

BESMRTNOST SAPUNSKE OPERE

Jednom, u poznu jesen i u pozno veče vozio sam kroz pustu periferiju Vermonta. Naselja su tamo, kao uostalom i u celoj Americi, dosta retka, svud okolo su sumorna polja, šumarci, nekakve pustare – jednom rečju, „treperava svetla tužnih zase-laka“. Ali, Ljermontov je na njih gledao ili okom domaćina ili izletnika, a uz to jezdeći iz prestonica na Kavkaz i natrag. A stanovnici Vermonta nemaju kuda i zašto da putuju – ionako su kod svoje kuće: svaki se za sva vremena sakrio u svoj individualni američki san. I baš tu, u setnoj praznini, odjednom sam osetio da ovaj svet, samotan i rasplinut u ranom sumraku, prožima neko objedinjujuće i umirujuće elektromagnetno zračenje. Kao muslimani u vreme namaza, svi žitelji ovih kuća zure u svoj modri kutak – desetina miliona Amerikanaca, koji istog trenu gledaju jednu te istu TV seriju. Mirno, nenasilno, dobrovoljno ujedinjenje, koje svima daje jednaki status, koje sliva sve glasove u isti hor, ispotiha konfiskujući individualnost radi opšteg dobra. Po mom mišljenju to je sabornost masovne umetnosti, koju odbijamo da prepoznamo sa svoje oholosti i prezrenja prema današnjem danu. Pa i nije lako smestiti savremenost u kontekst istorije. Kako oceniti našu kulturu u odnosu na druge? Kuda uvrstiti strip, reklamu, triler, Švarcenegera i Madonu, a pre svega taj najpopularniji žanr masovne umetnosti – TV seriju?

Nova estetika, kako su tvrdili teoretičari OPOJAZa, potiče iz niskih žanrova. (Puškin je došao iz spomenarske poezije, Blok – iz gradske romanse, Čehov – iz Čehonte.) Izlazi da i azbuku novog umetničkog jezika treba tražiti na periferiji umetnosti. Najočiglednija od njih je – serija, odiozna sapunska opera. Svoje idiotsko ime je dobila od sponzora – proizvođača sapuna i deterđenta. Za reklamu te robe bio im je potreban određen „okvir“ – emisija koja se obraća isključivo onima koji se bave pranjem, to jest ženama.

Tako su se početkom tridesetih godina na američkom radiju rodile prve sapunske opere – dramske scene koje opisuju porodične nezgode. Prvo 15-minutne a posle i polučasovne radioemisije bile su orijentisane isključivo na žensku publiku, zato su i emitovane u po bela dana, kada su deca u školi a muževi na poslu.

Autori ovih programa stvorili su standardni set postupaka: stalni sastav glumaca, intimni manir, orijentacija na dijalog, usporeni tempo.

Televizija je trenutno prepoznala potencijal sapunskih opera. Već početkom pedesetih one prelaze na ekran i od tada se šire po celom svetu, uključujući sada i Rusiju.

Bez obzira na fantastičnu popularnost, sa kojom se ne može porediti nijedan drugi TV žanr, estetski autoritet serijala je krajnje nizak. Uvek je smatrano da je to drugorazredni spektakl, koji ugađa ubogom ukusu domaćica.

Pa ipak, poslednjih godina u Americi objavljeno je više od 90 ozbiljnih monografija, posvećenih poetici sapunske opere. U tim akademskim studijama izdvaja se svo-

jom dubinom i radikalizmom drska koncepcija feministkinja. Sapunska opera, vele one, prvi je oblik ŽENSKJE masovne umetnosti u istoriji. U tom svojstvu ona se bitno razlikuje od muške umetnosti, za koju primer može biti film, uobičajene holivudske produkcije.

