар, земљоделац, пустињак, краљ; активитет је управо његова форма, као и усамљено посматрање. Само је једно важно: када човек дела, целим својим бићем мора тамо бити, кад се задуби, целом оданошћу мора живети у задубљености. У зену спонтано биће човеково плане без запрека; спонтано је биће оно које је људско Ја, али истовремено и исто тако Ја човековог Над-ја. Тојотоми Хидејоши је написао више сјајних песама о цвету трешње, о пролећу, о облацима, о лепоти и смирености. Јапански краљеви, војсковође, министри често су песници, или и сликари. Песме, међутим, не остају тајна, као скривени део човека, готово грех. Јапански војник се не жали, као Алдана, што мора да живи активним животом, када га срце вуче у самоћу: присталица зена може да оствари смирену медитацију исто као и битку за живот голом сабљом. Човек није или војник, или песник, или пустињак, или владалац. Човек је и војник, и песник, и пустињак, и владар, и земљоделац, и поморац. Јер је човек у првом реду човек и све остало долази потом.

Шпанац је рођак Јапанцу: обојица су открила да је за велика дела мало осигурати живот. Ако неко учврсти себе само у имању, цивилизацији, у месту становања, у удобности, у друштвеном положају, то је једино животно обезбеђење. Онај који је само учврстио свој живот, није у коначном обезбеђењу. Напротив: тај човек се појачано плаши; јер сада се не плаши само за себе, свој живот, него и за своје имање, положај, ранг и обезбеђење. Обезбеђивање живота

одводи до оног парадокса по којем што је живот безбеднији тим је више необезбеђен. Што је више ствари за које се плашимо: стан, одело, новац, накит, уживања, положај, — човек је све немирнији. Бојазан се још појачава када се спољним обезбеђењима додају и унутрашња: филозофија и поглед на свет. А претвориће се у хистерију када се почне обезбеђивати и науком. У овом тренутку отвара се управо супротност обезбеђености: човек мора да увиди своју потпуну незаштићеност и огољеност и напуштеност и неодбрањивост.

Човек је само онда јак ако му није осигуран живот, него биће. Обезбеђеност бића пак не зависи од имања и дебелих зидова, ни положаја на власти, ни од погледа на свет, нити од науке. Обезбеђеност бића је метафизичко питање.

Паралелизам између вере и стене зна свака религија; коме је вера јака, стоји на стени: савршено је сигуран и непоколебљив. Треба стајати на вери, на овој неизвесности, на тој каменој стени. *Tu es Petrus*. Онај ко је постигао обезбеђеност бића, он већ презире и одбацује обезбеђење живота; мирно умире. То је једини услов крупног улога.

Шпански племић и јапански самурај су сродници по томе што су имали много више обезбеђење од обезбеђења живота: метафизичку позадину за смелост и за авантуре освајача који презиру смрт. У корену великих дела почиња мистерија вере: *imortal seguro*, бесмртна безбедност.

Шпански племић и јапански самурај се разликују по томе што Шпанац своју веру није засновао с пуном самосвешћу. Да би себе увео у мистичне дубине Ја Над-ја, или, што је исто, да се више уздигне — с јасном решеношћу, ипак с одлучношћу и доследно, ипак са жудњом и аскетским самопорицањем —, за то Шпанац није био довољно зрео и свестан. Није видео да се активност не противи посматрању: деловање и контемплација допуњују једно друго и иза великог дела мора увек да дрема дух медитације. Шпанац се располутио: на једној страни освајач и делатни конквистадор, смели пустолов, поморац и војник, краљ и војсковођа; на другој, пустињак који се повукао од света, који живи у *santa soledad*, у светој усамљености.

Шпанска мистика је названа мистиком осаме по збирци песама Дон Луиса де Гонгоре *Soledades*. Значење *soledad* није само осамљеност и повученост. У значењу се крије изгубљеност, осиротелост, жеља, безимена и беспредметна жудња, чак и одбаченост. Тешка, сеновита, меланхолична реч. Али поред преоптерећености озбиљношћу у њој постоји блистава туга и свечана тама, која готово живи у свему што је шпанско. *Soledad* има склоности да постане масовна и после повучености у страсну жудњу лако би се могла претворити у колективну опсесију. И претворила се. У доба процвата светске моћи Шпаније, незамисливог богатства и активности, атмосфера *soledad* се толико раширила да је инквизиција морала да се огласи против ње. Повучени и усамљени постом и мучењем су изазивали у себи стање просветљености. Земља је била препуна таквих просветљених (*alumbrados*) који су о својим екстатичким визијама и доживљајима држали јавне исповедне орације готово у свим градовима и селима.

Најефектније дело мистике осаме је *Guia espiritual* калуђера Мигуела де Молиноса. Потпуни наслов: *Духовни водич који ослобађа душу човека, и унутарњим путем га води до савршеног схватања и до богатства смирења*. Молинос једину могућност види у „*quietud de espíritu*” (у испољавању духа) како би се душа човека непосредно нашла пред лицем Господњим. „У овој рајској пустињи може се само с Богом говорити” (*En este desierto y paraíso...*)

Инквизиција је са забринутостју гледала на талас мистике. Најпре је струју названу квијетизам благим средствима хтела да заустави. Касније се послужила силом. Молинос је био ухапшен, на већи део његове књиге сручиле су се клетве, калуђер је доживотно бачен у тамницу. Истовремено над стотинама осамљеника отворени су процеси. Због неколико безазлених речи професор Луис де Леон је ухапшен и држан у затвору пет година.

Квијентистичко расположење је, међутим, било тако снажно да се није могло уништити. Све је више простора освајало међу калуђерима, али и код племства и народа. Веза св. Јована Крститеља са *soledad* је позната; и Игнацио

Лојола је у једном дужем периоду живота био близак мисли да се повуче као усамљени пустињак.

Можда је *soledad* особеност Шпанца која се од њега не може одвојити. Модерни аутори (Унамуно) заступају мишљење да Шпанац увек жртвује спокојству сваку славу и велику херојску судбину. Та tradition eterno — рајска традиција — смисао је *soledad*: није потребна светска моћ, ни богатство, ни јуначка дела и авантуре, чак ни знање, цивилизација, удобност, наука. Рајски мир је виши од свега: пустите ме на миру да се удубим у самоћу, јер сам тада сам са Богом.

Али је могуће да је *soledad* изазвала изненадно проширење шпанског простора. Крајем XV века Шпанија је била стешњена на неколико жупа и одједном јој је у наручје пала готово цела Америка, добар део Африке, острва Истока и сва мора света. Изненадно проширење живота требало је уравнотежити и супротни покрет је сужавање осаме.

Како год ствари стајале, забринутост инквизиције да ширење квијетизма није пожељно, било је прилично оправдано. Она извесна рајска пустиња, где се по Молиносу једино може говорити с Богом, пресудно је место унутарњег живота. Ундерхил га назива зоном опасности. Јер је стварна пустиња. И: *die Wüste wächst weh dem der Wüsten birgt* — каже Ниче: пустиња све више расте и јавља ономе ко у себи пустињу крије. Рејсбрук пише: „У духовном животу квијетизам треба осудити и уништити. Квијетиста се зауставља у пасивности, да не би био узнемираван у својој смирености и да би умовао у свом миру, одбацује све облике унутарњег и спољњег деловања... Таква смиреност је издавање Бога... увреда величанства... заслепљује човека и потапа га у незнање... Овакав мир није ништа друго до лењост... Заборављање Бога, човека и Ја... то је лажни мир.”

Треба правити разлику између помирене смирености, која је заправо „делатност преданости и увек самопредаја која се обнавља” да би човек могао да схвати божанске силе; и између оне смирености у којој човек поверује да је самом себи сасвим довољан. Ова себична и нехајна смиреност је она која се назива мистичним грехом — када неко

свој отворени мир према Богу искористи за осигуравање сопствене смирености.

Desierto y paralaso, или quietud de espíritu, или immortal seguro — било како да Шпанац назива свету осаму —, за Исток то је само станица која се на санскрту назива сатва. Сатва је уживање измирености коју је душа онда постигла ако се уздигла из немира тамног света инстинкта (тамас) и из оквира активности за себе саму (раџас). Ако неко застане на овом пријатном месту, њега и Исток сматра лажним миром. Шпанац је мислио да је сатва спасоносно лебдење, циљ циља. Није могао да се одупре искушењу продуховљене насладе. Није знао да нема задржавања на Via Sacra, ни овде ни другде. Онај ко застане, изгубљен је. Очекивати пак од Шпанца да свесно изађе из овога стања није могуће. Није могуће јер му је за то потпуно недостајало психолошко знање. Европејац ни данас њиме не располаже. Не зна да уживање није више и није коначније стање од патње. Обоје се увек међусобно допуњавају и искупљују. Небеско стање није безусловно уживање, као што ни земаљско није неминовно патња. Источној психологији било је јасно какав је карактер заустављања у уживању и то истиче и тиме што сатву упућује у круг пракрити, то јест открива у њему природу женског принципа. Уживање није коначно стање и патња није пут, као што ни пасивност није коначно стање а ни активност није пут, и савршенство је и изнад пасивног, и изнад активног и изнад уживања и изнад патње.

Водич Мигуела де Молиноса једно је од ремек-дела хришћанске мистике. Не само зато јер у једноставности његовог говора сви осећају непатворено знање мистика упућеног у надљудску тајну. Ова књижица препуна је таквих појединости чија се истина никада не уздрма и чврсто стоји и поред више хиљада година искуства источних мајстора. Иначе пада у очи сродност њена с Истоком. Многи њени тумачи једноставно сматрају поузданим да се Молинос у Риму сусрео с мисионарем који се вратио из Индије и који му је причао о систему јога. Могуће. Иако претпос-

тавка није неопходно нужна. Сличност, готово подударност у методу, тону, облику и резултатима мора се приметити већ на први поглед.

Пре свега метод. Темељ јоге је медитација (Дхјана, ч'ан, зен). То је прво поглавље религиозног удубљивања. Онај ко не зна да медитира, не уме да унутрашњу енергију усредсреди на једну тачку, тај није извршио предуслов сваког удубљивања, интроверзију и не може ни да крене путем вишег знања. Интроверзија човека почиње у оном тренутку када се намерно и свесно може затворити пред спољашњошћу и уме да се искључи од спољњег света. То је негативни пут Дионизија Ареопажита, друкчије речено: метаноја.

Тон књиге располаже ретком способношћу што може да научи окретање смера пажње према унутра. У толикој мери и сама извире из духа медитације да га уме изазвати и у другима. То је вероватно тајна њеног неизмерног деловања. И то је у њој најнеобичније. Ако је Молиносу и стигло до ушију неколико речи о јоги, санскрт књиге сигурно читао није. Удубљеност у медитацију, дубоки шалат, тихи, чисти глас, који зна речима да дадне растварачку способност, не може се наћи нигде и ни код кога ни пре ни после њега у хришћанској мистици.

И облик је источни. Став је кратак, једноставан, готово да је попут општег места. Затим коментар и разлагање. Веома разуман и лако запамтљив, али тиме што је „разумски“ ни четврт ствари није испрпено. Нарочиту улогу игра разликовање (вивека). Циљ је изазивање унутарње Празнине. Силе систематски и доследно усмерава према унутра и концентрише их; када су се силе сконцентрисале, отвара се унутарње око; то је почетак унутарњег виђења; када човек већ и унутра види, креће на пут; на крају стиже до Ништа. Ту је настањен Господ. За време вожње унутарњим путем каткада се изговарају молитве, као код Томе Кемпијског. Овакве: „Буди истрајна благословена душа, јер се неће збити с тобом оно што мислиш. Никада ниси тако близу Бога као на дан напуштености... Господ ће поднети твоју душу која мисли да је изгубљена, јер ће те тако очистити од људског Ја и тако можеш бити потпуно његов.”

Ево одмах и првог става: „Да би Бог могао да се смири у души, људска душа мора се држати у смирености ослобођена свих немира, искушења и страсти.” Први услов и коначни циљ: мир. *Has de procurar tenerla limpia, quieta, vacia y rasifica* — побрини се да миран будеш. Само тако можеш постићи оно што хоћеш: *así puro y continuando de contemplación y amor* — неометану и чисту оствареност виђења и љубави.

Спокојство је другом речју мир, опет другом ћутање, то јест удубљеност, осама, медитација, заправо молитва. Нема и пламена жудња ка Богу. Ова нема жудња има три степена: тишина речи, жеља и мисли (*de palabras, de deseos, de pensamientos*). Једино кад и речи, и жеље, и мисли уседну у савршену немост, човек може ступити у три степена посвећености. Најпре душу испуни Богом и ослободи се земних ствари; други степен је уздизање човека (*excessus mentis*); трећи је савршена поузданост — „ако је Бог пошље, душа одлази и у пакао”. Јер „знај, што више умре у теби Ја, више ћеш упознати Бога”.

Чиста је случајност што су се сачувале песме Луиса де Леона. Јер још нико ко је икада написао једну једину реч није се мање бринуо да његово дело до других доспе. Што сам писао, вели, никада јавности намењено било није. Није ни написао много. На крају је сасвим занемео, у годинама када је још имао шта да каже. *Im Alleinsein mit Gott wird er still*, — каже један Немац за њега: у осами с Богом вечно је заћутао.

Није редак случај да се у једном народу, пошто је пронашао своју велику тему живота и генерације говориле о њој, писале филозофска дела, размишљале, водиле расправу о њој, патиле за њу: још једном, последњи пут и као завршетак опет јави та тема, али више не као знање, него као сликарство, музика или поезија — и не као питање, него као једино решење. Тако се у поезији Луиса де Леона јавила *soledad* као вечна велика тема вечног човека, у коначном облику, разрешена, готово обесмрћена.

Многи су покушали да преведу песме Луиса де Леона, али где се налази лепота и величина ових песама зна само онај ко их чита на шпанском и осећа у њима сјајну и свечану тугу *soledada*, врелу меланхолију, једва чујну, тамну озбиљност којом су оптерећене, озбиљност у којој се његов глас претвара у музику, чак и у чисто биће. Код њега више није реч ни о дисциплини, ни о напору, ни о аскетској пракси, нема става, прописа, намере, правца. Ако би једном прословио Анђео Осаме, говорио би гласом којим говори Луис де Леон. И како је мало говорио, на крају је убрзо замукао, у осами с Богом; значи био је близу Анђела.

Тајна сваке велике поезије је чудо; и тек одједном се огласи. Али ниједно чудо није веће од онога када се тек одједном огласи, не осама, него осама која је *soledad*. *Sole-dad* овде више није уживање, није патња, није деловање, није смиреност. Осама овде значи живот, значи само биће. Има оних који за Леона кажу да је био платониста и да је живео у идејама. Колико је за њега било ништавно непостојање, које се уопште узев сматра стварношћу, пример је сачувана анегдота. Затворен је због неколико речи и остао је у тамници пет година. После изласка из затвора вратио се у своју школу и овако наставио: јуче рекосмо... (*decíamos ayer...*) Код Луиса де Леона нема платонизма, каже Фослер: лична је то вера, истовремено и хришћанска, и грчка и мистична и филозофска.

Агостињо Пимета, португалски калуђер, уопште се не може упоређивати с Луисом де Леоном. Његове песме су прилично јадне и да нису сачувале траг велике колективне атмосфере *soledada*, биле би тек празне и неспретне речи. У овом случају није ни важна поезија. Пимета је дуго живео по различитим манастирима Шпаније и једина му је жеља била да се повуче у самоћу. На крају му је ред испунио жељу, калуђер се повукао у Арабидске планине, на обалу Португалије. Сам је живео тридесет година у малој колиби на стрмој стеновитој обали изнад мора, тек понекада је долазио у манастир који је био на пола дана хода. Међу врелим стенама сам је својим рукама прибављао оно што ће појести. Прилазиле су му животиње и јеле из његове руке. Све до краја дуге старости писао је песме о *soledad*.

Осама Пимете је поезија и религија: није као аскетско повлачење у пустињу првих хришћана и није као мрачно одвајање од света средњовековних пустињака. Ако се ипак с нечим може упоредити, онда је то осамљеност кинеских и јапанских уметника, којима није важно удаљавање од човека, него приближавање Богу. О аскези нема ни говора. Чак ни о уживању. Уметност је то, али уметник не ствара облик, него судбину. Поезија се ту увек мора наћи с религијом. Јер када инстинкту уметника није довољан глас, боја, цртеж; и свет речи није довољан; његова страст је изникла из тога да божју лепоту оствари у делу; треба да се удуби у задатак да би га остварио у својој личности — не споља него унутра, не у предмету него у души, не у објективном него у субјективном кругу, не у свету него у људском бићу, — у том тренутку се увек сусрећу уметност и религија: уметнички живот се не може стварати без религије, — тајна лепог живота је бити у Богу.

У овом маленом старом португалском пустињаку *soledad* је стигла до степена да се претвори у прочишћену лепоту и да се оствари у људској судбини. Више у њој нема оптерећености, таме, патње, туге; прегорела је на осунчаним стенама; нема у њој никаквог насиља да своје Ја отргне од човечанства, — сазрела је и сама се одвојила. Чар слатке и мирне зрелости је као код светог Фрање. Галебови су слетали на његово раме и кљуцали мрвице хлеба с угла његових устију; зечеви и гуштери чекали су га у зору на прагу да се појави и донесе им остатке вечере. Седео је на белом камену, с висине посматрао космичку перспективу плавог мора и више се није молио речима. Остварила се Молиносова жеља — *quietud de espíritu*, занемелост душе. Сагоревао је у тишини без речи, жеља, мисли. Онај који седи код ногу Бога већ се не моли речима.

Последњи велики представник *soledada* Сан Хуан де ла Круз више није незаштићен у односу на страст осаме. Тереза Авила каже: сакриј се у осаму, али сакриј и осаму. Свети Јован Крститељ стоји на степеницама где се стаје на врхунац *soledada*, али већ уме да се скрије и уме да победи

себе. Разумети Сан Хуана значи упознати тајну највећих фигура католицизма. Религија га је могла начинити усамљеним аскетом и визионарем, али мистични пламен није се преобразио у свој сопствени циљ, победио је себе и изнутра га је хранила активност. Од осамљеног мистичара умео је да начини делатног човека; али у делатности је горела ватра осамљеног мистика. Нешто више од самосавладавања већ омогућава да се открије откуда извире делатност; то је случај Игнација Лојоле. Код њега се већ ништа не види од онога што је проживео, побуда је била скривена, пред нама је само резултат.

Дело Сан Хуана је најстраховитија књига целе хришћанске мистике. Као да је здерао површину света и завирио да види шта се налази испод ње. Мрак. Ужасна, густа, црна ноћ. То је ноћ. Бог Сан Хуана. „У овом животу” — вели — „Бог је као ноћ.” Знамо да је обрнуто, ми живимо у ноћи а Бог је светлост, — ипак видимо мрак. Видимо у њему сопствени мрак. „Noche” је провалија без дна. Мистика Сан Хуана је мистика ноћи. И свега онога што је ноћолико: патња, бол „У богу пре треба тражити горко него слатко.” Нико никада још није прихватио патњу свесније и с дубљом понизношћу — а истовремено с мањом ведрином и с мање светлости.

У ноћи постоје три степена: када душа крене на планину Кармел (*La Subida de Monte Carmelo*), мора да прође кроз ова три степена. Први степен: ноћ осећања; други је поноћ — вера; трећи је ноћ хтења и сећања. Сан Хуан, као што се види, више не учи јогу осаме, него јогу ноћи. Да је и овај пут о томе реч, нема сумње: свака јога почиње окретањем према унутра, то јест пресецањем осећања. После преступања прага интроверзије човек креће унутарњим путем (*interior* раз). Сан Хуан га назива стазом која води на планину Кармел. Душа стиже на најмрачније место. Поноћ је. То је вера. Јер је вера најмрачније место на свету за људски смисао. У трећој ноћи душа пада у свету пасивност и заборав (*santa ociosidad y olvido*). Време и простор су нестали. Свет је уништен. Само Бог живи. Да ли је то још увек *soledad*?

Велики пут који се састоји од три степенице има више станица за сваки степен. На једној од станица трећег степена треба се попети десет степеница. То је десет степена љубави. На првом душа се тешко разболи од жудње; на другом је савлада немир и почиње да тражи; на трећем почиње страсно да ради, ради, ради, а да ни сама тачно не зна зашто, сем што слуги да ће је рад одвести ближе Богу; на четвртном степену мора да пати, и то више него што је до тада могла и да замисли; на петом је хвата чежња; на шестом почиње да јури према Богу; на седмом степену ради одважне безумне ствари као луда; на осмом душа зграби и загрли своје драго; на деветом степену се смирује и гори у благом пламену, као што би рекао Луис де Леон; *aquí la alma navega por un mar de dulzura*; на десетом степену стапа се божијим бићем и асимилије с Богом.

Ови степени у мистици Сан Хуана другостепени су поред доживљаја. Доживљај је пак сродан с доживљајем св. Бернарда из Клервоа: душа је вереница Бога, вереница пак хита свом изабранику да би га загрлила. Вереничка основа мистике само делом личи на Јеванђеље; другим делом је сигурно женско-земна природа и љубав душе-аниме-психе према Створитељу-Богу-Духу. То је био доживљај Сан Хуана: и на самртној постељи је молио пријатеље да му читају Песму над песмама. О вереништву душе је реч и код Рејсбрука и код Дантеа. У највише степена раја Дантеа управо води св. Бернард, који је тако много говорио о Песми над песмама.

Хришћанска мистика код Сан Хуана, исто као и код св. Бернарда, Дантеа или Рејсбрука, није била на том степену да би разумела вереништво душе и младожењство Бога. Та привилегија је припала Јакобу Бемеу. Душа је само живела у симболу веренице али није била свесно вереница. Посебно код Сан Хуана, где су *noñ* и *soledad* имале тако непосредну стварност.

ТУЖБАЛИЦА

1.

Тужбалица је забележена у индијанском племену које живи у амазонским прашумама. Укупно шест и по тактова Одсвирана на инструменту не казује ништа. Само је човек може изразити. Али не школовано и прилагодљиво грло. Културно биће не подноси ни елементарну грандиозност, ни неартикулисано запевање. А тужбалица је ово обоје. Као и све што из прашуме долази: тако је потресно једноставна, што и највећим уметницима само сасвим изузетно полази од руке, и тако је неотесано груба, као да је животињска. Несумњиво је да постоје савршенства која је досегла прашума, а од тада и тако нико и никада. То савршенство је елементарна грандиозност. Међутим, ова грандиозност уме само да урла. Индијанска тужбалица је космички монументално неартикулисано запомагање. То су они гласови које човек у себи пригушује када стане поред мртваца. Цивилизовани човек јеца, или плаче, или јауче, или стење. Из Индијанца без запрека и непосредно провали запевање. Свако може да препозна како је то оно што и у мени постоји и постојало је, само што га више не умем да изразим.

2.

Звук није материјал уметности, или ако јесте, онда је то на начин као што је дрво материјал ватре. Звук у музици гори као што реч у песми гори, као што боја на слици

гори. Уметност је она способност која пали и потпаљује материјал да би он плануо. Али особеном ватром. Материјал ватре је звук, боја, камен, с овом ватром заједно горе ватра живота, и смрти, и лепоте, и бесмртности.

Свет почиње да гори. Најпре у ватри живота, затим у ватри душе, затим у ватри речи, у ватри звука, у ватри боје, у ватри духа, у ватри доброте, истине, радости, бола, патње, смрти, бесмртности.

3.

У новије време се говори да уметничко остварење не настаје без намере. Намера се назива уметничким хтењем, Kunstwollen. Ригл, који је и начинио овај назив, мисли да је то основна ситуација која претходи уметности. Спремност без које није могуће уметничко остварење. Претпоставка је да је њено исходиште у човеку. Најпре треба хтети. Нема ништа без намере. Ова субјективна црта, спремност, намера, свест о циљу, планирање, то је уметничко хтење. Најважнији корак за уметничко дело је психолошки, желим да створим дело.

Ако ишта руши ову теорију, потпуно је руши музички прадоживљај. Јер било да је то дивљак из Неандерталске долине или дојенче, било да чују жубор потока, грмљавину, бубњање олука, смех, звиждук, било ко да је и било шта да чује, зна да живи у безграничном музичком океану, живи у разбукталном мору звукова, као што живи у разбукталом бескрају света речи, боја, мириса, лепоте, душе. Све што се чује, све је музика. Од апотеозе арије сопрана до шкрипе врата. Овај музички океан се ори, или милује, или раздражује, или успављује и на људско уво шуми, пева, бубња, праска и звецка.

4.

На обали мора, када надолази плима, талас наиђе на песак, разлије се, изравна се и повуче. Нови талас наиђе и

опет се повуче. Али сваки оставља свој траг у песку, линију докле је стигао. Та линија је линија таласа, као што је и оно што је остало записано — талас. Из даљине и на први поглед изгледа као један једини лук брегова и удољица. Из близине се види да је велики оцртани лук састављен од више мањих брегова и удољица, али и мањи су састављени од више још мањих брегова и удољица. Велики талас је склоп безбројних ситних таласића.

Када човек у сумрак, при надоласку плиме, седи на обали и ништа не чини до само море слуша, с истом оном напетом пажњом како се слуша певач на концерту, или клавирист, или шумска шева, приметиће да је лагано, пулсирајуће хујање ромора, његово распрштавајуће разливање, запењено дахтање исто тако богата и дубока музика као и оркан, Моцартова симфонија, или хор из „Пасије по Метеју”. И онда почиње да схвата у песак уписане велике лукове, значење мањих лукова и још мањих брегова и удољица. Лук је звучни запис. Звучни запис које музике? Океанске музике. Ко ли је може одсвирати? Океан. Један талас следи иза другог, следећи брише претходни. Море импровизује и не понавља. Никада два пута не отхуји исто. Запише, избрише, опет запише, шумори, бруји, ори се, изнова и опет, долази, изравна се, узмакне, излије се и разлије се.

5.

Да би се човек огласио и створио музику у распламсавом свету звука, као хуј крила галеба и зуј ветра кроз ужад на јарболима, није потребно хтење. Оно што је потребно много је једноставније. Кад би моји ученици замукли, каже јеванђелиста, камење би почело урлати. Сасвим је поуздано да за музику није потребно никакво планирање, намера, спремност, свест о циљу и субјективни моменат, напротив, сувишни су. Оно што је потребно јесте некакав загушујући и снажни ужас, некакав надљудски и надземаљски пресечени дах. Сваки дечји плач, оркестар, песма, врисак само је кап музичког океана. Кад човек слуша музику, пише Гарви, има утисак да то није ствар чулног опажања, већ свечани завет, као порука из надљудског света.

Сви знају да срећан човек нема своју књижевност. Нема сликарство, филозофију, говор. Нема ни музику. Увек је то несрећа. Лепа несрећа. Улепшавање несреће, што цела уметност и јесте. То је као урлање камења. Сва уметничка дела од Есхилових хорова до симфонијских поема Стравинског, свака бука машине, зуј муве, клопарање воза, цео океан звукова је такво урлање. Несрећа, јер су ученици замукли.

Зашто заћути дете у пеленама када му се запева? Зашто уздрхти дивљак када чује непознати узвик? Зашто човек седи на концерту? Зашто слуша хуј ромора плиме и бруј даха ветра? Зашто га непосредно дотиче свака кап из океана звукова? Камење.

Стенли пише да је путујући Конгом релативно лако подносио оскудицу, страх, глад, врућину, болест, отровне инсекте. Али је било нешто што га је готово излућивало. Црначка села су једна другима телеграфисала бубњевима. Бубњеви су били издубена велика дебла и на њима затегнута кожа. Ови бубњеви су се оглашавали и дању и ноћу дубоким, једноличним тамним брујем, одјекивали су стално и без прекида. Чим би минули једно село, они би се оглашавали из другог. Ако је неко икада чуо црначки бубањ, зна шта је то. То је камен.

Очајни, потонули, изгубљени камен, одбачен стропоштава се у пропаст, стропоштава се, безнадежно и неопозиво. Ученици су замукли и камење урла. Ништа друго не постоји, само ноћ, и ничег нема, само стропоштавање у ту ноћ.

Музички прадоживљај је чути урлик камена. Створити музику пак ништа друго не значи до пробудити свест да су ученици замукли, и заурлати као камење. Могло би се сада упитати на каквој основи лежи претпоставка да је исходиште у самом човеку? Каква тричава и надмена обест?

Шта ту треба хтети? Шта је ту намера, субјективна црта, спремност, планирање, хтење дела? Шта могу хтети, када одједном сазнам да су ученици замукли? Цео свет гори у звуцима, распламтели океан звукова није ништа друго до урлик камена, а разбуктало море звукова се таласа, налеће на обалу и узмиче, шишти, клокоће, хуји, пени се, талас се уписује у песак да би га нови талас избрисао, и опет нови налеће на песак, опет нови. Ни речи нема о никаквом *Kipstwellen* нити о каквом личном хтењу уметничког дела.

8.

Ниједно уметничко дело није јасније изразило музички прадоживљај и музичко прастварање од индијанске тужбалице од шест и по тактова забележене у прашумама Амазона. Зато је грандиозна песма и зато је брутална. Грандиозна, јер и није ништа друго до само прадоживљај, болом рањени крик у океан звукова, а брутална, јер је неартикулисана и има елементарну снагу, као прашума. Ова песма је, као и тек примитивно наоштрена камена секира, тако неспретна, незграпна и неотесана. Али управо то је у њој ненадмашна и непосредна ерупција. Она је као камен који се стропоштава у ноћ. Космички монументално неартикулисано запомагање, елементарна и неодољива провала. Индијанско племе стоји поред мртваца, одједном су сви свесни шта се збило. Ученици су замукли. И у том трену не могу ништа друго да учине до да избезумљено почну да урлају. Тужбалица је црни пламен, као базалт је тешка, као чемпрес тамна. Безданно запевање стене која се стропоштава у ноћ.

А свет гори, најпре у ватри живота, затим у ватри душе, затим у ватри речи, у ватри звука, у ватри боје, у ватри духа, пламиња, згуснуто, блиставо, сукљајући, димећи, врлудајући, лепеће, блиставим и црним пламеновима у ватри патњи, смрти, бесмртности.

1943.

КЈЕРКЕГОР НА СИЦИЛИЈИ

Први доживљај путовања је тајанствено ширење могућности не само на то куда неко путује, него у свим смеровима, а у изненадно умногострученом свету неопходна је нарочита присутност духа како човек не би изгубио своју сигурност.

Одлука што сада путује према Сицилији јадна је у односу на сасвим колосалне размере могућности, а има у њој неке комичне самовоље. Зашто баш Сицилија? она једна? Као кад неко из чиније воћа, у којој је на сто изнето благо целе баште, изабере једну једину трешњу, уместо да поједе све плодове. Заправо би требало да сиђе на свакој станици: излазећи из зграде требало би да пође у свим правцима, истовремено.

Важније је остати код куће, а чак ни не погледати кроз прозор, кратак је и поуздан пут опловити васиону. Али ако је већ преступио преко прага, зар не, зашао је међу огледала, а забавља се тиме што непрекидно заборавља: од свега онога с чиме се сусреће, деформисано на тајанствен начин, посматра га сопствено лице?

Код куће ћеш упознати свет, путујући себе сама; јер тежиште код куће пада на тебе, приликом путовања на свет, и увек остаје непознато оно куда гледаш. Требало би путовати онако како се ватра шири, полазећи из средишта у свим правцима, и као ватра, уништавати оно преко чега је човек прешао — онда када заврши пут, иза њега ништа да

не остане, сем развалина и пепела. Уместо тога сагори човек, а свет даље цвета.

Већ у првим часовима путовања начинио је зебелешку о магичном путовању. Шта значи то да ја путујем? Реализујем се. Али тиме што путујем на Сицилију само незнатан део отвореног света реализујем, само овај један једини од неограниченог броја могућности, све остале остају неостварене, сасвим поуздано, неопозиво и заувек. Кад бих сада сишао у Венецију, отпутовао бих у Равену, одатле у Падову, опет бих остварио једну једину могућност од оних многобројних.

Зашто од многих живота живим управо овај један? Зашто сам од многих Ја управо овај један? Нешто хоћу, али хтети да ми овај један пружи све што сам изгубио пропуштањем других, лудост је. Јадни путник, јадни живот, јадни Ја.

Тиме што препливаш океан још га ниси победио, само си пролазио једно време једном једином линијом површине. И ако би био у стању да пливаш стотину миља у дубину и ширину, само сада пливаш, али где су миленијуми када још ниси пливао и када више нећеш моћи! Ако се већ не може одједном све, бар онолико колико се може? Реализовати се тамо где могу. Најбоље је да избацити себе кроз прозор, да налегнем на ово магично кретање, што је путовање, и допустити да ме носи куда год хоће, и нека чини са мном шта га је воља. Нека ме дограби пут, и нека полети са мном.

А онда се умешао покварени стомак. Шта је јео? Доручак му већ није пријао, али га је попио. Невоља? Можда. Покушао је с мало горке ракије, али на жалост беше фалсификат, само га је од ње заболела глава. Смислио је да одспава, али се пробудио с меланхолијом. Увече, мада није имао апетита, ипак је попио кафу. Сутрадан исто. Онда је уследило стање да га је од глади болео стомак, али апетиту ни трага. Све је крунисао тиме што је ипак ручао. Увече га је већ хватала мука и несвестица. Тако су протекла прва два дана путовања.

Много зависи од прецизне свести о ситуацији, зато треба сазнати: шта је покварен стомак? Укидање јела на тај

начин што човек не жели да једе. Суштински дакле: прекид везе са стварношћу. Као и свака болест. „Јести значи учити“, каже један песник. А кад одбијем јело, одбијем учење. Нећу да учим. Покварени стомак, дакле, није ништа друго до превага чинилаца који спречавају реализацију.

За то време је седео на обали мора и невољно посматрао зелену воду пуну алги. Лагани ветар је доносио влажну топлоту. Цела околина му је била на терету. Сутра стиже на Сицилију.

Било ко да има данас било какво мишљење о Наполеону, о историјском артиљеријском поручнику који је постао француски цар, а освојио је целу Европу, нема сумње да онда када је живео, људи нису видели у њему историјску фигуру, него нешто сасвим друго. Овај пример безграничних могућности људског живота омамио је слабе. А још више снажне. Али човек је већ и пред савременицима имао другоразредну улогу. Није Наполеон био важан, него наполеонска судбина. Па ако се он и није могао опонашати, судбина којом је он живео постала је идеал, чак закон који се следи. У слабима и јакима пробудила се наполеоновска свест о неограниченим могућностима живота: испоставило се да све умемо да урадимо, јер оно што живи у нама, безгранично је.

Чудо генерације која за њим следи био је лорд Бајрон. Каснер за њега вели: „*der zweite Traum derer, deren erste Napoleon war*“ — други сан оних којима је први био Наполеон. Бајрон није био Наполеон, али да га није било пре њега, нико не би разумео страст с којом је безумно рушио око себе све границе. Књижевници су глупи људи. Верују да је све то књижевност. Верују да је романтика. Извориште романтике је у томе што су људи трагом наполеоновског бића открили у себи бескрај. Бајрон је био романтичар, што значи да је пустио на вољу елементарној ватри коју човек у себи носи, и која се зове: живот.

Бајрон је био други сан, друго очитовање страсти живота која пробија све традиционалне границе, раскида све окове, одбацује све обичаје, испретура све обичаје, друго

очитовање животне неисцрпности, и други ослободилац демона живота. И није био усамљен. Да не идемо далеко, узмимо Стендала који се давио у сопственом океану честољубља. Јер је од Наполеона честољубље попримило други смисао од онога које је имало раније. Раније се свако помало стидео, ако је носио у себи превише честољубља.

Стендал је изрекао своје мишљење када је описао Жилијена Сорела, јунака романа *Црвено и црно*. Владати, уздисао је ујутру и увече, у сну и на јави, трезан и пијан; владати, шаптао је у безумној лудости и без прекида, као будала. Јадна луда, газећи срце једне дивне девојке, желео је да ступи на трон света. Девојка! Немилосрђе! Лудост! Глупост! Владати, владати!