U stvari, muška umetnost je – linearna, to jest priča ide od početka do kraja. Kulminacija se uvek prenosi u finale, to je definitivna tačka, trijumf jednoznačnosti. Lepota filmskog kadra je – čisto vizuelna, ona je namenjena oku, kome kamera strogo diktira poziciju – tačku gledišta.

Ženska umetnost, manifestovana u sapunskoj operi, poštuje sasvim drugačije zakonitosti. Ovde u centru pažnje nije radnja, nego složeno tkanje intimnih odnosa. Ovde više ne dominira vid nego sluh, i zato je vodeće dramaturško sredstvo – dijalog.

Dok je istina muške umetnosti definitivna i ne trpi reklamacije, sapunska opera plasira nešto nalik bahtinskoj polifoniji: svaki junak ima – svoju tačku gledišta, svoju istinu. A najvažnije je da nijedna od tih istina ne može biti poslednja, konačna. Tu nema onoga ko bi povukao crtu i izvukao zaključke. Svaka nova epizoda, kao svaki novi dan, donosi nove sivejse obrte. Sve to čini sapunsku operu u estetskom smislu besmrtnom.

Neobične temporalne koordinate daju, reklo bi se, natprirodan karakter serijama. Pa ipak, one nas samo vraćaju prirodnom doživljaju vremena.

Radi se o tome da linearno vreme i njemu svojstvena ideja progressa jeste relativno nedavni izum industrijske civilizacije. Razvoj proizvodnje, fabrika, pokretna traka – zahtevali su sinhronizovanje celog života. Mašina je svakoga vaspitala prema svom rasporedu: ljudi su navikli da žive po „sireni“. Ali mehaničko vreme je tuđe ljudskoj prirodi. Ono protivreči i našoj psihologiji (svako zna da u čekanju i u krevetu minuti protiču na razne načine) i našoj istoriji. U doindustrijskim društvima nije postojalo univerzalno vreme – ono se raspadalo na jasno odvojene segmente. Podela kalendara na obične i blagdane podrazumevala je kvalitetnu razliku u poimanju vremena. Sve do sada i nehotice osećamo važnost ove podele. Recimo, u Americi istorijski praznici mogu po potrebi da se „premeste“ na neki drugi dan, koji pada bliže vikendu. Ali nijedan religiozni praznik – od hrišćanskog Božića do paganskog Helouina – nikada se ne prenosi: na njima leži negdanji sakralni pečat.

U današnjem svetu univerzalno vreme je još dominantno, ali više nije delotvorno. Razvoj tehnologije podriiva masovno društvo i oslobađa čoveka od vlasti mašinskog vremena. U decentralizovanom svetu sinhronizam je izgubio svoj nekadašnji značaj. Mehaničko vreme se postepeno zamenjuje pogodnijim, biološkim vremenom. Svaki živi u svojoj porodičnoj kapsuli, prema svom časovniku, sa svojim osećajem za tražnje.

„Temporalna privatizacija“ – raspad kolektivnog vremena – dovodi do grandioznih promena u svim sferama, uključujući, razume se, i estetičku. U osnovi umetnosti na koju smo navikli leži linearno vreme. Ono automatski niže tekst duž hronološke prave, koja određuje uzročno-posledičnu shemu događaja. Ma kako pisac zamajavao čitaoca, knjigu treba čitati od prve stranice. Pripovedanje nameće čitaocu nepokretnu tačku gledišta. U određenom smislu klasični roman je – relikv industrijske epohe, koji je na svoj način vaspitao čitaoca da živi saglasno „sireni“.

U postindustrijskoj epohi takva tvorevina – s početkom, sredinom i krajem – već loše korespondira sa novim temporalnim strukturama.

Međutim, ima i drugačijih knjiga, koje se mogu čitati od bilo koje stranice. Jednostavan primer za to je ma koji rečnik, a složen – *Hazarski rečnik* Milorada Pavića. Još složenija je temporalna struktura kompjuterske knjige – hiperteksta, gde od čitaoca zavisi u kom redosledu i do koje dubine će se upoznati sa tekstom.