То је била ситуација међу људима другог сна. Владати! Бајрон и Стендал, апостоли Наполеона, и јеванђелисти безграничног наполеоновског живота учинили су обавезним страст бескрајности, жудњу за влашћу, инстинкт власти, бесрамно честољубље. Нека нико не поверује да је ова романтика у оно време трезвено могла бити осуђена. Чак ни данас је готово нико не уме трезвено да утврди, јер сви у себи тако живе: владати, владати! Чиме? Зашто? Свеједно. Владати. Немогуће је било супротставити се не јунаку, него начину живота јунака. А од тога је исто тако мало био изузет Шели, као Китс, Виктор Иго, Леконт де Лил или било ко други. Оно о чему је овде било речи: нови облик херојског живота, сви су у њему видели бескрајност и безграничност, савршеност и божанственост. Лако је данас видети да ниједног није било! А онда, богме, ко је требало бити да би се открила стварност? Бајрон, Шели, Стендал, Китс, Иго су ипак били најсјајнији људи свога доба. И ако су они били омамљени, како се већа трезвеност може захтевати од Хумболта, Хегела или Фихтеа?

Изгледало је да више не може бити појачавања. Сва велика осећања су била ослобођена, и све велике речи су биле изговорене. Трагом Бајрона и Стендала почео се формирати човек који је већ само у изузетним тренуцима нарочито учињеног напрезања схватао о чему је реч. Напета људска страст створила је такво јавно расположење које је производило крупне речи за живот којег више нигде није

било. Остао је на Св. Јелени. Тако се цео замах претворио у књижевност, и постао разбидрига грађана. Јер следећи корак више нико није умео да следи. Наполеони су преплавили бидермајерске салоне, јуначка дела су извршавали на берзи, на политичким скуповима и у спаваћим собама. Бајрон је почео да се бави привредном науком, а Стендал је заводио шваље. Врхунац епигонизма је када јунак пише новинске чланке. То је уследило четрдесетих година, када је прављена пропаганда за херојски живот, али хероја више нигде било није.

Није истина. Ту је био он, али већ одвојен од света, становао је на мансарди. Наполеон мансарди четрдесетих година, тај горки осамљеник, тај бедни освајач света, просјачки владар бескраја и одрпани јеванђелиста бесрамног честољубља становао је у предграђима Париза и Копенхагена, али се ничега није одрицао.

Један је Бодлер. *Être un saint et un héros pour soi-même* — светац сам и херој, али само за себе. За своје доба: фигура из хумористичких листова и саблазан. Доба за њега: срам и презир. Када сви траже крупне речи за малена бића, он налази мале за велике. Освајач који ову распојасану галаму чак и не презире, једино је подноси као неку бесмислену принудну ситуацију, и на терету му је.

Већ се у Стендалу освајач окренуо према унутра, јер је Наполеон спалио спољни свет. Наполеонско честољубље је постало психологија. Задатак сада више није победити Русију, него унутра она царства која немају ни граница, ни имена. Бити јунак у психологији сасвим је друго него на бојном пољу. Опасније је. Херојски живот се преместио сасвим на другу раван. За неограничене могућности овде се отворио нов свет, пошто се онај који је освојио Наполеон претворио у смрдљиво сметиште, а честит човек се већ кретао само запушеног носа. Демон живота се преокренуо, тражио и нашао достојнији простор за освајање: онај који ни слутили нису ови хвалисави ниткови. У поређењу с њима Неполеон је мангупче. Осамљени јунак који је бескрајне могућности живота психолошки сагледао и елементарној ватри пустио на вољу да уђе и унутра, био је нови натчовек.

Прави победник, прецизније прави побеђени, међутим, није био Бодлер, него Серен Кјеркегор. Јер се не може довољно нагласити да је цена ове нове врсте унутарње победе пораз спољње. Овај свет може да победи само онај ко је дошао у ћорсокак, само сломљен човек може да тријумфује. Кјеркегор је трећи сан – *der dritte Traum* *derer, deren erste Napoleon und zweite Byron war.** Освајање је потпуно престало да буде светска делатност. А за ову делатност је заиста најбоља мансарда.

Кјеркегор је начинио нечувено откриће, тако крупно да је с обзиром на његову тежину ваграмска битка као једна фудбалска утакмица. Живот, каже он, не зависи од појаве, од слика које видимо и осећамо, од представа и облика: уопште не зависи. Живот не решава оно што човека дотиче споља. Живот зависи од одлуке: од унутарње активности, од психолошке делатности која је потпуно независна од спољњег света. Човеково биће се састоји не од појава, него од одлука. Једино је важно оно у чему непосредно живи човеково биће. Средиште егзистенције није појава, него одлука.

Данас још многи верују да оно што је у јунаку најважније то је призор, театарски дирљива и заносно делотворна улога. Није. У јунаку је једино важно остваривање сна и идеала. Јер се живот не храни славом, него сном. Захтев се од доба Наполеона изменио. Новију врсту човека не задовољава цар. Предност је дата становнику мансарде који дугује бакалину, али је умео да оствари лирику психолошког јуначког дела.

Када га је брод искрцао у једној луци на Сицилији, потражио је стан, пресвукао се и изашао. Стомак му није био добар, и сам је избегавао задах свога даха. Најпре се окупao у мору, а онда је хтео да седне негде и да се одмори. Међу кућама је спавао смрад, као нека масна и трбата неман. Потражио је дрво да би се освежио у његовој сени, али посвуда само грмље. Од топлоте измучена грана није

* Трећи сан оних којима је Наполеон био први сан а Бајрон други.

штитила од сунчевих зрака. Ипак је сео и посматрао воду. По њој су зелене алге од којих га је спопадала мука у стомаку, а на дну, међу камењем, отпаци старих судова.

Пошао је даље да нађе погодније место. Корачао је љуљајући се поред обале. Благи ветар с планине је доносио отужно тешки мирис од којег су му клонули сви удови. Убрзо је опет сео. Дошао је без ичега, без књиге, без мисли, без жеље, без расположења, без радости.

Мислио је да ће се овде обалом дуго и лепо шетати. Али нигде пута, сем стазе између бодљикавог жбуња, коју су угазиле мазге, по нестабилном камењу. Море није било нимало пријатељско, с рашчупаном морском травом и отегнутим зеленим алгама. А сунце је пак тако пекло да кад би за тренутак застао, кожа би почела да гори.

Враћајући се чуо је шушкање између камења. На два корака од њега проклизила је змија, и то не тако брзо, чак се и осврнула и шиштала. Ето, помисли, мора се дакле одрећи и шетњи. Штета. Али шетња под оваквим условима равна је самоубиству. У сваком жбуну може бити отровница. Може је нагазити, или сести на њу, а онда ће га угрисати. Стајао је укочен. Змија је већ одавно нестала, није смео ни да се макне. Касније се опрезно сагнуо, дохватио камен и бацио га онамо куда се скрила змија. Још један. Ништа. Кренуо је, дрхтећи је гледао између камења, није ли се опружила нека змија. Сада се знојио не само због топлоте. Од овог дана смео је да се креће само у непосредној близини кућа.

Стомак му се још увек није опоравио. Врућина је била непрекидна, лењи ветар је доносио с планина јак мирис, а био је тако влажан да се и у соби све лепило од испарења. Каткада је погледао на околне стене, хтео је да нађе засењеније, слободније место. Али кад је хтео да пође, пала му је на ум змија. Радије је седео подно врелог зида и посматрао парчад црепа побацаног у воду.

Карактеристично: ова густа меланхолија траје непрекидно од када је кренуо, већ више од недељу дана, лоше спава, зноји се, буди се уморан, доручак му не прија, а с ужасом помишља да ће изаћи на сунце да се купа, па ипак одлази, јер су испарења нафте и задах смећа између кућа неподношљиви.

Обично се купа недалеко од последње куће. Ступао је обалом, радије кроз воду, мислио је да змије не прилазе близу воде. Укупно је могло бити сто корака, можда сто педесет. Муве га овде већ нису толико мучиле. Газио је водом, ступао на светлије камење, најпре би опрезно увек погледао где. Пливао је неколико метара према пучини, затим би се изненада окренуо, јер је веровао да ће га напасти нека животиња.

Шестог дана после његовог доласка, управо пре подне у време купања, приметио је на отвореном мору, напољу, далеко од обале, бар неких три миље, велику рибу која се праћакала. Брзо је пливала, репним перајем је пљускала воду и преметала се. Ајкула, помислио је, само ајкула лови сама. Срце му је јако закуцало, као кад је наишао на змију. Ето и ово.

Морао је да тражи ново место за купање. Ово овде није било довољно заштићено. Ајкула је могла лако прићи и напасти га. Неколико метара даље нашао је плитку воду, где су стене окруживале место за купање попут базена. Кад уђе у воду, овде је одиста заштићен. Истина, купати се није могао, јер је воде било мало, била је плитка, топла и устајала. На крају, помислио је, шта је разлика између тога што се код куће пере у оном лавору а овде у овом? јер је место заиста било мало веће од лавора. Разлика је што је сунце овде махнито пржило и што су га гризле муве.

Десетог дана је одлучио да ће ићи на купање тек када сунце буде на залазу. Ујутру и доподне је седео на степеницама цркве, на једином сеновитом и релативно хладовитом месту у селу, и терао муве од себе. Ако је дувао северни или источни ветар, време је било подношљиво; али је јужни ветар наносио овамо сав смрад из кућа. Око подне је са забринутости мислио на ручак. Није био гладан, а у његовом стомаку је варење било обустављено већ две седмице. Као да му се свалила несварљива маса, сунђер или упијач. Јео је нерасположен. Вино му није пријало, али је пио, бар га је успављивало. Поподне је опет одлазио до цркве, шћућурен испод дрвећа, како га не би ухватило сунце. Овде је седео до пола седам. Тада би се сунце толико

приклонило западу да је могао отићи до лавора. Опрао би се, и нервозно погледао пучину, не примиче ли се ајкула.

Пут заиста није био успешан. Кренуо је с надом да ће му се на све стране отворити разне могућности, а ето, сада изгледа да су се исте те могућности затвориле, а још никада није био толико заробљен као сада. Уместо пространих, великих шетњи педесет корака подно зидова од куће до цркве и назад; уместо мноштва нових украса непрекидна мука у стомаку; уместо блиставих сунчевих зрака принуда да седи у хладу; уместо веселог и свежег купања малени лавор. Зар се толико сузио пространи свет? И ако конкретно помисли да се гуши од запаха смрадова, да га муве гризу, а врат, руке и рамена већ су у ранама и пликовима, влажни ветар му притиска мозак, онда мора да помисли да све што је очекивао доживљава негативно, или управо супротно ономе што је очекивао.

Питање зашто се одлучио на ово путовање и сам се запутио у ову одлуку, следеће је: ставио је себе на пробу, да ли га сва ова лепота, коју слуги у овом блиставом свету, може измамити из његовог манастира, да ли је довољно јак да би се одупро искушењу сјајне природе? Па да. Био је довољно јак. Ничим се Ја није могло измамити. Само се још дубље скрило. Само се патио.

Искусио је: сопствено лице га посматра. Унутра је било Ја, али ни напољу није видео друго до њега. Кад ступи у море, лепе се за њега масне алге, досађују му одвратне муве, мучи га стомак, гуши се у врелим испарењима, ноћу се преврће ознојен и без сна, као да је у пећи између врелих каменитих зидова. Путујући упознај себе сама. „Да ли сам то Ја?“ Да ли је ово трећи сан? Овај бедни црв? Заиста не личи ни на први нити на други.

Дао је предност ситуацијама у којима се устручавао, а с аскетском строгошћу чувао се да не склопи мир са светом. Не! Не свет! Ја! Шта хоће? Да буде побеђен? Па сада је побеђен. Савршеније не може бити.

Зар сам такав? Овако страдајем због апетита, овако се ужасавам пливања на отвореном, бежим од малог гмизавца који можда и није отрован? Овако стрепим од јачине сунца и од паразитских мува? Да ли сам то Ја?

Да ли је отпутовао? Није. Ни педаљ се није макао од куће, јер није умео да иступи из свога Ја. Магично кретање, што путовање јесте, није могло да га измами из унутрашњег манастира, где се бојао цвокоћући зубима и дрхтећи. Грч. Стомак. Купање. Сунце. Све што се пред њим нашло: јело, вино, воће, шетња, вода, камење, цвеће, мириси, од свега се нерасположено и утучено окретао, јер није налазио однос са свим тим, а ништа од света није могао да заволи. Уместо да је и Ја постало тако пространо, слободно и прозрано као свет, и свет је постао тако стешњен, таман и бедно ништаван као Ја. Символ купања: зар није ужасно што се уместо у океану купа овде у овој одвратној бари? Јесте. Пере се у лавору на обали мора. Зашто? Боји се полипа, ајкула, ракова. Он се боји? Ја. Чеге се плаши? За себе. Само да га пусте, нико да га не дирне, да га не повреди, јој, да га не изгуби. И шта је тиме постигао? Покварен стомак, мучно знојење, шћућуреност подно зида, досаду, уједе мува.

Уместо тога изнутра се бави собом, претераним, забрањеним и нечистим радњама чачка свакакву прљавштину. Да ли је то психолошки јунак? Видети, признати, патити, понизити се, исповедити се. Аскетски патос анализе душе. Путује према унутра и открива себе. Пих! Доста.

Није доста. Ако си већ овде у заносу психолошке лирике, признај да је цела теорија мамљења траљава и злобна самообмана. Све си тако поставио као да овај свет само жели: једи, пиј, купај се, шетај, воли опасност, слободу, ризик, сунце, коначно воли и нешто друго изван себе сама, а ти постојано не желиш да мупустиш, јер издржаваш. Ова пракса је пак славна. Па зар верујеш ако не волиш ништа, да знаш себе? До тебе самог пут води само преко света, а себе не можеш волети ако друге не волиш. Ако се скриваш пред њима, не значи да се скриваш и пред собом? Не треба ти сунце, друкчије речено: ниси потребан себи.

Шта је то? Свега се плашиш? Зашто? Све је против тебе? Риба? Вино? Змија? Сунце? Мирис? Ветар? Све тебе мучи, јадниче? Зар пре неће бити Ја оно што те мучи? Лудак!

Стварност је поразнија него што си мислио. Ситуација је веома проста: не можеш да ступиш изван себе. А то Ја није манастир. Пустимо религиозне илузије. Није овде реч ни о каквој религији. Нико овде неће да искушава тебе. Сам си себе ставио на пробу, умеш ли да се извучеш из себичне омаме трошне самоанализе која и не зна друго до да подиже самомучитељске оптужбе, а скрива се подно зида ако сија сунце.

Пропао си, несрећниче. То си хтео. И постигао. Неспособан си да волиш свет. Иронични сентименталац. Неискупљиви светац. Сам не уме да се одрекне себе. Затворен је у своје Ја. Примењује стална аскетска правила, а кад би требало да ужива, скрива се испред сопствене среће, јер верује да је то грех. Грех је, пријатељу, што остајеш у њему. Што остајеш Ја, и што си неспособан да се у магичној метаморфози путовања претвориш у море, сунце, вино, ветар. Због тога не умеш редовно да једеш, и смучи ти се од мириса гајева поморанци. Покушај да живиш свет не у своје име, него да у име света живиш себе. Покушај да доживиш себе као лиру на којој елементи свирају. Ко захтева од тебе кад видиш нешто лепо, да најпре плунеш на самог себе? Зар ти је то религија? Упрљати свет само да би Ја остало нетакнуто? Није то религија, пријатељу, него лоша нарав.

Мораш се одрећи онога што си хтео да спасеш. Наследио си јуначки живот, али је први сан нестао, а за њим и други. Мораш се одрећи јуначког патоса. Оно што се тражи од тебе није лепо нијансирано рецитоване научене улоге. Не буди више јунак. Научи да живиш као да си сам. Као да те нико не посматра. Као да си код куће. Шта хоћеш? Исту улогу играш према унутра, коју си научио од предака, али они су је играли према споља. Веруј ми, нема јуначке улоге према унутра, али ни јунака нема. Бити добар човек. Покушај искрено да будеш без психологије. Волети без Ја, видети Бога без религије. Само онако како

стварно јесте. Некако од срца и с радошћу. Црв није истина; он је друга страна јунака. Јунак није истина; он је друга страна црва. Припадају једно другом. Нема Ја; то је друга страна света. Само постоји Бог, он блиста овде над морем и међу гајевима поморанци, а и овај чаробни мирис је он, и ветар је он, и змија, и ајкула, и вино. Немој да бројиш који си сан. Радије сањај сам.

1943.

АНТИЧКИ И МОДЕРНИ ПЕЈСАЖ

У почетку је антички пејсаж био веома једноставан. Једна једина заталасана линија и под њом једна једина риба, ништа више, то је било море. Као што се види, није то била слика која би одговарала укусу данашњег одраслог човека. Све у свему била је знак. Символ. Као писмо, хијероглиф, с којим је била у сродству.

Али ако човек добро погледа модерну слику, пејсаж Короа, Ван Гога, Констебла или Клода Лорена, с изненађењем ће запазити да ни она није друкчија. Изменио се само знак. Навикли смо да се препуштамо и верујемо чаролији уметника, да оно што ставља пред нас јесте имитација свеже јутарње шуме, или сеновитог прозрачног маслиновог гаја.

Не тако давно случило ми се да сам приметно где се налази процеп кроз који се можемо извући из илузије коју је изазвао уметник. И када сам се извукао — јер нисам одолео да не покушам —, нисам видео никакву сличност између предела и слике. Нешто пак прецизније: сличност није била већа него у античком пејсажу, када је море означавала заталасана линија и риба. И ово овде су све знаци а нису много ни неразумљиви.

Откако сам открио ово, за мене веома важно запажање, месецима разгледам античке и модерне пејсаже, оне које сам могао да прибавим. О својим запажањима начинио сам мноштво бележака, док их се коначно није накупило толико да ми не би било нарочито тешко написати целу књигу.

Сада ми није то намера. Саопштићу само неколико мисли, можда најважнијих.

Пре свега прва европска песничка слика, из Одисеје, врт нимфе Калипсо:

У кући испред ње ватра на огњишту и далеко се шири пријатан мирис дима од сагореле кедровине и лимуновине. Она сама предивним гласом певуши песму, док хитрим рукама на златном стану блистави огртач тка. Около пећине гај јоха и јела и тамних чемпреса, све сами зимзелени. У крошњама се настаниле крилате птице, совуљаге и копци, брбљиве вране, птице пловуше које на обали лове рибу. Изнад улаза пак висе са стене дугачки краци лозе чардаклије на којој зру пурпурни гроздови. И четири врела бисерне воде извиру блиставо, међусобно сасвим близу и све овуда кривудају. Ливаде блистају свежином, по њима осут целер и шебој.

Да ли сте запазили шта је све овде? Склопите очи и замислите пејсаж. Слика ће постати слична онима какве су Грци сликали, или какве се могу видети на зидовима у Помпеји. Насупрот украсима, слика је безусловно једноставна. Јер у њој је једноставно осећање, мисао а једноставан је и човек који је слика. Атмосфера је најчешће идилична. Чак и онда ако слика представља олују, или је тамна.

Да јој супротставим модеран песнички пејсаж. Из једне је Верхаренове збирке и ево га:

Старине пастири, на сваког се сручило по stoleће,
и њини пси, олињали по ливади ко старе крпе,
често угледају на немој равници,
на златним динама, у хладу,
у тишини, ноћу ужас да се примиче,
да се вода посрамљена у блату крије,
поље побледи па се заклони,
да сваки лист дрвета, грана жбуна
мотри и ватра сунца на самрти,
чија светлост се пробија попут луде,
гасне и гуши се у његовим зрацима.

Супротност је довољно карактеристична. Ево загушљивог ужаса који у овим речима подрхтава, као да ни по

чему не личи на врт нимфе Калипсо. И заиста ни по чему не личи. Ова слика је као мора из сна, напети уједи скривени у дубокој тами, који не допуштају да сликар повуче праву линију. Мучне, криве, напаћене линије, као поломљене и зле, напуштене, грешне и загрцнуте јабуке Ван Гога.

Питање није која је слика права.

Ми, наравно, већ знамо да није ни једна. Антички предео није ништа друго до симбол. Али ни модерни није ништа друго. Знамо да слика никада и не може бити ништа друго до знак. Али док античком сликару пејсажа није ни падало на ум да седи у гају и да наводним копирањем дрвећа побуђује илузију истине, модерни сликар, као што се каже, ради по природи. Извор античког пејсажа човек би узалуд и тражио. Нигде на земљи нема таквог жала, таквог дрвета, такве пећине, таквог камена, таквог цвета, изузев у машти сликара. Извор модерног пејсажа, веле, постоји, сви га могу погледати и да би контрола била већа, може се и фотографисати. Антички сликар ставља пред нас замишљен, такозвани идеални предео; честољубље модерног сликара је веће, или мање, не може се поуздано знати, али узорак је преузет из природе.

Одредница је дакле: природа. То је она тема коју антички сликар или није познавао, или није ни узимао у обзир. А то је она тема на којој ради модерни сликар.

Једини аутор на кога се могло рачунати у овом тешком питању јесте Џон Раскин. У својим *Модерним сликарима* током дугих поглавља говори о античком и модерном пејсажу. Бавио сам се њиме и да сам од целог подухвата имао само толико користи што сам две седмице провео у присном пријатељству с Раскиновом књигом, и то би био добитак.

По њему модерна слика се разликује од античке у томе што је облачна. Облак, по себи се разуме, није оно што би необразован човек помислио, пара која плови у ваздуху, баца сенку на земљу и заклања сунце. Онај ко то замишља тако просто, не познаје Раскина. Служба облака, *service of the clouds*, значи да је светлост потиснута са слике. С тиме је у супротности правац који „понижава свете

елементе боја". Нема више блистања. Нема више плаветни-ла ведрога неба. А када небо постаје облачно, смрачује се и расположење изнутра. Од лепог човека одједном постаје ружно и смешно биће. Човек више није религиозан, него научан. Обожавању меланхоличног Ја — *troublesome selfishness** — на облачној слици одговара тамна психологија. То је „*unparadised*""** модерни човек, ситуација истискивања из раја.

Као што се види, Раскин говори о моралу пејсажа. То ни он не пориче. Не као да не би био у праву. Промислимо добро и видећемо да ниједна од ових прекорних речи није неистинита. Ова метафизика облака оправдана је у сваком погледу, стопостотно. Невоља је само у једном: није о томе реч.

Каже се да је природу открио Русо. Што се мене тиче, уопште не верујем у то, јер су холандски пејсажисти пре њега већ добрих стотину педесет година знали за исту ту природу. У новије време све негативније видим Русоа: његово обожавање инстинката и природе није, по мени, ништа друго до салто мортале смисла. У Русоу извршава убиство декартовски резон. Због тога је нагласак код њега више на томе да ум *није*, него на томе да инстинкт *јесте*.

У доцнијем уопштеном облику природу сам најпре нашао код Дирера. Не као једну слику, као коначно и поуздано решење. То су његови неистакнути мали цртежи и скице, као што су бубе, цветови, траве, клице модерног пејсажа. Копиране по природи и с такозваном верношћу. Овде видим да се јавља модерна илузија, природност. Северњак и протестант? Јесте. Али што је северњак и протестант, такође је знак, као Раскинов облак, или заталасана линија и под њом риба.

Каснер је ближи. Али ни у његовом разликовању које чини између предела и природе не могу да се скрасим. Наравно, то двоје се не сме побркати. Природа је целина, неограничена, а пејсаж је само од ње одсечен, произвољно одвојен део. Оквир је прибор пејсажа; природа нема оквира.

* Тегобна себичност.

** Лишен раја.

Лепо је оно како Каснер карактерише раздобља. Између Грка и пејсажа су богови. У средњем веку је више страсти него перспективе. Ренесанса је велики ђилим. Стил природе се јавља почетком XIX столећа, и то код Енглеза: Шели и Тарнер.

Разлику између античког и модерног пејсажа недвосмислено сам овако дефинисао: антички пејсаж је слика идеје, модерни пак слика стварности.

Ово до сада је опште место. Не желим да се припише мени. О сликању идеја, надам се, имате обавештења. Не желим да вам оптерећујем сећање оним анегдотама по којима су цео стари век, средњи век, па чак и ренесанса омаловажавали стварност. Живи човек и предео били су само прилика да се наслика сасвим фантастична слика која одговара законима хармоније. Та слика није ни хтела да личи на стварност. Десет година после смрти нико се више неће сећати правог Лоренца ди Медичија, вели Микеланђело, али ће се његовој статуи дивити и после хиљаду година. Ко зна какав је био стварни Ахил? Знамо само идеју Ахила. Какав је био врт нимфе Калипсо? Знамо само идилу.

Необично је како се дуго очувао идеални предео. Портре се већ одавно сликао по природи, као у случају Ђоконде, а предео иза ње још је увек био идеалан. Ни модерно доба није могло да га се потпуно одрекне: о томе сведоче слике Ходлера, Пивиса де Шавана, Беклина, Сегантинија.

Међутим, питање је заправо следеће: нема сумње да идеални пејсаж не жели бити истина. Али да ли је стварни предео, који жели да буде реалан, заиста истинит? Идеални предео је идеалан. Стварни предео је заиста стваран. Али како ствари стоје с истином? Суштина моје тврдње је да је модерни пејсаж, који жели верно да представи стварност, исто тако мало истинит, као и антички пејсаж који жели да представи идеју. Природа која се види на модерном пејсажу исто је тако мало истинита као она која се види на античком пејсажу. Радије се сликао идеални пејсаж, природа стварног предела пак, који сликају модерни, исто је тако далеко од истине као идеја.

Природа и истина нису истоветне. То се не може довољно истаћи и у даљем интересу треба запамтити: пред-

стављање природе на модерном пејсажу нема никакве везе с истином.

У реду. Модерни пејсаж не представља ни идеју, ни истину. Па шта онда представља? Природу. Одредница је: природа. Али шта то значи природа?

Нећу вас замарати значењем грчке речи φύσις, латинске natura и наше природа. Само ћу рећи да речи изворно нису имале ништа с истином. Оно што је природно још не треба да је истинито; зато оно што је природа још не треба да је истина. Природа и истина се међусобно не покривају. Како да то јасније кажем?

Дакле, претпоставка је ово: у стварној природи нема више истине него у идеји. Тиме ни издалека нико није рекао да је стварна природа иреална. Па није ни идеја. Сви знамо да у идеји постоји веома озбиљан садржај реалности на који треба рачунати. Они који супротстављају идеју и реалност, говорећи да су оне супротности, да нема ни идеје у реалности, нити реалности у идеји, они ствар не схватају. Идеја одиста има дубоко засновану реалност. У сваком случају, бар исто толико као и такозвана природа.

Коначно, ситуација је таква да истину не приказују ни идеја ни слика природе. Оно што од почетка новог века називамо натуралистичким сликарством и чија је илузија такозвана верност, исто тако мало личи на истину као и идеја. Слике Констебла или Ројсдала исто су тако далеко од истине баш као и фреске у Помпеји, и Верхаренов предео је исто тако далеко као Хомеров врт нимфе Калипсо. Убеђен сам да истину, односно стварну ситуацију, како оно што постоји заиста постоји, нико није насликао, чак нико није ни видео и нико не може ни да наслика, јер нико не може ни да види.

Кренимо од неког датог случаја. Предлажем Короово дело које представља шумски пут, у позадини неколико сеоских кровова и црквени звоник. Наслов слике: „Стаза према цркви“. Погледајте слику и признајте да вам је први утисак следећи: почетак је лета, недељно јутро, ноћ је била свежа и дан ће бити топал, ваздух је, међутим, још свеж и у шуми је тишина, једино се разлеже звук звона. Сада вас питам: где сте ви видели почетак лета? На тамнозеленим

крошњама? По боји неба? По облацима? По стази? Где видите недељно јутро? Где видите да је ноћ била свежа? Да ће дан бити топал? Не умете да одговорите. Признајем, не уmem ни ја. Али ако би се неко усудио да каже да је ова слика настала у септембру и то поподне, исмејао бих га и препоручио му да се бави нечим другим, јер се у слике не разуме. Иначе, чак сам се усудио да наведем и звук звона, знам да ће служба започети тек кроз четврт сата, јер се огласило само прво звоно.

Под именом Природе већ неколико стотина година подразумевамо укупност појава које можемо опазити. Слика Короа је само оваква појава. Ваздух, боја шуме, сунчева светлост, облак, топлота, испарења, звук звона, све су то такве појаве које се могу опазити и чулима схватити, слике које су намењене чулима. А све то пак није ништа друго до природа као појава, као чулни утисак.

Погледајте слике Клода Лорена, ван Остадеа, Теодора Русоа, Давида Коа, Де Винта, Рембранта, или било кога другог, и видећете исто. Пејсаж ће у сваком случају хтети да прикаже појаву. Појаву а не истину. Да оне међусобно нису једнаке, надам се, знате то. На овим сликама постоји особена мистика осећања, насупрот мистици идеја античког пејсажа. Оба пејсажа су мистика и какав им је однос с истином то се не може установити, јер ако о истини и имамо некакво мутно осећање, довољно нам је само да бисмо утврдили: пејсаж није истина.

Свакако је битно олакшање што од сада више не тражимо сличност, верност модерног пејсажа, да ли је дрво заиста било такво, сунце заиста тако сијало и море имало заиста такву љубичасту боју. Нема ни говора о подражавању.

Модерни пејсаж не копира. Приказује појаву. Шпенглер вели да је чулна појава космички додир. *Kosmischer Taht*. Космички ритам. Објаснити какав је мистични момент ова чулна појава, захтевало би толико простора да нећу ни покушати. Препоручујем књигу Карла Велкиша, прочитајте је и разумећете да ову високу делатност човекова духа треба видети у новом тумачењу. Друга добра књига која се односи на ово јесте дело *In defence of sensuality* Џ. К. Поуиса. Само је жалосно разумевање хришћанства и погрешно ту-

мачење моралне аскезе срозало духовну вредност чулне појаве тамо где се она данас налази и представља грешну радњу коју треба избегавати. Чулну појаву не треба одбацити, него продрети у њену суштину саму, — прожети је, — продуховити.

Модерни пејсаж је продуховљење природе. Приказивање космичког додира који дотиче очи. Сада већ ваљда разумете зашто на Короовој слици упућени види и треба да види пре свега летње јутро, свеж ваздух и да чује звук звона. Слика приказује овај додир. Слика тај ритам света. Шума, стаза, кров, звоник су важни? Јесу. Јер су то оне појаве које су приказане. То су они одређени знаци и хијероглифи, као заталасана линија и риба. Модерни пејсажиста се никако не може наговорити да наслика врт нимфе Калипсо. Изложба на којој би били изложени данас идеални пејсажи, убила би нас досадом. У природи тражимо постојећи космички додир, одређени мистични моменат чула. Каква је веза овог момента с истинском природом? Сlike не приказују оно што јесте, него оно што, како да кажем: „јесте“, под наводницима и подвучено, — мислим, оно што је схваћено.

Природа, коју данас видимо, доживљавамо и чудимо јој се, у коју верујемо и коју нам наши сликари тако верно представљају, мистично је продубљење појава за чула.

Како сам сада непосредно дошао до краја тока мисли, допустите ми да начиним једно темељно разликовање. Мислим да ће нам олакшати последњи корак.

Желим да начиним разлику између сакралног и профаног предела. Сакрални предео је увек друкчији из раздобља у раздобље. Такав је врт нимфе Калипсо, али и Верхаренов предео. Фантастична брда на сликама Голготе из средњег века, идеални предели декоративно сликани у позадини портрета у доба ренесансе, пејсажи на сликама Берн-Цонса, или Мареа, све је то сакрално.

Профане пределе теже могу да окарактеришем, и то због тога јер имена сликара који их сликају или нисам ни чуо, или сам их сместа заборавио. Сlike које спадају у ову групу традиција назива кичем. Профани предео је кичерајски. Мазарија. Бесмислено и лаичко и бедно траћење боја.

Међутим, овако то изгледа сасвим алкаво. Прецизније речено: сакрални предео је онај иза којег се налази истина и у којем је истина; профани предео је онај иза којег нема истине. Истина се не може приказати. Није ни видљива. Истина је надидејна, надстварна, натприродна, натчулна, натпојавна — истина је оно што држи идеју, стварност, природу, појаву. То је тако. Сликара мора да приказује чулну појаву и треба да зна да истину никада не може видети. Појава је само знак. Као заталасана линија и риба. Увек мора да приказује знак, али мора увек знати: јаој слици која је само знак и ништа више и која нема никакве везе с недостижном и неизразивом и неувидљивом истином. Недостижна је, али мора бити на слици; невидљива је, али се мора видети. Не може се опазити, али се мора приказати а не може се приказати, али се мора опазити и само она једна једина се сме и треба опазити и приказати. Ако на слици нема истине, онда је профана и може се бацити у ватру. Једино је онда сакрална, односно једино је онда узвишена, ако приказује истину.

Откриће је новог века да се и бубашваба може приказати сакрално (Дирер) и одбачени опушак цигарете, не само узнесење Богородице; за то има хиљаде примера. Знамо да бусен траве, мост, цвет, чинија јабука, ако су знак истине, могу бити и јесу сакрални. А истовремено знамо да се профано може приказати и Христово рођење, и васкресење, као што и за то има хиљаду примера, мноштво подлог и страшног кичераја шепртљанаца, ако нису знак истине.

Нечувена иновација модерног пејсажа је што је у први план постављен привид природе и овај свет привида се користи да се у досадашњим на изглед безначајним појавама обухвати неухватљива истина која постоји у њему.

Шта представља? Муву? Капљицу кише? Руку? Брдо? Маслинов гај? Свеједно. Слика насликана по пешачком мосту може бити истинскија од Вероникиног убруса, ако је у њему сакрални чулни додир. Модерно сликарство је очитовање сакралних могућности у чулним појавама.

На питање, шта овде значи појам сакрално, одговорити је једноставно. Сакрално значи свето. А свето значи оно што јесте. Што заиста јесте. Што није површно, није про-

лазно, није привремено — него је биће, вечно, бесмртно. Дакле, не оно што ће проћи, него оно што — јесте. Што је истина. Увек је истина и свуда је истина. Што стварно јесте. А оно пак што је и вечно, и животно, и бесмртно, и истина, што је свето, што је сакрално, што јесте, то је Једно једино на свету.

1944.

ПСИХОЛОГИЈА БРАЊА ЦВЕЋА

Лакше је развалити гвоздене окове
него венац цвећа.

Опат Констан

1.

Када се на крају живота нађем пред Анђелом Смрти, мислим да ћу га без роптања моћи следити у непознато. Ако ме упита: Да ли си нешто пропустио? Одговорићу: Не верујем. Али ако каже овако: Да ли ти је жао што овде нешто остављаш? Рећи ћу: Цвеће.

Радо ћу се и лако одрећи онога што живи на земљи, али цвеће, цвеће!

Анђео ће ми рећи: Видећеш, свет разума је богатији од света слика. Тамо ћеш видети изнутра. То је као када се предаш дубокој медитацији. Одвојен од земље немаш другог искуства до нематеријалног бруја; срећан и ослобођен лебдиш у безграничности. У великим тренуцима љубави, када се руши зид између спољњег и унутарњег света и више не знаш где је споља ни где је унутра, тело се претвара у душу а душа у тело; у великим тренуцима вере, када се руши зид између ове и оне стране и не знаш више где је овде ни где је онде; живећеш у таквом стању када ће нестати посебна свест о теби самом и доживљаваћаш сте-

пене духа који воде према Богу, да би на крају доспео пред лице Његово и тада си стигао на циљ.

А ја: Свети Анђеле! Још у животу сам имао удела у милости да се добровољно могу покоравати законима бића. С покорношћу сам нишао сам и није ме требало ни присиљавати ни вући. И сада идем, јер тако треба, јер се радујем што могу да будем послушан и јер знам да је свет у који ступам виши од претходног. Ништа ме не боли. У срцу ми је мир. Али цвеће, цвеће!

2.

Бејаш још скоро дете. Сећам се места, подножје брега, на улазу у сеновиту долину, седим на зиду поред куће у рушевинама, преда мном у хладу љубичаста глува коприва. Са другарима сам се у детињству био договорио да су глуве коприве наши војници, а жути маслаци непријатељи. Маслачке смо уништавали где год бисмо стигли, али ни једну једину коприву нисмо смели дирнути. Сада док седим на зиду, сећам се тога и: колико наших војника, цео батаљон, улогорили се, можда се спремају за битку и да опколе отпозади одреде маслачка. Радовао сам се њиховом тријумфу и желео им победу.