Ipak, najmasovniji, najdostupniji primer takve umetnosti jeste serija, koja je tako uspešno odgonetnula tajnu svog auditorijuma. Konceptija mehaničkog vremena je manje uticala na žene, jer one nisu bile tako tesno povezane sa „mašinom”, sa industrijskom epohom u celini. (Nije slučajno da su žene ređe tačne negoli muškarci). Zato je ženama namenjena TV serija zasnovana na arhaičnom, cikličnom, prirodni svojstvenom poimanju vremena. Mada je svaka epizoda razvijena u vremenu, celina serije je rastegnuta i na čitave decenije, i drži se na konfliktima, koji ne mogu da se razreše konačnom pobedom jedne od suprotstavljenih strana. Junaci dospevaju u обруč vremena – njihovom sukobu je suđeno da traje večno. Za razliku od obične priče, gde pobeđuje ili Dobro ili Zlo, tu su antagonisti neraskidivo povezani - kao jang i jin, zima i leto, dan i noć.

1998.

SEKS PRE 1000 GODINA

Ova epoha je u Japanu uvek smatrana zlatnim vekom. Nije ni čudo: Hajan je prvi, i po svoj prilici, poslednji put tokom cele istorije čovečanstva dokazao da lepota može spasti svet, podarivši mu mir, koji je u Japanu vladao čitava tri veka.

Pet hiljada aristokrata, koji su u to doba upravljali ostrvskom imperijom, stvorili su jedinstveni državni sistem, u kome je estetika određivala politiku. Naravi hajanskog dvora bile su takve, kao da ih je smislio Oskar Vajld. U zvaničnim ukazima nabrajane su harmonične nijanse paradnih odora. Činovnici su bili obavezni da pred načelstvom izvode prigodne plesove. Dan kad procveta iris smatran je državnim praznikom. Od generala je zahtevano poznavanje versifikacije. Lepota je uvek potiskivala korisnost i razumnost, te je za titulu ministra bila presudna elegancija, dok je mačor raskošnog krzna sticao privilegiju da nosi ukras za glavu petoga reda. Hajanske dvorske dame, Murasaki i Sej-Senagon, ostavile su zavidljivim potomcima najbolju prozu u celoj Aziji, koja omogućuje da se sudi o najbizarnijoj crti njihovog čudesnog života, koju bismo mi nazvali ljubavna svakodnevia.

U Hajanu je vladala nečuvana sloboda ponašanja. Nestalnost je ovde smatrana pravilom, vernost – izuzetkom, ljubomora – bolešću. Nevinost je, s obzirom na zle

duhove, smatrana rizičnim stanjem od koga su se svi žurno oslobađali. Porodični život je građen po zakonima liberalne poligamije kojom se uopšte nisu naslađivali samo muškarci – javno mnjenje je sudilo o manama damskih toaleta daleko strože nego o slobodi njihovog ponašanja. U Hajanu, začudo, profesija kurtizane nije postojala.

Za razliku od naših vitezova, japanski aristokrati nisu znali za muke platonske ljubavi, opasnosti turnira i iskušenja krstaških pohoda. Doba samuraja još nije bilo nastupilo, te je malo ko od njih umeo da sedi na konju i barata oružjem. Lišeni važnih poslova, dvorani su se od sveg srca prepuštali onim nevažnima. Epicentar, koji je određivao ukus, smisao, formu i sadržaj svekolikog života, bila je ljubavna veza.

Da bi se jednostavan fiziološki čin pretvorio u rafinovano remek-delo, Hajanci su ga obuzdali verigama uslovnosti. Svaki detalj jednog trivijalnog zapleta određivala su pravila, ne manje okrutna od onih koja su sputavala maštu japanskog pesnika brojem slogova i spiskom tema. Svaka romansa se odvijala prema, tradicijom napisanim, notama.

Prvom sastanku prèthodila je razmena pisama. Pri tom, ono glavno u njima nije bila šablonska sadržina, već - rukopis. Hajancima je, tako, kaligrafija služila kao sekundarna polna oznaka, sposobna da raspali ljubavnu vatru. Noć sa voljenom, za vreme koje kavaljer, naoružan poznavanjem kineskog krevetskog umeća, nije dozvoljavao ni sebi ni dami pomisao na san, završavala se oglašavanjem petla.

Napustivši postelju, ljubavnik je žurio kući da bi napisao stihove o nepodnošljivosti rastanka – obavezno pre nego što se osuši jutarnja rosa koja mu je skvasila haljine. Odabravši pismošu prijatne spoljašnjosti, i pričrvstivši uz poslanicu pero petla koji je stradao pošto je prekinuo nežnosti, kavaljer je smatrao stvar nezavršenom sve dok ne bi dobio odgovor u stihovima.

U svemu tome nije bilo ničeg jednostavnog i prirodnog. Od ljubavnika se nije očekivala iskrenost osećanja, dubina strasti, vatrenost želje, nego pažljivo pridržavanje rituala, svečanog kao religiozni obred, i lepog kao ikebana, koja još nije bila otkrivena. Seks je bio ceremonijalna igra koja je imala malo zajedničkog sa sladostrašćem ili produženjem roda.

Glavnu ulogu u ljubavnom životu igrala je, prirodno, žena, mada je hajanska mada učinila sve da se mi toga ne dosetimo. Kod lepote se cenilo ono što joj je smetalo da liči na čoveka. Sa nacrnjenim zubima i obrvama izvučenim posred čela, japanska aristokratkinja je u licu podsećala na pozorišnu masku, a u svemu ostalom na – bezobličan, zalaskom sunca obasjan oblak. Na svaku dvorsku damu išlo je 12 poluprovodnih haljina koje su prosijavale jedna kroz drugu svojim savršeno usklađenim bojama. Najzavodljivijim delom toaleta smatran je rukav, koji je dama pokazivala iza posebnog paravana, potpuno zaklonjena od muških očiju. Za Hajanke je bilo nezamislivo da budu viđene nage – čak su i spavale odevene.

Golotinja u Japanu – sve do Drugog svetskog rata – nije izazivala požudu, za razliku od složenih konstrukcija raskošnih tkanina. Svaki od mnogobrojnih slojeva odeće, nalik na latice hrizanteme, odlikovao se sopstvenim stepenom intimnosti. Odmotavajući ženu kao lutku svilene bube, muškarac je produžavao zadovoljstvo sa strašću koju nikada neće razumeti vek koji je otkrio realizam i bikini. Samo ona

čulnost koja je pročišćena ukusom i uznegovana stilom te prefinjenom tradicijom, postaje spremna da prenese erotski vektor sa obnaženog tela na ono što ga skriva.

U tome je tajna čuvenog erotskog slikarstva Japana, nastalog upravo u Hajanu. Bestidna otvorenost ovih crteža, koji su, uzgred budi rečeno, bili namenjeni posmatračima oba pola, nije u groteskno uveličanim genitalijama, nego u tome što podrobno prikazana odeća ljubavnika obrazuje ram za njihovo sjedinjavanje. Polni akt postaje pozorišna predstava, čiji učesnici, kao svi dobri glumci, čak i u jeku dešavanja čuvaju sposobnost da sebe posmatraju sa strane.

Seks je, čini se, jedina oblast ljudske delatnosti, kojoj progres nije dodao ništa novo. Pompejanske freske, hramovi Kadžuraha, astečke statuice, havajski ples hula-hula i običaji bonobo majmuna, sve to govori da od vremena ledenog doba u krevetu nije pronađeno ništa novo, osim samog kreveta. Nevična da raširi seksualni repertoar, civilizacija ga sužava – uz pomoć straha, licemerja ili fanatizma. Ali jednom, pre hiljadu godina, dogodila se epoha, koja je umela da odvoji seks od fiziologije, porodice i religije, da bi ga pretvorila u umetnost.