Истовремено, могло ми је бити осамнаест, чудна ствар ми је пала на памет. Зашто човек трга цвеће и зашто се кити њиме? Која је то загонетна принуда што смо у марту одлазили на обале потока да беремо висибаве, у мају у шуму по ђурђевак, у јуну по булке и различак на њивама? Зашто се радују девојке када им дајем цвеће? Зашто у собама постоје вазе и зашто је у њима јоргован у пролеће, хризантеме у јесен?

Доспео сам догде. Тада сам одлучио да ћу о томе размислити и смирићу се тек ако нађем одгонетку. Написаћу психологију брања цвећа.

Наравно, онда још нисам имао ни појма о психологији, једино сам знао да психа бере цвеће. Зашто? Ни данас не знам. Очито да између њих постоји неко сродство. Што је неко више душа, тим је више цвеће. Жена. Нарочито

девојка. Дете. Поготову беба. Женска имена: Ружа, Љубица, Јасмина, али постоји и мушко цвеће: Нарцис.

Прошло је од тада двадесет пет година и кад ми падне на ум завет на каменом зиду, осећам да једном треба да испуним обећање.

Прво о чему треба проговорити јесте име цвета. Имена цветова су најлепше речи језика. У мађарском исто као у енглеском, француском, или латинском. Многа поподнева и вечери сам провео, нарочито зими, поред пећи, тражећи по речницима називе цветова и дивећи им се. Често сам им придевао самовољне слике, а понекада измишљао и целе приче.

Испричаћу само једну. Једног пролећа, на сеновитом, заклоњеном месту, на северној страни провалије нашао сам бео цвет. Иако сам у ђачко доба, а и после, волео да скитам уз приручник за одређивање врста растиња, овај цвет нисам знао. Растао је између листова ђурђевка, листови су били рутасти, а између пет, шест, чак и седам меких, баршунастих, белих латица жути тучак прашника. Мирис? Како да кажем? Шафрански и испарљив, нежан, малко подсећа на љиљан, али је блажи и слађи, танан, опојан, свеж и као да и није материјалан. Беше то бела саса, немачки *Alpenrose*, латински анемона. У себи сам је звао Бела анемона. Знам једно место где густо расте на простору величине собе. Средином маја сам видео то место и у том сусрету једва да има нешто земно. Нагињем се над њих и имам осећај да сам се сусрео био у осамнаестој години с оном девојком, с којом сам се целог живота желео срести и да је девојка та, још дете, плава, кожа јој као латица анемоне, бела, проговорила мени, са усана би јој се ширио овај мирис. Љубав, вера, лепота, душа заједно, као остварење неостварљиве жеље.

Тај мирис и то име одмах тада и од тада увек су изазивали у мени Лету, воду заборава. Осећао сам неку везу између имена, мириса, белине анемоне и заборава: срећа што постоји пиће које својом студеном чари спира моје успомење и снова почињем да живим као да сам се сада први пут родио.

У јесен сам поново навратио и нашао сам чудна, сасвим ситна зрна која су била обавијана белим памуком. Беху као из јајашца излегла скупина ситних црва који га мижу, или још боље род Беле анемоне. Бескрајна је нежност, мислио сам, што цвеће своју децу умотава у лак, топал, мек, бео повој, да не би озебла када се у зиму нађу у земљи.

Ако би ме ко упитао с киме желим да живим, одговорио бих: са девојком Белом анемоном. Кад бих је погледао, све бих заборавио, сем њу, из очију њених гледала би чаробна хладовита вода Лете, додир би јој био баршунаст и на њу би требало пазити као на белу кадифену латицу. Жену коју мушкарац од рођења носи у свом срцу и коју заправо и вечито воли, Јунг назива Анима. Анима и Анемона. Цвет душе. Цвет среће. Цвет Неугасле Невиности.

3.

А сада питам: могу ли да се одупрем да га не откинем? Не могу. И има у томе нешто што се само по себи разуме. Знам да је неисправно што човек убије и једну животињу. Неисправно је ако посече дрво, гради њиме, или га ложи. Неисправно је ако жива бића лишава њиховог живота само зато да би се најео, или да живи удобно. Само је један једини изузетак: брање цвећа. Није неисправно ако убере цвет, однесем га кући, ставим у вазу и погледујем сваких пола сата како је диван. Сасвим је природно да човек бере цвеће, плете од њега венац, ставља га у запучак или задева за шешир. Зашто? Не знам. У сасвим простој чињеници да човек трга цвеће налази се највише тајни. Деца га безбрижно кидају, девојке луде за њим, излетници га скупљају у велике букете, у баштама се секу букети и све је то у највећем реду и тако треба и да буде. И цвеће је живо биће и брање цвећа је убијање. Али је дозвољено. Нико не може да одоли да не бере љубичице на ивици шуме у априлу. То је таква мистерија пред којом беспомоћно стојим и посматрам с несхватљивим чуђењем.

У књизи коју читам напољу увек има цвећа. На југу ћу радо откинути мирту, рузмарин, малени љубичасти вражемил или лист смокве, бршљана. Овде код куће кидам готово свако цвеће на које наиђем и које желим да уберем. Некада сам имао и хербаријум, али сам га напустио, јер је он ипак више музеј. У бележници и сада стално носим са собом неколико листова лавендуле. Прошле јесени сам их убрао, узмем их каткад и протрљам, па не могу да се наситим њихова мириса.

Има случајева када је једини начин да човек сачува своју целовитост ако је се одрекне. Једини начин да и даље остане невин, ако почини грех. Једини начин да остане у животу, ако умре. То је мистерија вере, љубави, уметности. И браћа цвећа.

4.

Сваки мушкарац је доживео да жену коју воли као заручницу сматра чаробним, топлим, милим створењем, а потом се у браку испоставља да је испуњена самовлашћу, и цангризавим, злим, немилосрдним, обичним манама. Али ако и није преживео сигурно ће доживети, јер то је искуство незаобилазна, неминовна станица судбине мушкарца. Једини епитет достојан веренице је — цветна. Због тога је треба прекрити цвећем и због тога је тачно да младожења својој драгој не може доћи без цвећа. Мушкарац верује да цвеће узима за жену. Али није тако. Схватање да су жена и цвеће сродници, на жалост, треба разорити, јер то није тачно.

Необично је што извор и корен особина жене, претворност, лаж, слабост, јед, утученост и разочарење, — није у самољубљу. Мислим, ако би с овим особинама одржавала сопствено биће и себе с њима, могла би се одбранити и од мушкарца, онда би још могла бити цвеће. Јер не обмањујем себе, ни судбина растиња није идеална, него тврдо себична, јер мора да реши много сурових и тешких задатака који не знају за милост. Довољно је помислити на рад жила: није игра како се хране. Није идеална борба оно како

се треба помучити због места и светлости. Али је у реду: одржавање сопственог бића оправдава што се мора бити будан и себичан.

Оне особине жене које разјарују човека, онерасположују га, ломе и коначно лишавају друге највеће лепоте живота, не следе из инстинкта природног одржавања бића жене. Ту је највећа разлика између жене и цвећа. Због тога жена није цвеће. Зло које проистиче из чистог самољубља увек је опростиво и може се опростити. Јер у томе смо сви једнаки и не можемо једни другима приговорати. Опако, рушилачко и ђаволско у жени — што може бити исто тако подло и обично као и лепота и љупкост њена — потпуно је безразложно, неразумљиво, независно зло које не припада природној судбини. Није то неминовност њеног ја, него служба злим Силама изван њеног бића. Не кажем да би могло бити друкчије, него да је овако.

Потресније искуство од овога нисам имао током целог живота. И нисам се одједном и напречац освестио. Мој демон ме је поштедео тога, јер је знао да не бих био у стању да то поднесем. Јер жена је за мене као жена сасвим природна и као што ће то сваки мушкарац сместа разумети, бескрајно је била важнија од мене самог. Полагано, током целог низа година, сваке године само једна кап. Тако је на крају требало да то увидим, онда када, да бих издржао, беше већ у мени довољно снаге и надмоћности.

За надокнаду стварне жене, као што се каже, истинска се развија у души мушкарца. Женска душа мушкарца се назива анима, она жена коју он у себи носи, можда као биће које је настало током безбројних претходних живота, као што рекох, не стварно, него истинско. Многи и искуствено потврђују да је то тако. Са своје стране не дајем на то много јер се устежем од свих појмова који су искуствено утврђени. Можда се анима развила насупрот стварној жени да би спасила мушкарца од савршеног разарања и да одржи у њему слику истинске жене у животу и у целости.

Шели је рекао: сви смо негда волели Антигону и због тога је мало земних жена.

Мишљење Рилкеа је друкчије: по њему унутарњу девојку-душу тек треба освојити и заљубити се у њу а живети с њом истински је задатак живота мушкарца.

Постоји више мишљења, више учења. Нек ова два буду довољна.

Оно што овде лежи не сматрам проблемом. И не желим да га решавам. И иначе би намера решавања била нескромна у сличним случајевима. Оно о чему желим да говорим јесте повезаност жене и цвећа.

Сигурно се сећате оне слике када млада жена добије цвеће и догађа се следеће: жена букет ставља изнад срца, привија га на груди, опрезно како би одговорила претпоставкама љупкости и изазивала савршену илузију. Лице нагиње у страну међу цвеће, удише мирис и смеши се. И у животу сте то видели бар две стотине пута, на фотографијама још и више пута. То је такозвани колективни покрет жена. Никада још нисам видео да се то друкчије збива, као што нисам видео ни мачку да се умива на два начина. Свуда иста она готово злонамерна љупкост стављена у излог, исти осмех, лице исто онако нагнуто међу цвеће и иста лажна тронутост од обузетошћу цвећем. Жели да се прикаже да је она истинска девојка, она која живи у мушкарцу, цвеће којем је стварна жена само покварено обличје.

Кад угледам лепу жену, а увек је снова опчињен гледам, јер ћу вечито остати незаштићен од лепе жене, ма колико била привлачна и блиставо лепа, већ видим где се у њој налази завист, освета и отров. Њена чар ме већ не збуњује. Није цвеће. Било колико да бих то волео. Било колико да би волела. Смеши ми се, али знам да је тајна овога смешка *ressentiment*. С том мишљу више нећу остарети. И поред ње има их доста с којима ћу и тако морати.

Ја нисам на становишту Дантеа Габријела Росетија који је имао веома лоше мишљење о женама и готово да им је само одавао религиозно поштовање, јер, тако рећи: морао је да постане подлац да би им спасао лепоту. „Каткада изгледаш као да ниси ти сама, него смисао свега што — постоји.”

А не верујем ни да жена, исто онако као што није цвеће, није богиња Кали, шаролика одећа Магне Матер, Маја, шарена чаролија. Жене знају добро да је узалуд свила, кадифа, накит, фризура, руменило, белило, прнило, смешак, узалуд целе излуђујуће машкаре, залуд и залуд. Издају жени само зато треба опростити — поред тога што свако зло почињено према нама треба опростити —, јер мада је издала мушкарца, али тиме је заправо искварила своју сопствену судбину. Мушкарац се лако извуче. Посрће, поружњује, стари жена. Управо посрће у оном због чега је извршила издају — у лепоти. Као правило се може рећи: ако неко другог слаже, науди му, оштети га, превари — можда је дотичног, који је преварен, одиста лишио животног блага. Није сигурно. Али се може претпоставити. Међутим, сигурно је ко гром да лажју самог себе лаже, оштећењем оштећује самог себе, преваром самог себе вара. То је безусловно тако и не постоји изузетак. Издаја другог погађа мене и онај је можда и може избећи, ја сам никад. Ко потегне сабљу на другог, није сигурно да ће га и пробосити, али је сигурно да ће он сам од сабље страдати. То је као два и два четири.

5.

Треба још нешто да поменем. Цвеће има неку везу с мртвацима. Због тога гробље треба да буде врт. Свако цвеће је у одређеној вези са смрћу, али нарочито потргано цвеће, букет и венац. Каква особеност, зар не? — букет припада младој и мртвацу. Ко ли умире на венчању и како то да је смрт као свадба?

Шулер је о овоме сигурно веома много размишљао, а неопростива је штета што је тако мало записао; он каже: биљка је симбол отвореног бића. Отворено биће? Шта је то? Биће које се простире и изван видљивих граница живота. У првом реду се распростира на предживотно и животнo постојање, на оно пре рођења и после смрти, биће је то којем границе живота нису границе, поседује отворе-

ност и напред и назад, и горе и доле. Наравно, ово је намењено људима који знају да смрт није пропаст.

Биљка живи у два света и два повезује: подземни, онај где су мртви, где је материја и надземни, где се налазе душе и где је дух. Због тога је биће биљке отворено, попут моста или капије, отворено према споља и према унутра, према горе и према доле. Отвореније је од човековог бића које се од земље већ одвојило и беспомоћно је према подземној тами. Цвеће као духовни орган биљке је симбол душе. Тамни део, жиле, припада мртвима чије се тело налази доле; цвеће, светли део, припада мртвима чија је душа горе.

Када човек полаже цвеће на гроб, он приказује жртву. И: „човек у сваком случају жртвује оно чему жртву приказује”. Жртвовати цвеће значи жртвовати цвеће и жртвовати цвећу. Души. Душа жртвује себе души. Моја душа долази у додир с душама мртвих. То је сродност младе и мртваца. Обоје су симболи отвореног бића, кроз које биће слободно пролази отуда овамо и одавде онамо, као преко моста, који су овде, али су и онамо, чије се биће протеже на граници живота и који свој живот захватају из вечитог ванземаљског извора, јер су душе. Где живот прошири и прекорачи чисто земаљско својство, ту се увек претвара у цветност. Тако се природа преображава у пролеће у цветност када прекорачи границу коју му је поставила материја зиме. Тако и мртац и млада. Брати цвеће на пољу занимање је с другог света, надреално и опасно нематеријално. Душа саму себе кида и отвара се према свету, где нема границе. Саму себе уплиће у венац. А венац, букет су круне, ауре, сунца, обесмрћење повратка душе на елизијумска срећна поља, у рај, где се поново претвара у цвеће.

Враћајући се још једном малопређашњем, човек сада већ боље разуме зашто вереница, којој вереник поклања цвеће, значи свадбу, отворено биће, где мушкарац постаје жена, а жена мушкарац и тако се не зауставља на граници коју је одредила природа — све је тако округло, круголико, као свет, као сунце, као венац, заједно је живот и смрт, мушкарац и жена, као што су заједно у љубави, вечност: рађање, живот, умирање и поново рађање. Цвеће је једи-

ни знак који означава ово отворено биће и може да га означи и када жена прими цвеће, када пружи руку према жртви која јој је приказана, каже: отворимо се једно према другом и повежимо међусобно целокупно биће. Како је то чудно што човекова свадба отвара само оно што се налази доле. Због тога се после појављује неман. Неман није ништа друго до корен, који је само корен, ништа друго, иви у тами, не цвета и на њему нема цвета.

6.

Три године сам становао у кући с вртом, где ми је испод прозора растао бокор јасмина а у суседном врту маслина. Крајем маја, када су јасмин и маслина цветали, готово током две седмице, кроз отворен прозор је непрекидно навирао мирис јасмина и маслине. Неколико дана сам омамљен и опијен, у дословном значењу речи пијан од мириса, уживао испарења мртвих, разорну снагу бића, која је навирала из другог света. Нарочито у зору, у време највеће тишине, између један и три, бујица беше тако очаравајуће снажна да сам седао на прозор и препуштао се сликама које ми је изазивало ово пијано стање.

Лутао сам по гајевима, у полусну, где су се налазили бокори беле калине а у подножју цветали црвени божури. Затим сам лутао по пољима а булке, беле раде и различити су цветали широком равницом. Потом сам корачао поред кристалних потока, готово и не дотичући земљу, нарцис је растао на чистицима. Нада мном су се повијале расцвале гране вишања и јабука.

У безумном сјају овога цветања летео сам изнад земље и видео сам рађање много хиљада мале деце, животиња, буба, птица, риба и водоземаца, као да одоздо из земље буше безбројне отворе и кроз њих из таме гамижу на светлост. Свако место, сваки начин, свака прилика је била добра да се они извуку бестидно, недужно, грамзиво и жељни живота, као што извор избија испод земље. Ова неизмерна жудња тамног бића за светлошћу и ова непобедива жудња земље за душом учинили су да земља буде таква

као да је запењена и као да у клобучању излазе из таме многе врсте непребројивих живих бића.

Цвеће бере душа. И себе бере. Цвеће је једина слика на земљи у којој душа препозна себе. Корен ми је у тами и растем према светлости. И кад берем цвеће за букет или за венац, да га заденем у запучак или за шешир, себе китим цветањем, ја сам као цвет. Мирис, и боја ми помажу да проживим несхватљиву чар ове мистерије. Јер душа има мирис и Хераклит каже: нематеријалне душе по мирису се препознају на другом свету — *χαῖ φυχὰι θορόνται τὰτ' Ἰκίδεν*. Шта је биће света не знам и нећу никада ни сазнати. Али кад берем цвеће, знам да се претварам у цвеће а то је као да ми душа усиса тело, да се претварам у нематеријалан мирис и лепоту, као анима, а то призива и малени струк једне једине љубичице у запучку мог ревера. Брати цвеће значи цветати; а то значи изаћи у непознато кроз једну капију. Када откинем цвет, прелазим преко мистичног моста. Куда? Не знам. Али знам да ћу учествовати у необјашњивим дивотама и да се отварам према досадашњем тајном смеру бића.

1944.

ПИСМА МАЂАРСКОГ ХИПЕРИОНА

ПИСМО С ЈАДРАНА

Тек онда сам се смирио када сам видео како је живот опасан. Све до тада био сам малко сетан и досађивао се. Од тада сам весео, јер вреди. Опасност је оштар ваздух судбине, а ја се осећам добро само у оштром ваздуху. Кукавичлук не спада међу моје врлине. Увек сам тражио оно што је било најтеже, а и налазио сам обоје: усамљеност и ведри-ну.