BIL VIOLA: UMETNIK KAO SAVREMENIK

Savremenu umetnost retko ko voli. Osim onih koji od nje žive, naravno. Normalnom čoveku ona ne liči na ono što je navikao da vidi u starim a ne novim muzejima. Nevolja, ipak, nije u tome što današnja umetnost radikalno kida sve veze sa tradicijom, nego u tome što ona to čini nedovoljno odlučno. Ma koliko da su maštoviti njeni zahvati, nad njima lebdi duh epigonstva.

Trudeći se da ga se ratosilja, umetnik obnavlja sadržinu svoje umetnosti, zamećući jedan objekt drugim. Na primer, umesto slike nudi nam zarđalu cev. Ipak, ova zamena još ne ukida polaznu jednačinu sastavljenu od posmatrača i umetničkog dela.

Drugi način, koji nam se samo na prvi pogled može učiniti hrabriji, sastoji se u pojednostavljanju umetnikovog zadatka, uklanjanjem svake pregrade između umetnosti i života. Jednom mi se pružila prilika da posetim inscenaciju „Paviljona broj šest” moskovskih umetnika avangardista, u žanru „realnog pozorišta”. Medicinar je mokrio na sceni tako prirodno da su kapljice prskale do gledalaca. Ovaj postupak favorizuju oni umetnici koji su umetničko delo zamenili njegovim autorom. Kao primer može da posluži veoma popularan u Rusiji Oleg Kulik.

Uzgred budi rečeno, njujorška galerija u kojoj je sam sebe izlagao u obliku čoveka – psa, nalazi se tik preko puta ateljea Ernsta Neizvestnog. Priča se da je maestro, budući lenj da pređe ulicu, na izložbu poslao svog pomoćnika – uralskog skulptora, inače dobrodušnog, jednostavnog i iskrenog čoveka. Kroz deset minuta ovaj se vraća vičući: „Ernste Josifoviču, dajte mi brže sekiru, da razbucam američku bagru! Ruskog čoveka u kavezu drže, pomijama hrane, kao poslednjeg psa. I još idu da ga gledaju!” Iz ove priče sledi da pokušaj da se umetničko delo zameni njegovim autorom može dovesti do šokova. Ali teško da će oni imati estetski karakter.

Jednostavno rečeno, težeći da postane savremen, umetnik ili menja sadržinu svojega dela ili je sasvim ukida. I jedno i drugo je kapitulacija pred budućom umetnošću. O tome kako ta budućnost može izgledati, svedoči izložba videoinstalacija Bila Viola u njujorškom muzeju Vitni.

Savremenost Violina je osobitog, rekao bih, sutrašnjeg karaktera. Za razliku od progressa, Viola koristi prefinjenu tehnologiju ne da bi pojednostavio naš život, nego da bi ga iskomplikovao. Tehnika mu pomaže da otkloni granicu između vidljivog i nevidljivog, apstraktnog i konkretnog, univerzalnog i individualnog, jasnog i neobjašnjivog.

Viola ima 47 godina. Rođen je u Njujorku, živi u Kaliforniji. Između dve američke adrese – Sahara, Java, Himalaji, Solomonska ostrva, budistički manastiri Japana. Za geografskim avanturama ne zaostaju ni putešestvija duha: od Vitmena do zena, od hrišćanskih mistika do islamskog sufizma, od kompjuterskih gurua do filma Tarkovskog, u čiju čast je Viola svog sina nazvao Andrejem. Videoinstalacijom je počeo da se bavi još u vreme crno-belih televizora koji su smatrani prozorom u svet. Ka uspehu je stizao polako, obilazeći masu. Mada je njegova umetnost namenjena svima, nije sasvim jasno šta bismo s njom – ne možemo je poneti sa sobom niti obesiti na zid. Imao je ispomoc stipendija, fondova, mecena, univerziteta. Bilo kako bilo, 1995. godine upravo je Bil Viola predstavljao Ameriku na Venecijanskom bijenalu. Tu je dosegao svoj vrhunac. Usledila je individualna izložba na tri sprata njujorškog Vitnija, najboljeg muzeja američke umetnosti u zemlji.

Posetioci to sve, uostalom, i ne moraju da znaju. Od njih se uopšte ništa ne zahteva. Oni čak ne treba ni da čitaju tablice s natpisima, tim pre što ih i nema. Kustosi su rešili da uklone sve posrednike između gledalaca i onoga što im predstoji da prežive. Umetnost Viola, kao život, ne zahteva pripreme. Ona – opet kao život – nudi gledaocu nedeljivo i neobjašnjivo egzistencijalno iskustvo.

Pre nego što postaju eksponati, Violina dela postoje u projektima i scenarijima, podrobnim do u milimetar i sekund. Ipak, ovi suvoparni dokumenti imaju takav odnos prema rezultatu kao oprema mađioničara prema čudesima koja ovaj izvodi. Razlika je u tome što ovde nema prevare.

A čega onda ima?

Recimo na primer: mesingana česma, na njenom kraju – kap. Ona se projektuje na ogromni ekran na drugom kraju sale. Zagledavši malo bolje, primećuješ da je u kapi – neko živ. Upiljivši se, zaključuješ: ti. Kap raste, i zajedno s njom bubri na ekranu i tvoj odraz. I tako sve do trenutka dok se kap – uvek neočekivano – ne odvoji od česme, da bi sa strašnim treskom pala u podmetnuti cilindar. Ali još

nisi ni uspeo da postaneš svestan razmera katastrofe, a u česmi sazreva nova kap, napunjena tvojim malim odrazom, nalik na zametak.

Šta je to? Parabola o prolaznosti našeg života? Basna o samouverenosti? Božansko oko u kome se na jedan tren odražava ceo naš život od rođenja do smrti?

Ma koji od ovih odgovora bio bi isuviše jednostavan. Ili – što je isto – isuviše složen.

Violina dela ne dozvoljavaju da se sa njima ophodimo kao sa metaforama. Kao što je poznato „metafora“ potiče od glagola „prevoziti“. U Grčkoj se ta reč ispisuje na kamionima. I tako, Viola ne izmišlja metaforu nego nas odvodi tamo kuda je obećao da nas „preveze“ – na drugu stranu od svega što se može iskazati rečima, slikama, simbolima.

Načelni radikalizam Viole je u tome što on ne stvara, ne menja, ne odražava, nego produbljuje realnost, otkrivajući u njoj dodatnu – meditativnu – dimenziju.

Kao materijal te umetnosti služi zvuk, vreme i posmatrač.

Sam Viola naziva svoja dela „skulpturama od zvuka“. Akustika pridaje onom što se prikazuje izvornu a ne iluzornu trodimenzionalnost slike. Platno ispred nas na ovaj ili onaj način fiksira tačku gledišta, određujući naš frontalni položaj u prostoru. Posmatrajući sliku mi ne gubimo vlast nad situacijom. Trajanje i intenzitet kontakta zavisi samo od nas. Treba samo zatvoriti oči ili se okrenuti, pa da umetnik ispadne nemoćan da nam nametne svoje delo. Uvodeći u svoje instalacije zvuk, Viola pretvara posmatrača u žrtvu okolnosti. Nismo više izvan dela, obreli smo se unutar njega – kao u bazenu.

Viola nam, na primer, na TV ekranu prikazuje ljude koji spavaju. Odjednom se – kod njega se često sve dešava odjednom – blažena tišina pretvara u kanonadu. Dospeli smo u tuđ san, postali smo svedoci tajnog, intimnog, od svih skrivenog košmara.