Три пута ми се исто збило. Толико исто да лица три збивања мирно могу да заменим и користим једна уместо других. Биле су три сасвим различите жене. Једна плава, тешка и јака, као валкира; друга као дечак и егзалтирана; трећа тамна и дубока, као бунар. Замислио сам један велики живот, дошла је прва и испоставило се да се он не може реализовати. Поверовао сам да је то мало. Затим сам замислио још већи, дошла је друга и испоставило се да се он не може реализовати. Поверовао сам да је чак и то мало. Затим сам замислио и од овога већи, дошла је трећа и испоставило се да се ни он не може реализовати. У сва три случаја љубав је планула у трену. Једном сам више дана лутао међу планинама. Беше јутро, када сам сишао низ пристранак, у долини се простирао мајур. Беше рани септембар, још лето а већ јесен, затишје и полутама под жутим, смиреним сунцем. Сада, мислим, сада ћу срести њу, њу која исто тако зна да долазим, као што ја знам да ме она чека, њу која смисао сваког свог корака налази у томе што

је приближава мени, њу која загледа у очи сваког странца: можда сам ја, ако улази у воз, пење се с тим да је можда ја унутра очекујем, кад чује једно име, осећа да је моје, за глас верује да је мој, с њом се коначно сусрећем тамо на мајуру, лежи испод дрвећа и чека ме, у међувремену чита, да би стуцкала време, кад ме угледа, устаје и долази, без питања, без речи долази, а у том трену је све решено. Пролазим мајуром. Као да сам она, тако гледам поспаног економа имања, надничара, стан власника, на прозорима се беле завесе. До сада је овде живела. А сада ће поћи са мном. Шта ће прво прословити? Вероватно нешто веома једноставно, да је гладна, или да јој је песак ушао у ципелу. Ја ћу је погледати, ништа нећу рећи, али она и тако зна шта хоћу да кажем. Напуштам мајур, заокрећем на пут. Сасвим сам миран. По тој смирености знам да сам је заиста сусрео. Како је то чудно, сад одједном! — истина, прилично дуго сам је чекао. И она мене. Ено је! У трави бела хаљина на плаве туфне. Нема у мени нимало стрепње. Не бојим се први пут у животу. Стижем на пут, он завија налево, травнати брежуљак се одваја од неба и видим иза њега на ужету низ хаљина вијори, и она на плаве туфне. На пристранку пак никога нема.

За све три жене сам осећао да сам њу сreo, њу коју не треба звати, не треба обмањивати, јер свакако зна да нема друге могућности него да пође са мном. Једном сам рекао једној од њих, свеједно којој: бацићу календар. Нећу живети понедељак, уторак, први, други, јануар, фебруар, него ћу имати дане влас, обрва, мали прст, месеце рука, бок, — њена влас, рука, обрва, бок биће мој календар. Једном сам три дана био заједно с једном од њих, свеједно с којом, минуло је три пута по двадесет четири часа, а ни за један једини тренутак нисмо пуштали једно друго. Игра беше то, али сједињеност која долази из игре најдубља је. Како су блистали ти први дани! Како је важно било сместа све изрећи! Ништа не прећутати. И све је разумела, и ја сам све разумео. Питам је: Да ли је тако? А она одговара: Да. И заиста је тако и било.

Лумбарда, август 1935.

Прво писмо

Последњих десет година живота желео сам да проведем поред мора. А ево ме овде. Тако је било и у младости. Када ми се пробудила свест о томе с каквом судбином морам да се борим на овој земљи, потхрањивао сам ову мисао: отићи. Хтео сам да живим у Енглеској или Немачкој. То беше још у оно доба када је у мени горела херостратска жеља за славом. Беше то слабост, данас већ знам. Не као да би то била свака жудња за славом. Постоје и оне које поносно цветају. Плутарх прича како је затекао Цезара да плаче у шатору центурије. — Шта ти је? — запитао га је. — Двадесет девет ми је година, узвикнуо је Цезар, Александар Велики је у овим годинама већ и Индију освојио. А шта сам ја?

О, ја нисам био Цезар. Чак и не знам шта ме је задржало да не палим цркве. Беше то слабост. Чак и није била жудња за славом. Ништа нисам постигао. Али сам знао да никада ништа нећу постићи. Желео сам да одем у другу земљу. Али је потом уследио тренутак када сам увидео да за оно што ја хоћу, први предуслов јесте да останем код куће. Свуда бих био без корена, управо с овим и управо овако. У иностранство може да иде инжењер, лекар, банкар, могу чак и свештеник и војсковођа. А ја сам био онај неко ко не може. Морао сам да останем. А морам да останем и сада, на крају живота, када више и не желим ништа друго до да потпуно сазрим. Ево ме у овом народу, у овој земљи, свака ми је намера неуспешна, свака реч узалудна беше, сви планови су ми се разбили, пропао сам, неприметно, сувишно и непознато. Не гледам море на чијим обалама сам желео да умрем, не осећам мирис смокава и обалских борова које маестрал доноси из залива, и не чујем ромор таласа на хридилама. И овде пораз. Мој дајмон ме не пушта. И немам никакве утехе. Знам да неће бити потомства које ће ме поштовати. Оно што сам ја радио тако је нечовечно да се према томе неће продобрити никакво по-

томство. Нисам наклоњен никоме, чак ни њима. У мени нико неће наћи оправдање. Нигда овде није било човека који је мање био умиљат. Али и иначе — потомство! Неће оно имати ни жеље да се мучи хартијама. Долазе времена која ће заборавити сваку прошлост, садашњост ће натерати људе да забораве прошлост, не зато што ће бити веома срећни, него управо веома несрећни, толико чак да нико неће умети да им ублажи патње. Зашто би баш ишчепрка-ли мене који немам никакво саосећање према њима? Време слова је и иначе већ минуло. Писање је несавремена страст, и све више ће то бити. Биће заборављен свако ко је писао, чак и ја. Постоји у мени јасновидост да то кажем, ма колико да је суд тежак, нарочито за мене сама, у чијем животу постоји тако ужасна несразмера између онога што сам остварио и онога што се у мени примећивало. И тако, оно што сам чинио, заувек је изгубљено. Чак и ово. Остали? Ко сме себе да постави уз мене? И када то питам, не говори из мене охолост. Толико сам сам да не само што једино ја умем то учинити, него сам ја и једини који зна шта сам урадио.

Друго писмо

У својој осами сам много размишљао о мађарском Хипериону. Ко је тај Хиперион? Да би било разумљиво шта хоћу да кажем, треба да одржим цело предавање. — У већини времена било је људи за које немам другог израза, сем да су дивљаци. О коме и о чему пише овај дивљак? Разуме се, о себи. Цела књижевност је таква као да неко кроз кључаоницу вири у собу младенаца на путу. Свеједно је о чему се пише, о центријима или грађанима или официрима или пролетерима, све је дивље, лакоумно, дрско и отужно. Ни речи више о томе, и ово је већ превише што га човек примећује.

Друго није тако огавно, али је још отужније. *Од шећера је*. То је мода. Наши представници су Карољ Кишфалуди или Јокан. Опевају смеђи фрак боје дувана и баш тадању оперску диву, новог човека доба, неустрашиву госпођи-

цу лекарку, или генерала који је постао продавац новина. Неутешно је од шећера све, јуриш Зринског и судија, најезда Татара и залагаоница. Нека буде довољно.

А сад следи опасник, *надмен*. Овде спадају Балаши, Чоконан, Петефи, Ади, сами пламен, грчка ватра, кулисе, уводници и очаравајући тенори. Веома лепо откривају своје грехове и тако су неодољиви када њих нешто боли, љубав или опште стање. Ови блистави лакрдијаши и патници дражесних песама сви рођени да буду „највећи“ мађарски песници.

Тако се стиже до *покривеног*, који је заправо друга страна надменог. Фај и Арањ. И овај је опасан, јер је мудар и трезвен и узда се у будућност, увек има нешто у торби чиме побуњенике опомиње на мир. Прошлост је била лепа, и будућност ће бити таква, само је садашњица у шкрипцу, али уздајмо се и верујмо, поштење, рад, мале радости и мали молитвеници, дакле све малено.

Следи камени човек, *недовршени*. Бержењи, Верешмрти, Кемењ, Зрински. Није сасвим исклесан из стене од које је начињен. Све сама тежина, поремећена безобличност и масивна незграпност. Ноћна фигура, наноси се над дубине, али не уме да се стропошта, виси и није га лепо ни погледати. Ужасно зна све, и зато се убија компромиси-ма. Недружељубив, живи осамљен, беспомоћно, гушећи се у ситничавој околини, бесмислено, далеко и под знаком питања и пред собом, вечито ишчекујући светлост, у вечитом мраку.

И на крају један човек. Бешењеи је цео мађарски дух, изгубљено незнање, који каткада обрати поглед на спољни подстицај, чак и учи, и сам започиње рад, али све што изађе испод његових руку, јадно је, испуњено плановима и сновима, без одважности и самосталности, све сама ревност и сама немоћ, нема ниједне самосталне мисли, неће доспети много даље од мрмљања, а на крају ће се опет изгубити. Бешењеи је бедан писац и песник. Све што напише јадно је. Али код Бешењеија није важно како је писао. Сем њега, сви остали уживају и преузимају, и увек чекају готово и добијају готово, однекуда, свеједно да ли занатске производе, моду, укус, државни поредак, религију,

насупротив оваквом лошем стању, он покушава да створи дух сопствене земље, он је предак — вечито предак генерацијама следбеника. Предак је таквом раздобљу које никада неће уследити. Бешењеи је будилац који хоће да изнутра развије дух, јер види да наслеђивањем нема пуног живота док нема традиције, примера, док се дух овде не може наследити дотле све живи од зајма других, језик, животни поредак, држава. Али није у томе величина Бешењеија. Он је најближи Хипериону.

Треће писмо

Још бих много могао говорити о Бешењеију. Недавно сам опет узео његов *Свет природе*. Досадно је тврдо размишљање, каже одмах на почетку. Страхује да га читаоци неће разумети. Ко се тога боји, већ је изгубио. Како је плитак! Открива да је „све тајна“. Зар није ужасно? Од поглавља „Човек као дојенче“ може се разболети. Поглавље „Младост“ личи на оне побожне свештнице које пишу сенилни попови, а продају их испред пркава старе госпођице од којих се шири запах. То је одређени тон јагњенцета који човек и нехотично мора да одржава у равнотежи неким безумним злоделом. Да ли је овај човек читао Волтера? За јагњештво је увек била неопходна неспретност, али после Стерна? Бешењеи је песник и мислилац и државник, али лош државник, још лошији мислилац, а најлошији песник. Каже „Многи изгубише бесмртно име — Судба им не постави живот на пут — Велики витези умиру за ручицом плуга“. Е, тиме он себе погађа усред срца. Јер он је тај велики витез. Разуме се, нека невоља постоји. Ситуација није трагична, него нечувено смешна. Велики витез који умире за ручицом плуга комична је фигура. Бешењеи је претпостављао да друкчије и не би било могуће него онако како јесте. Иако је баш то оно што није могуће — судбина је управо то што је све онако како јесте, неминовно, јер је баш то судбина. Да велики витезови умиру за ручицама плуга, то је тема за хумористу. А хумориста и полази од тога када претпостави да у рају није највећи драмски писац

Шекспир, него шустер — највећи војсковођа ваљда није Цезар, него оначар. Витез који је залутао до ручица плуга је комичан. Није постао оно што је био! Али не зато што га је неко други спречио. Није постао јер он просто није то био. Ко сам ја, то судбина боље зна него ја. Иако сам ја другог мишљења, постајем смешан заједно са својим мишљењем. А то се ускоро издоставило и код Бержењија. Није он био велики витез — односно није био обдарен за владање. Морао је да умре као пустињак. Где одаје себе? На безброј места. Најкарактеристичније је пак на крају прве књиге, када пише о Александру Великом: „Цео свој живот погрешно је поставио. — Какво пиновско уображење, владати с краја на крај света” Изгледа да то није страх, него неразумеваше великих ствари. Нешто тако може рећи само онај у коме је нешто умрло. Хоће да буде мудар. Нема блесавијег човека од мудрог. Али: „Никада ниси окрвављен, зар не... забављајући се пишеш, знаш забавно ће бити прихваћено.” „Своју правду ниси окрвавио.” Да, правда помешана с крвљу! Крајњу је озбиљност изгубио пред самим собом. Не пише тигровске истине које ће, ако их напусти, скочити на њега и растргати га. Није то истина живота и смрти! Није нешто што поуздано мора да зна, јер ако погреши, крај је. Али: „море само тиху пену у себи баца... а душа ћути.” Седи у „Великој сенци”. „Жив у смрти седи, где се само зато покреће да би осетио себе и својим мукама непрекидно крвари срце.” „Постао сам као ходочасник који се у пустињи скрива, напустивши свој свет, седи сам... пишем у свом миру, у својој муци, не знајући шта ме привлачи.”

Четврто писмо

Наравно, сада ћеш поставити питање чему ова импровизирана историја књижевности. Можда сам је зато испричао да потврдим тезу да смо ми народ који не препознаје свога генија? Није. Верујем да смо чак и то од других научили. И иначе, споредно је! Препознавање! Шта је требало да учини како би се према њему достојно понели?

Именовати га за почасног градоначелника, дати му плату директора банке и његове фотографије објављивати у свим илустрованим листовима? Наиме, већини је управо то једина заслуга што нису постали градоначелници и нису добили плате директора банке, мада су све учинили да буде тако, чак би то и заслужили. У ужасним рукама је овде геније чак и код генија.

Друго хоћу да кажем. Не привидни, него прави парадокс. Овде пада у очи како лаке и глатке изразе добро подноси јаху, помодни тип већ мање добро, „највећи мађарски песник“ још мање, трезвени још мање и од тога, недовршени једва, а Бешењеи већ никако. Зашто? Јер јаху кад изговори своје, осећа да му је цела земља иза леђа, а постепено према горе, што се неко испне на већу висину, све мање људи осећа иза својих леђа. Недовршени тек једва неколико људи, Бешењеи већ уопште никога. Разуман израз није таленат. Што је за нас карактеристично, што је више у висини и виши, Бешењеи тим с више горчине уме да промуца. Док је нешто тачно, дотле нема проблема. Чим започиње озбиљност, облик се ломи. Где би већ све могло бити јасно, тамо нема ничег другог до неразумљиви ропац.

Нису ли код свих народа некако били у сразмери тежина и форма? Није ли то зато било, јер су они били признати, били су градоначелници? Све у свему, било је то зато ако он каже нешто, знао је да постоји неко ко ће га чути. Овде су уши биле отворене само за Циганина примаща. То је парадокс, што је неко празнији, тим је више успешан. У чему? У томе што ради.

Геније постоји. Али народ прави од њега оно што хоће. Што је он више људско биће, тим је мања пажња према њему, а кад би већ могао доспети до врхунца, потпуно је остао сам. То је Бешењеи.

Пето писмо

Свој живот бих сада већ потпуно умео да оплеменим. Очи отварам у освит сунца. Сунце које се подиже иза брега управо сија на моју постељу. Излазим у трем и чујем иза

жбуња крикове фазана, сојке и косови лете изнад шуме. Умивам се доле код бунара и после неколико залогаја це-пам дрва. Магарац, ено, пасе иза куће, није ни припет, и тако неће отићи. Како си спавао Таримене? А он репом размахује по леђима и даље чупка најбодљикавије растине. Увек се нађе нешто што треба урадити. Испод ораха сам скуцкао клупу и сто, каткада ту доручкујем, затим читам. Немам много књига. Најомиљенија лектира су ми збирка мојих бележака из младости. А и ту ме не интересује садржина, него више писмо. Да сам био ексцентричан, сигурно бих се бацио на прибирање рукописа. У потезима једне руке умет да видим исто оно богатство облика, као на неком лицу. Често сам седео покрај мора и нисам ништа радио до зијао у раст биља и животиње у води подно једне стене.

Каткада узјашим Таримена и сиђем у град да пазарим, или да узмем евентуалну пошту. Ретко добијам писма, али и у њима је оно што већ и онако знам. Често силазим само зато да бих уживао у тихом путовању путем на којем познајем сваки каменчић. Доле ме забавља и пијаца, њен једноставни жамор. И увек нађем нешто добро за куповину, неко сјајно воће или лепо парче меса. Пут према доле је краћи од једног сата, обратно је нешто дужи. Ручам тачно у подне, зделу јела. Затим опет нешто радим. Прошле седмице сам истесао другу клупу и сто, јер на онај сто под орахом поподне припече сунце. Попнем се на брдо, с књигом или без ње, донесем воде с извора, окопам кромпир, јагоде или виноград. Кад би ме неко посматрао, рекао би да сам најмарљивији човек на свету. А све је игра. Лети градим куле од песка. Не тражим користи од онога што чиним, најчешће је ни немам. На будућност и не мислим. Немам за то фантазије. А то је оно што се назива класичним начином живота, нећу унапред да исисам мед тренутка. Оно за што сам управо расположен. Ако ми се ипак формирају навике, њих не обликује брига, него радост. Оно што је унапред усмерено, увек је невоља. Највиша је опојност тренутка. Да ли си већ стајао у шуми под треперавим светлосним пегама пропуштеним кроз крошње дрвећа? Онда знаш шта је трен. Да ли си за време шетње већ

видео стазу која се губи међу дрвећем? Нема у мени освете ни зависти, и не желим никакву задовољштину. Не осећам да сам прикраћен. Само онај престиже себе сама ко осећа недостатак и глад задовољштинe. Али тиме што себе престиже, промашује оно највеће, садашњицу, то што постојим. Циљева немам, а због тога ме будућност не интересује. Свет постоји и ја јесам. Зар није довољно? Свака унапред пројектована машта све поквари и када то стигне до мене, пусто је, јучерашњица је испрала злато из њега. Тако добијам живот у његовој чистоти. Више од тога нико не може добити.

Шесто писмо

Питаш ме како усклађујем дивљину свога размишљања с питомином мога живота? Питаш ме заправо зашто страсно заљубљени мушкарац не поломи своју драгу. Што је страснији, све је нежнији, што је снажнији, све је блажи. Смем да будем кротак, јер је моја ватра тако неизмерна, да ми ништа друго није достојно до само кроткост.