Vidljivo i nevidljivo se kod Viole objedinjuju ali ne u harmoniji nego u disonanci. Šumovi, glasovi, eksplozije, nerazgovetni šapat kuljaju prema nama sa svih strana, primoravajući nas da skoro fizički osećamo plimu i oseku zvučnih talasa. Akustičke slike dolaze na smenu vizuelnih, unoseći pometnju i haos.

Ovladavši posmatračem, umetnik njime raspolaže po svome: razbija naš časovnik. Kod Viole vreme ne teče, nego stoji ili skače. Postavši gospodar našeg vremena, on nas potčinjava iskidanom, lišenom odmerenosti, ritmu izložbe. Violu ne možete razgledati ni brzo ni sporo. Svaki eksponat zahteva da mu se posveti tačno određen odsećak vremena. Tako se banalni čin posete muzeju pretvara u ritualnu procesiju, u ceremonijalni balet, u kultnu radnju.

Puneći dešavanjima trenutak ili ga, obrnuto, oslobađajući od njih, umetnik izvodi bogatu kontrapunktnu melodiju. A kao instrument mu služi posmatrač.

Jedinica Violine umetnosti nije kadar, nije pokret, nije potez kičicom, nego celoviti doživljaj izazvan u našoj duši. Zato na izložbu dolazimo kao posetioci a sa nje odlazimo kao eksponati.

Gledalac je i objekt i subjekt Violine umetnosti. Sve dok se nisam odrazio u kapi vode, česma koja kaplje bila je samo greška vodoinstalatera. Tek kada se i sami

uselimo u Violione instalacije, dajemo smisao njegovom stvaralaštvu. Bez nas ono ne samo da nije potrebno nego je i nemoguće. Uzurpirajući naše preživljavanje, Viola tiranski potčinjava naša osećanja svojoj autorskoj zamisli; dobivajući po našoj koži svoj perfidni takt, on je bespomoćan bez koautora – posmatrača. Provokator i sablaznik, Viola stavlja pred nas važne moralne zahteve. Ali ne kaže – kakve. On postavlja duboka filozofska pitanja na koja nema odgovora. Njegova dela su puna dubokog značenja samo se ne zna kakvog.

Izdvajajući iz mehaničke svakodnevice parče sakralnog vremena i prostora, Viola samo stvara uslove za duboku kontemplaciju. Svaki njegov rad – to je tek ram bez platna, prazno ogledalo, mrena na mutnom licu stvarnosti. Violina umetnost nije rezultat nego povod za metafizičku pauzu koja razbistrava unutarnji vid. Nije slučajno da se njegovi radovi izlažu u crkvama. Mada bih ih ja, doduše, izlagao i po kućnim savetima.

April, 98

BAJKA O ZLATNOJ RIBICI

Puškin možda nije verovao u Boga, ali je često preuzimao Njegovu ulogu. Stvarajući živo iz mrtvoga, poput Frankenštajna, uživao je u stvaralačkoj moći svoje poezije. Otuda, – piše Roman Jakobson, – Puškin demonstrativno ističe u naslovima svojih omiljenih dela ono, čega ne može biti: *Kameni gost*, *Bronzani konjanik*, *Bajka o zlatnom petliću*... Ukazujući na inertnu prirodu materije od koje su sačinjeni njegovi junaci, Puškin upravo njih primorava da budu „nosioci radnje“.

Neprimetnošću dogođenog čuda, u tom nizu se izdvaja *Bajka o ribaru i ribici*. Petlić ne može biti zlatan a ribica – može, mada upravo to i jeste čudesno. Nakon takvog početka, u sve drugo nije teško poverovati. Od zlatne ribice se može sve očekivati – i da govori ruski, i da nudi u otkup carske palate, u koje, uzevši u obzir njeno volšebno poreklo, niko i ne sumnja.