Чини ми се, кад бих ја дошао на власт, владавина би се моја хиљаду година помињала уз цвокотање зуба. Нема тог источњачког деспота, римског цара, кнеза Инка који би нељудскије поступао са својим народом. А оно што би најужасније било у овој владавини јесте што у мени нема никакве свирепости. Не бих уживао у патњама других. Само не бих хајао за њих. Као што не хајем ни за себе. Моја мера није људска. Да ли сам луд? Ако одузmem речи оно што је у њој болест, онда кажем — да.

Највећем броју људи живот је исувише јак. И због тога не могу да га поднесу без наркотика. Искарпити га чистог веома је тешко. Од њега се постаје меланхолик, или се подивља и посрће. Само га најснажнији подносе без било каквог кривотворења, са свим његовим мирисима, само најснажнији умеју да трезвено и чисто живе опојност која извире из живота.

Чини шта хоћеш. Али увек ћеш знати од чега си се плашио.

Плашити се значи умрети. Значи пропустити. Значи никад.

Никад више. Схвати, никад, никад више.

Налог твог живота није да се мора. Јер се не мора ништа. Нема принуде. Али схвати да ово овде никада више нећеш моћи да учиниш. Што не учиниш овде, данас, сада, то нећеш никада моћи да учиниш. Што се плашиш да учиниш, сада, то си заувек изгубио.

Никад овако лепо, овако велико, као сада, данас, овде, неће више ништа бити.

А убијени трен, исцурела крв богова и претворена у отров, и никад неће бити друго до отров, никад пропуштено неће бити друго до пропуштено, страх друго до страх.

Човек је слободан, увек је слободан да учини све и увек је слободан да се плаши. Али никад смрт неће бити друго до само смрт, отров, страх и пропуштено.

Човекова је судбина да буде стар и похабан. То је време када се око њега почињу окупљати пријатељи, почињу да га хвале. Већ га се не плаше, нема опасности.

Зашто ниси постао онај који ноћу јеси? Онај који само ноћу сме да мисли? Смеш и знаш, мислиш своју праву судбину, умеш да летиш. Одважност снова.

Дубљи и етеричнији свет. Тако прихватити додир као да спаваш на белом камену, чемпреси у сну, расцвали олеандер, мирисни борови, лаки сан. Нову судбу себи сања.

Радост је најнемилосрднији корбач који нас тера. И нема милости.

Седмо писмо

Зашто не владам? Веруј ми да то не зависи од мене. Где је народ који би издржао моју владавину? Жале се да народ нема својих краљева. Али имају ли краљеви своје народе? Ови данас овде узајамно заслужују једни друге, ови народи и ови владари. Краљ је онај који од свакога начини краља. Данашњи владари од свакога начине слугу. Бити краљ у нацији слугу, где су чак и владари слуге? Зар да се бринем око тога коме колико да платим за издају?

Како да некога похвалим јер је погазио своју реч? Да награђујем бедније? Да будем благонаклон према некоме који је све претекао својом подлошћу? Да уздижем људе који су тричавији него други, иако само за нијансу? Да се бавим тиме да се по цео боговетни дан кесим као трговачки помоћник? Да се пријатељски рукујем с најпрљавијим рукама ове земље?

Ако свет заслужује од мене захвалност, онда она само може бити за то што ми је омогућена осамљеност, највећи и најопаснији живот. Ви само знате за његово велико јунаштво, то би било, ако би било народа за моје краљевство. Лакше. Али ја знам и нејунаштво. То је осама. Нисте ми потребни. Свака моја веза се завршавала са не. Осама је тешка. Погледати у новембру напоље у сиво свитање, изаћи на трем, никога нема, никога. На пристранку магла се спушта на мрке листове. Ово се осећање може лечити само најјачим противотровом. Шта је то? Свест да човек сам уме да преживи највеће лепоте света, и то не у машти, као задовољштину, него као вечита јединка која је најближа васељени. Човек само у заједници може живети срећно, али само у осами може бити бог.

Осмо писмо

Не трпим ни од какве немаштине. Кувам јело за себе, штедљив сам према ономе што ми је потребно. Прилично рано сам научио све кућевне послове. Седим на степеницама трема, чистим зелен и љуштим кромпир. Собу и сам умам да поспремим. Када ми је доње рубље на измаку, ставим котао на огњиште, искувавам и испирам рубље које сам претходно добро натопио. Сунце ме греје, зној лије, разапнем уже везујући га за гране, кошуље, чаршави и чарапе лепршају на поветарцу. Сутрадан пеглам. Ситније ствари и сам закрпим. Тежа општећења односим кројачу. Понекада, кад ми дојади пекарев хлеб с квасцем, сам печем с племенитим комловом. Све док се може, храним се воћем. Не због принципа, немам принципа: исувише ми је добар стомак. Кућевни ме послови никада не преокупирају

исувише, као ниједну домаћицу. Ако кувам, спремам, перем или крпим доње рубље, то је делом игра, делом религиозни обред. Срећан сам што сам успео од жена да научим овај чудесни мир. Мислим да је домаћинство друга страна рата. Соба ми је згодна, као да припада некој младој жени. Не подносим прашину, али овде међу дрвећем ње готово и нема, сем зими због ложења. И сунце обасјава све моје животне делатности. Кад бих од човечанства очекивао нешто крупно, онда би то било да оно напусти оне који му забрањују исхрану са светлошћу. И да људи у летње јутро крену из града, напусте фабрике, улице, канцеларије, радионице, и изађу на сунце, без речи, али назадрживо. То би била моја револуција — револуција сунца. Док стојим за коритом и перем кошуљу у белој пени, сунце ми сија у леђа, а леђа блистају од задовољства. Знам да у човеку постоји света и дубока тама, ноћни простор који се налази унутра, испод коже. Али знам да човек испод коже кличе када осећа топлину и светлост сунца. Једном сам поред мора легао на огромну белу стену, први пут у животу потпуно разодевен. Пре тога сам варовао да има неког нарочитог смисла што човек крије слабине од сунца, држи их у тами, иза завесе — у мрак скрива органе мрака. У том трену, када су сунчеви зраци обасјали место које претходно никада нису дотакли, схватио сам шта је то насмејани фалос — осунчане, блиставе, разгаљене прозрачене, осветљене без срама, насмешене слабине скулптура грчких богова.

Девето писмо

Поподне, лети лежем под дрво и спавам. Док ме сан не уљуљка, обрве, прође неколико тренутака. Дувански дим мирно лебди између лишћа: бешумни покрет, као кад плове облаци, док се мелодично не расточи у ваздуху, и ја ћу потонути у сан. Драги и топли тренуци: осећам да ми је све изван мене. Изван, у дрвећу, у башти, у кући, на небу. Немам душу. Слободан сам, нисам везан ни циљем, ни вољом. Дува кроз мене ветар и прожима ме сунце, прозрачује ме топлина и мирис шуме. Нема у мени никаквог

отпора који би сломио лепоту света. Јесте: немам душу. И тада разумем зашто сам баш ја сломио принуду која се овде на овој земљи супротставила духу. Ја сам учинио немогуће. Нисам нестао у немости, као што је до сада нестајао свако који је био Хиперион, син Висине. Само је овде постојала чиста и присна реч за осакаћене људе. Чим се нешто озбиљно желело да се огласи, глас је занемео. Једино је моја снага изашла на крај с овим задатком. Говорио сам отворено и јасно, а што сам рекао било је хиперионско. Створио сам језик духа. Сви би се сломили на мојем месту, као што су се до сада сви сламали, Катона, Кемењ, Зрински, Бешењеи. Био сам сам, па ипак нисам седео у Великој сени! Хиперион — усамљени бог који је за себе створио свет, будући да овде никоме не треба висина и божанско. Једино сам ја знао да учиним да моји послови не зависе од околине, него од богова. И док су се они губили у јадном муцању, јер им је реч и пред њима самима остајала сумњива и неубедљива, ја сам умео да зборим. Моје руке су овде створиле први пут такав свет у којем није срамота живети. Сви који су имали такву намеру, нису имали снаге. Нису били сасвим Хипериони, — чак ни Бешењеи, који је био томе најближи, а најдаље се одбио. Што је овде неко био више краљевски, тим је мање доспевао до стваралачке материје духа, до речи. А што је више тонуо, могућност стварања му се све више отвара. Ја сам вратио реч краљевима. Али не обмањујем себе. Ништа од тога бити неће, као што никада није ни било. Речи којима сам створио велики живот никада неће доспети до очију и срца људи. Ево их у мојој соби. Ја сам их сам начинио, — али једино ја знам шта сам начинио, — и дело једино мој живот улепшава. Никоме нису потребне. Пре него што заспим, смешим се под крошњом дрвета ако помислим да верујеш како ме то тишти. Како слабо познајеш богове! Оно што су створили тако је лепо да дело не губи ништа, једино онај који то не види. Да ли ће блеће бити небо ако нико то не види? Тишти! — о, шта мислиш, шта би било са мном кад бих ступио међу њих запењен? Можеш ли ме замислити као сопственог пословног заступника? Не могу да чиним оно што и други — нисам имао времена да дођем до изражаја.

Ја сам морао да се бавим својим послом. И кад ме неко не би прихватио, сâм сам се стидео уместо њега. Јесте: тишта-ло ме је што се он тако дубоко понизио преда мном. А још није ни знао за то. — А ко ће мене оправдати? Нико. Једини који би то могли учинити, мени су слични. Али богови не оправдавају никога и ништа, чак ни себе саме. Ако бих се плашио да ће се неко умешати у дело, забранио бих му. Нико нема права да га сматра својим. Али се не плашим. Хипериона више бити неће.

1936.

СТВАРАЛАЦ КОГА ТЕК ТРЕБА ОТКРИТИ: БЕЛА ХАМВАШ

Већи део обимног дела Б. Хамваша још је у рукопису, тек када буду објављене његове најзначајније књиге, и када буду преведене на распрострањеније језике — сазнаћемо праву вредност овога опуса. За сада, на основу доступних страница, можемо тек да наслућујемо значајно дело и да жалимо што раније није било доступно у целини.

Рођен је 23. марта 1897. године на територији ондашње Угарске, у Еперјешу (данас Прешов у Словачкој). Отац Јожеф је протестантски свештеник и професор мађарског и немачког језика и књижевности, и сам писац; мајка има уметничког дара; поред сина породица има и три кћери. Породица ускоро прелази у Пожоњ (Братислава), где је отац професор у протестантском лицеју. За малог Белу школа је робија, али воли музику, компонује, страсно чита. Као једанаестогодишњак о распусту је путовао с оцем у Париз и Минхен, и то ће бити његов једини боравак на западу. Матурира 1915. године, затим се пријављује у кадетску школу, а само после неколико месеци обуке наћи ће се најпре на украјинском, потом на талијанском фронту. Два пута је рањен, али је много тежи његов потпуни психички крах: живчани слом и болница. Одбио је да прими ратно одликовање. Распад Аустро-Угарске, револуције и формирање нових држава с новим границама. Породица је принуђена да напусти Братиславу, републику Чехословачку, јер је отац одбио да положи заклетву новој држави. Детаљ који је данас тешко разумљив, али је можда значајан за породицу Хамваш и за оно време.

Отац је, наиме, раније положио заклетву и по ондашњем схватању моралне обавезе он не може да мења своју заклетву и да неком другом полаже нову. Породица стиже у Пешту, где ће Бела од 1919. до 1923. године студирати мађарски и немачки језик и књижевност, али ће га интересовати и друге области, слуша предавања из филозофије, естетике, музике, чак и из медицине. Незасито чита светску књижевност и филозофске текстове, не само савременике, него и старије, све до мистика. Покушава да се издржава новинарством али га напушта, радије се бави повртарством, сам и продаје своје поврће на пијаци. Иако је објавио прве радове по часописима, дуго ће остати без запослења, све до 1927. године, када ће добити скромно место библиотекара у Пешти, могућност набавке књига ће искористити за нове студије, а остаће на том радном месту све до 1948. године. Чита и чита, а и пише. Извесну осамљеност, недостатак пријатеља сабеседника покушава да реши оснивањем кружока „Острво” и покретањем истоименог часописа (појавила су се само три броја) заједно с Карољем Керењијем, познатим стручњаком за митологију. Покушај је био кратковек, као што се и Хамвашев први брак, после седмогодишњих мука, окончао раскидом.

Тридесетих година је веома плодан, пише приказе, есеје и студије, објављује у многим листовима, часописима и годишњацима. Године 1937. ступиће у брак с Каталином Кемењ, с којом ће објавити и једну заједничку књигу (*Револуција у уметности*, 1947). (Она је данас тумач и чувар необјављене, рукописне заоставштине Беле Хамваша.)

Рат. У три маха ће бити мобилисан, 1942. године је на руском фронту у мађарском контингенту. Пре битке за ослобођење Будимпеште његова јединица је добила нов распоред, он је војни бегунац у опседнутом граду. „Године 1945. Будимпешта је ослобођена, али његов тадашњи дом заједно с библиотеком, рукописима, са свим видљивим траговима дотадашњег живота уништила је бомба”, пише Каталин Кемењ, његова супруга. Брижљиво прикупљане књиге, стручна литература, готови рукописи, белешке и исписи „за следећих пет стотина година рада” — све је претворено у прах и пепео. Од вишедеценијске књижевне и научне активности преостало је само оно што је до тада било објављено: књиге есеја *Невидљиво збива-*

ње, 1943, и око двеста педесет краћих и дужих текстова по часописима и листовима.

У складу са својим схватањем света, са смиреношћу филозофа који свет посматра у целини и са дистанце, без осећања трагедије, с извесном самоиронијом се односећи према пропалим рукописима — он опет започиње све изнова. Чак испољава невероватну активност, необичну после осамљеничког стварања. У ослобођеној земљи треба надокнадити све оно што је раније пропуштено, задовољити глад читалаца који нису могли имати најбољу и највреднију светску књижевност. А и он сам очекује широке могућности за објављивање својих дела. Ангажује се да би се у издавачкој делатности надокнадио заостатак за светом: покреће малу библиотеку у којој представља дела из филозофије, природних и друштвених наука, теорије уметности, психологије; уређује избор у једној књизи, *Anthologia humana, пет хиљада година мудрости*. Припрема издавачки пројекат „Стотину књига” светске књижевности (остали су кратки, веома сажети есеји о сваком планираном наслову, али и они представљају вредно остварење). Позива и Ђерђа Лукача да сарађује и помогне приликом избора књига за објављивање: добија одговор да ће се такве књиге моћи, можда, објављивати тек после двадесет година. Књига *Револуција у уметности, апстракција и надреализам у Мађарској* (1947, написао ју је заједно са супругом К. Кемењ) наишла је на отпор (Ђ. Лукач) и на оштре дисквалификације. Хамваша раније нису прихватили реакционарни и клерикални кругови, сада га одбија и друга страна. Ускоро долази до национализације издавачке делатности, 1948. је заправо почетак стаљинистичке ере у Мађарској. Хамвашеве издавачке библиотеке су забрањене, укинуте, чак су уништене и припремљене књиге. Он сам губи и место библиотекара. Остаје без запослења и без могућности да било шта објави.

Наступа најтежи и најплоднији период Хамвашевог живота. Покушава да се повуче у једну шумску кућу, бави се земљорадњом, надничар је. Али и поред свега, он се уздиже изнад дневних догађаја, чак и изнад свога века; без обзира на све, он уме да нађе равнотежу, чак да види предност и у ситуацији у којој се нашао. Започиње да реализује своје давне планове и идеје: пише. Оваква самосталност, неприпадање никоме, нео-

држива је и, што је важније, сумњива је сама по себи у систему који је колектив уздигао изнад живота, а поготову изнад индивидуе, кад је идеал униформност. Како би бар отклонио сумње администрације, званично се пријављује као „земљоделац” и обрађује врт свога рођака у Сентандреји.

Чак и не знамо шта је све написао у овом периоду. Изгледа да је из ранијег периода ипак спасен и рукопис (ваљда је био код некога на читању) о духовној баштини древног човечанства (*Scienzia zasta*). А сада настају дела: *Unicornis*, фрагмент о теорији романа (1948), велики роман *Карневал* (1948—1951), *Silipium* (1949), *Табула Смарагдина*. Али ће се испоставити да ни овај „паорски статус” није одржив, „активира се” и ради далеко од Пеште и од библиотека: неквалификовани је радник, затим магационер и економ на градилиштима електрана на горњој Тиси. „Долази кући преко викенда, замењује књиге”, а у понедељак зором враћа се напрећен тешким руксаком. Током више од једне деценије, у раним јутарњим и касним вечерњим сатима, овде пише најзначајнији део свога животног дела, у погледу на обим и у погледу на зрелост” (К. Кемењ). У овом периоду је настало двотомно дело *Патам* (*Patmos*).

Кад је остварио услове за минималну пензију, напушта градилиште, шездесет седам му је година. „...Враћа се свом вечно драгом послу, раду у врту. Кресање воћака, још два романа, везивање винограда, још једна збирка есеја, затим се знатно примирио. Своје последње дело, за које се припремао, оставио је у белешкама, ваљда зато што је у њему самом толико било завршено дело које је настајало од материје људског живота, које као да је било коначни облик онога што пропада”, да није имао зашто да га напише” (К. Кемењ). А тада су настали и романи: *Силвестер*, *У одређеном погледу*, *Наиме*. Из овога је периода и збирка есеја *Тајни записник*.

Умро је 7. новембра 1968. године.

•

Прве текстове Хамваш је објавио 1919. године, и наставио да објављује по листовима и часописима. Читаоци осетљивог духа могли су већ тада да запазе изузетног писца и мислиоца. Но Хамвашу је било четрдесет и седам година када је објавио

своју прву књигу есеја, иако је за собом имао објављено написа за неколико књига. А и та прва самостална књига, *Невидљиво збивање* (1943), изашла је у невреме и није чудо што је остала незапажена, уосталом она се суштински и супротстављала свом времену. Одмах после рата Хамваш је више обузет духовном обновом друштва и културе него што мисли на своје текстове. И поред заузетости издавачким пројектима и преводима с разних језика (с грчког и с језика Далеког истока), ипак ће објавити једну књигу, *Револуција у уметности, апстракција и надреализам у Мађарској* (1947), заједно са супругом К. Кемењ, књигу која ће му директно одмоћи, друштвено га довести у немогућ и безизлазан положај. У то доба ће још моћи да објави неколико есеја, 1946–47. године. Али од 1947. плодни писац и мислилац неће моћи да објави ни једну једину реч; потпуни мук ће бити једини одзив на његово дело. Он ће још двадесет година стварати пуним замахом, стићи ће га и смрт а он неће моћи ни словце да објави. Нити је о њему могло бити нешто објављено: Бела Хамваш није постојао. Шездесетих година, када је објављен први мађарски послератни лексикон (*Нови мађарски лексикон*, 1960), у њему нема имена Беле Хамваша. Нема текста о њему ни у шестотомној *Историји мађарске књижевности* (1964–1966), једино га помиње оскудно *Мађарски књижевни лексикон* из истог периода.

Мук ће потрајати и после Хамвашеве смрти. Године 1970. биће објављена два његова стара есеја (*Дрвеће, Орфеј*) у новосадском часопису *Híd*, уз предговор Имреа Борија. Тада сам код Борија видео и рукопис књиге *Scientia sacra*. Затим ће *Uj symposium*, такође у Новом Саду, објавити неколико есеја из заоставштине, током 1972. и 1973. године. Књижевни часописи у Мађарској пак, веома опрезно и бојажљиво, почињу да објављују његове есеје од 1976. године бирајући оне најбезазленије, а почињу се јављати и први написи о Хамвашу. У *Годишњаку* Хунгарболошког института, Нови Сад, Беата Томка ће објавити белешку о Хамвашу и неколико изврсних есеја из рукописне збирке *Патам (Palmos)*. И ја сам од ње добио ксерокс копију целе збирке, поједини есеји су били нечитљиви због лошег снимка, а делови неких су недостајали. Исте те године (1983) у Будимпешти је објављена Хамвашева књижица под насловом

Светска криза, заправо су прештампане три предратне студије о кризи.

На западу, у Берну, године 1985, на мађарском језику је објављена Хамвашева књига у којој су, уз предговоре и библиографију дела, студије *Пет генија* и *Стотину књига*. Прва студија је новонаписана верзија оне коју је бомба уништила у рукопису, а чији је део објављен раније (*Геније Југа и Запада*, 1943). Другу чине есеји од пола странице, писани за истоимени издавачки пројект, 1945. године.

И коначно, после више од четрдесет година, у Пешти је, 1985. године, објављена друга оригинална самостална књига Беле Хамваша, први његов роман *Карневал, I–II*. Исте године часопис *Литература* објављује обимну Хамвашеву студију *Фрагмент о теорији романа*, писану истовремено, односно непосредно пре романа *Карневал*.

Супротно очекивањима поштовалаца дела Беле Хамваша, велики, „званични“ издавачи се још не одлучују да објаве заоставштину великог писца. А мањи, „алтернативни“ издавачи покушавају да задовоље радозналост читалаца. Можда би онда 1987. година могла бити и преломна. Наиме, деведесетогодишњица је рођења Беле Хамваша. Објављена је збирка његових есеја *Дух и егзистенција*, у Печују; књига садржи текстове које је Хамваш објавио у печујским часописима од 1938. до 1947. године, као и обимну студију К. Кемењ. Наведено је и сећање једног од уредника, песника Ђ. Чорбе: „...Мислим да је од свих људи које сам током живота упознао Бела Хамваш био најдостојнији ознаке „мудрац“. Увек сам у њему гледао некаквог Сократа 20. века. Једним делом, због његове ведрине с којом је прихватао живот, због тога што је умео да се уздигне изнад ствари и што је знао да их посматра с неком безвременом сталоженошћу, другим делом због сасвим чудне плодности његовог размишљања. Иза свега тога се крила не само ретка духовна снага него и огромно образовање. О било којој теми да се повела реч, о књижевности, о музици, о сликарству, Бела Хамваш је просто импровизовао мала предавања. И то не уз пљуштање лексиконских података, него увек уз оригиналан, сопствени приступ. Реалитет живота је бар исто тако волео као и свет мисли.“

Исте године је објављена и збирка 33 есеја Беле Хамваша, у којој је начињен леп избор из раније објављених есеја, од 1934. до 1984. године. Али је свакако најзначајнија принова објављивање у истој књизи трију збирки есеја Б. Хамваша: *Silenci-um*, *Тајни записник*, *Unicornis*. Све из рукописа, дакле прво објављивање, али, на жалост, без било каквих података о текстовима.

У полицама библиотеке К. Кемењ налазе се повезани, укорићени рукописи Беле Хамваша, на хрбату означени источњачким знацима. И ја сам листао неке од њих (роман *Силвестер*, на пример), али удовица жели да се све то објави најпре на мађарском језику, па тек потом може да се и преводи. А шта све има у рукописима, зна само К. Кемењ. Негде сам био нашао податак да је Хамваш написао и есеј под насловом *Филозофија вина* који има шездесет и седам страница у рукопису: Хамваш о вину, па само он може да напише такав есеј, онај ко зна неке друге његове есеје може само да претпостави какво је то дело! Удовица, међутим, вели да је некеме једном дала рукопис тог есеја и да се изгубио, и то је њено искуство и резерва према свакоме, сумњичавост која је последица искуства. (Касније се тај рукопис ипак нашао, и објављен је, 1988.)

•

У Хамвашевом делу се налази цела његова личност, ту је и најбоље тражити и ишчитавати аутора, али има и мањи број текстова у којима он директно говори о себи: у ситуацији у којој се непрекидно налазио, без правог контакта са читаоцима, без истинских саговорника, без пријатеља и ученика, очито је видео да не може очекивати праве тумаче свога дела, па се, иако невољко, потрудио да сам остави нешто података о свом духовном расту. Тако треба разумети и есеј под насловом *Интервју*, има нечег ироничног и потресног у самом наслову и поступку: у апсолутном прећуткивању свога дела Хамваш се бори и на овај начин и уместо да га други интервјуишу и траже од њега разјашњења, он сам обавља и тај дер посла. А ту на једном месту каже: „Тек што сам навршио двадесет година, кад ми је, ни сам не знам како, у библиотеци дошла у руке Кјеркегорова студија Критика времена. Нема друштва, нема

државе, нема поезије, нема филозофије, нема религије, оно што постоји покварена је лажна збрка. Савршено тачно, помислио сам. Али то је негде морало да започне. Почео сам да тражим ту тамну тачку. Протон псеудос, односно прву лаж... Напредовао сам уназад од средине прошлог века до француске револуције, до просветитељства, до рационализма, до хуманизма, преко средњег века до Грка, до Јевреја, до Египћана, до примитивних. Свуда сам налазио кризу, али је свака криза показивала да је још дубље. Тамна тачка се налази још даље. Починио сам грешку карактеристичну за Европејца, тамну сам тачку тражио изван себе..."

Да би што боље разјаснио загонетке које га интересују, и Хамваш респектује историју, служи се њоме, али њега интересује целокупан развој човечанства, и историја и предисторија. Он ће увек изводити закључке, после глобалних и темељних разматрања, да је развој човечанства од једног тренутка постао негативан. Наиме, он сматра да је некада у свету постојао поредак у ком је једно биће у име целог народа било у дотицају с вишим силама, најпре је то био краљ, посредник између богова и народа. Хамваш то биће које је изложено деловању виших сила назива *сацер*: „Сацер има двојни смисао: значи свеца и проклетника, достојног поштовања и срамотника, узвишеног и бедника.” Али је касније сацер могао бити првосвештеник, војвода или државник или војсковођа. Постепено се ниво снижава и заправо губи одговорна улога свеца (краља, свештеника, аристократе, судије, ратника, уметника), посредника између богова и људи, заступника људи, пред вишим силама и представника богова пред људима. Тако је у данашњем свету (ми бисмо овај процес савременом терминологијом назвали демократизација) остао једино песник који је преузео на себе улогу посредника између виших сила и људи, целог народа. Хамваш га зато и назива „поета сацер” (у есеју *Poeta sacer*, најпре објављеном у збирци *Невидљиво збивање*, 1943). За таквог песника Хамвашу није довољна ранија ознака да „песник изражава национални дух”, нити му одговара дошњије објашњавање песника психологијом која обичног човека одваја од талентованог и истражује генијалност. За Хамваша је песник („poeta sacer”) чувар свих напуштених и одбачених достојанстава човека, „у његовој судбини је најтеже издржати нови однос с народом. Песник пре-

узима на себе судбину народа." Али такав песник не сме да тражи народ, „свака поезија која тражи популарност издаје саму себе"; песник преузима на себе судбину и постаје жртва. Али песник је ускочио и попунио празнину која се јавила у друштву: „песник не само да чува традицију него је увек изнова ствара, и то снагом логоса, речи. Када краљевска владавина није умела да одржи везу с божанским бићем, наступио је песник који везу одржава: речју. Али не само да је одржава него је непрекидно ствара изнова, као уговор, мост, везу — наставља вечну људску традицију и обнавља савез с Богом." Није тешко видети какву је крупну улогу Хамваш наменио песнику, бићу које је једино преостало да повеже разбијену целину. Песник има божанске, стваралачке прерогативе. „Није довољно доживети свет, треба га и изнова створити. Божанско биће не само да је отворено за човека него га увек изнова треба отворати. А оно што за то треба да платим, није мало: ја сам јесам то: морам бити жртва. Али није довољно да пропаднем, и жртва је мало: снагом речи треба да отворим нељудско. Тек тада могу бити сацер."

У другом значајном тексту, *Poetica metaphysica* (1939), Хамваш прави разлику, које ће се и доцније доследно придржавати, између песника и других уметника: „Свака уметност чини видљивом једну невидљиву стварност света, једну његову непредоченост чини предочивом; музика, сликарство, скулптура, архитектура, сви они предочавају, откривају, отварају. Једино поезија отвара целину." Зато кад он каже „поезија и уметност", таутолошког преклапања нема. Поезији је намењена улога спасавања света, поновно враћање у целину свих раздробљених ствари. „Поезија је разумљива само као потпуна супротност религији. Религија цепа, раздваја, види двојство и увек двојство. Наука је покварена религија, као што је научник покварен свештеник. Уметник види скупа, он искуси јединствену стварност и њу приказује, једну и увек само једну. Основа поезије није религија. Напротив, поезија је чиста нерелигиозност."

У поремећеној хијерархији вредности, и живота и уметности, Хамвашев поредак полази од религије, из религије је доцније изведена филозофија, због тога је много блеђа и непотпунија, а из филозофије је опет изведена наука, која је онда

joш много упрошћенија и даља од првобитне целине. И свештеник и филозоф деле свет, сегментују га, раздвајају на добро и зло, на јесте и није, једино песник покушава да га сагледа у целини. Отуда је песникова делатност супротног смера у односу на свештеника, филозофа, научника. Због тога је изузетно песниково место у свету.

И према овим елементима, као и према раније цитираним схватањима, лако је видети да је Хамваш прихватио идеје других мислилаца и да ту не треба тражити његову изузетност. Хамваш је у филозофији идеалистички усмерен, генерално узев, то је његово гледиште. Али то је само глобални оквир који му је неопходан да би се без противречности кретао у тако схваћеном свету. Он се труди да не буде искључив, да га унапред прихваћен поглед на свет не онемогући у виђењу целине, а да не буде истовремено еклектичан. Ипак, Хамваша не треба првенствено сматрати филозофом, него писцем који је прихватио и доградио за себе извесне филозофске оквири. Интересује га метафизика, мистика, али понајвише њихове неухватљиве тајне које су нашле места и отелотвориле се у уметности, зато веома често пише о уметницима и уметничким делима. Он познаје марксизам, али је то само једна од идеологија (религија), што треба да значи да он није антимарксист, него само немарксист. И ту код њега нема противречности.

•

Годинама сам прикупљао Хамвашеве текстове, било да су објављени у предратним и ратним часописима и листовима, било да су постали доступни ретким објављивањима у иностранству, било да су кружили као ксероксирани рукописи или књижице самиздата. У овај избор су ушли есеји из Хамвашеве прве стваралачке фазе („хиперионска фаза“), есеји објављивани по часописима и листовима предратног и ратног доба. Од текстова из овог периода, колико је мени познато, укључени су сви значајнији, сем студије из 1941. године: *Дух и егзистенција* (филозофија Карла Јасперса), она би морала да буде укључена у неку другу књигу, можда кад буде објављена Хамвашева заоставштина.

Ево и неопходних података о одабраним и уврштеним текстовима:

Дрвеће (*Független Szemle*, 1934 = *Híd*, 1970)

Естетика перуанских ваза (*Esztetikai Füzetek*, 1934)

Есквилинска Венера (*Független Szemle*, 1934)

Каменови Инка (*Napkelet*, 1934)

Митологија природних наука (*Debreceni Szemle*, 1934 = *H. B. 33 esszéje* 1987)

Социологија самоће (*Társadalomtudomány*, 1935 = *H. B. 33 esszéje*, 1987)

Бројгел (*Sziget*, 1935)

Место Хераклита у европској духовности (1936 = *H. B. 33 esszéje*, 1987)

Веласкес (*Esztetikai Szemle*, 1937 = *H. B. 33 esszéje*, 1987)

Огледало (*Napkelet*, 1938)

Индијанске изатханице (*Napkelet*, 1939)

Poetica metaphysica (*Mitrovics Gyula emlékkönyve*, 1939)

Стоунхенџ екстаза стене (*Napkelet*, 1940)

Анатомија меланхолије (*Pannonia*, 1940 = *Szellem és egzisztencia*, 1987)

Рене Генон и метафизика друштва (*Társadalomtudomány*, 1942 = *H. B. 33 esszéje*, 1987)

Санта соледад (*Ezüstkor*, 1943)

Тужбалица (*Forrás*, 1943 = *H. B. 33 esszéje*, 1987)

Кјеркегор на Сицилији (*Sorsunk*, 1943 = *Szellem és egzisztencia*, 1987)

Антички и модерни пејсаж (*Forrás*, 1944)

Психологија брања цвећа (*Forrás*, 1944)

Писма мађарског Хипериона (1935–1936, *Diárium*, 1943 = *H. B. 33 esszéje*, 1987; *Szellem és egzisztencia*, 1987)

•

Бела Хамваш је изузетна појава: сваки његов текст је препознатљив, припада мислиоцу особеног склопа који се, онда, изражава на особен начин. Увек се то може запазити, али понајвише у есејима.

За своје схватање света Хамваш је нашао и свој израз по коме се разликује од осталих писаца свога језика. Можда би

најбоље било рећи, позивајући се на мудраце које је Хамваш понајвише ценио и волео — на Хераклита и Лао-цеа, Хамвашев језик није огољено појмован, добрим делом је чулан; ако у једном тренутку може и да изгледа како појам изазива недоумице, оне ће се распршити само ако се посегне за оним местом из Хамвашевог дела где је тај појам тачно дефинисан, а писац не може сваки пут да га изводи до краја; само и без те сумње (као и с њом?) Хамваш се увек може читати и разумевати као привлачна литература блиска белетристици. Колико год је читалац у стању да унесе у Хамвашево дело, двоструко ће моћи да изнесе из њега.

За овакво особено дело ваљало је и у преводу потражити особен склоп језика, наћи гнездо за језик који ће бити наш, а неће личити ни на једног нашег писца. Таква пресађивања су увек неизвесна, чак авантура. Све што је необично, изван стандарда — одмах ће бити приписано преводиоцу и његовим несретностима. Треба се сетити само како је некада код нас дочекан језик Борисава Станковића, или како су преправљани преводи Станислава Винавера, а данас знамо колико су они били у праву.

Сва одступања од стандардне синтаксе и уобичајене интерпункције — намерна су, једна врста упозорења нашем читаоцу да је реч о особеном писцу. Лако је запазити да се такви елементи, не случајно, понављају у синтаксичким склоповима, као и у интерпункцији. Када буду објављени романи Б. Хамваша, онда ће се лакше видети да је његов језик увек такав, само се морамо навићи да је такав и у есејима, где га, можда, не очекујемо.

Већина ових текстова је и раније објављивана по књижевним листовима и часописима, сада је рукопис превода опет прегледан и исправљан, где год се учинило да је неопходно.

Сава Бабић

САДРЖАЈ

Дрвеће	5
Естетика перуанских ваза	19
Есквилинска Венера	37
Каменови Инка	47
Митологија природних наука	65
Социологија самоће	83
Бројгел	96
Место Хераклита у европској духовности	113
Веласкес	130
Огледало	151
Индијанске изатканице	156
Poetica metaphysica	169
Стоунхенџ, екстаза стене	186
Анатомија меланхолије	193
Рене Генон и метафизика друштва	206
Santa soledad	217
Тужбалица	230
Кјеркегор на Сицилији	235
Антички и модерни пејсаж	247
Психологија брања цвећа	257
Писма мађарског Хипериона	268
Писмо с Јадрана	268
Девет писама	270
 Поговор	 283

Бела Хамваш
ХИПЕРИОНСКИ ЕСЕЈИ

Рецензенти
Божидар Ковачек
Беоата Томка

Лектор
Милица Бујас

Технички уредник
Мирјана Јовановић

Опрема
Душан Ристић

Коректор
Слободанка Дачић

Издавачко предузеће Матице српске
Нови Сад

Тираж
1.500 примерака

ISBN 86-363-0239-0

Компјутерски слог
ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампа
Војна штампарија
Београд, Генерала Жданова 40 б

1993.



Већи део обимног опуса Беле Хамваша (1897-1968) још је у рукопису. Свестрано образован, обдарен и усмерен писац и мислилац остао је у дубокој сенци, необјављиван, потиснут током последњих 20 година живота. У бомбардовању Будимпеште губи своју библиотеку и белешке „за следећих пет стотина година рада”. За живота објављује књигу есеја *Невидљиво збивање* (1943) и *Револуција у уметности, апстракција и надреализам у Мађарској* (са супругом К. Кемењ, 1947) због које губи посао библиотекара и до краја живота ради као неквалификовани радник, потом магационер, економ, земљорадник... Не штампају више ниједну његову реч. Тек од 1970. почиње постепено објављивање Хамвашевих рукописа, и то најпре у новосадским часописима *Híd* (1970) и *Új symposium* (1972 и 1973).