Upravo to zagonetno riblje uzdarje čini ovu, reklo bi se, jednostavnu priču tajnovitom. Zdravi smisao nam ne dozvoljava da poverujemo da ribica, držeći u svojim perajima konce ribareve sudbine, nije u stanju da se iskobelja iz njegove mreže. Pre će biti da se u njenoj ponudi krije ironična nakana: ona mami čoveka na iluzorno bogatstvo, unapred znajući da će sve da se završi napuklim koritom. Ako Puškinovu bajku pročitamo s te tačke gledišta, otkrićemo u njoj priču o zlatu: ribica može dospeti u bilo čije ruke, ali nikada u njima neće ostati – baš kao ni tvar iz koje je nastala.

“Krilato olovo”, težak metal koji su alhemičari nazivali lakim, zlato se čini kao materijalizovani oksimoron. Osnovna u njemu nije kupovna nego magična moć. Ono nije vredno zato što je skupo, već je skupo zato što je vredno. Progresu zato i nije uspelo da zameni prvobitni smisao zlata utilitarnom jednačinom političke ekonomije. Zlato uopšte nije univerzalno sredstvo razmene. Ono nije toliko ekvivalent koliko antiteza novca. Zlato nije uslov razmene roba nego njen rezultat, završni proizvod. Za razliku od novca, koji postaje ono što jeste samo kada se rastajemo s njim, zlato je namenjeno za večno “prethodno nagomilavanje”.

Kivan na moć zlata, Lenjin je obećavao da će se od njega izlupati noćne posude. Ali uz zlato, ma šta o tome mislio Frojd, ne prijanjaju nečistoće. Očvrstnuvši pri svakoj metamorfozi ono se, nalik duši Sonječke Marmeladove, uvek vraća neukaljano.

Zlato ne poseduje sopstveni oblik, zato i može da poprimi bilo koju formu, ostajući ono što jeste. Čak ako funkcija datog predmeta zastari, metal utrošen za njega neće izgubiti na ceni. Uticanje pak na njeno povećanje, baš kao i kod brzine svetlosti, nije u našoj moći, jer zlato predstavlja poslednju granicu preobraćanja. Njemu se, baš kao i ćutanju, ne može ništa dodati, a da mu se ne razredi sama suština.

Čovekova bespomoćnost u odnosu prema zlato – a upravo tome je posvećena Puškinova bajka – odaje onostranu prirodu tog, blago rečeno, plemenitog metala. Pomažući starcu, ribica zna da to neće izaći na dobro. Zlato je tuđe nemaštini i, kao frak prosjaku, ne pristaje sirotinji. Zlato se najbolje oseća na kockarskom stolu: ako nekome ovde i pripadne, to nije zadugo. Jer iskockan novac uopšte i nije novac. To je žeton za nastavak igre koja je, kao i zlato, sama po sebi nagrada.

Pronašavši stihiju prema sebi, zlato se, kao ribica u sinjem moru, neumorno prućaka, dajući oduška većitom nemiru svoje nestalne prirode.

U novac se, naravno, može igrati bilo šta, čak i “mame i ćerke”. Pa ipak nije sve dostojno zlatne groznice. Manje od svega je to – preferans.

Stravičiji mladost između prostodušne “soćinke”, drske “lenjingrađanke” i maloljudnog “gusarćeta”, upoznao sam strasti svojstvene preferansu i našao da su konzervativne.

Preferans je sovjetska igra. Praveći sitne talasiće po jezeru fortune, on se ne završava fijaskom nego iscrpljenošću. Zato preferans tako često zamenjuje san, jer ih je teško razlikovati. Saosećajući opštoj monotoniji obespravljenoj života, preferans sa njegovim omamljujućim ritmom održava tek tinjanje zanosa – ugarke strasti i pepeo nemira. U njemu nema huliganski obilnog viška slobode – sve je puka manifestacija ličnog nezadovoljstva, koja ograničava slučaj na deljenje i taloniranje.

Uz to, dok je šah totalitarna igra, koja ne uvažava slučaj, preferans, odškrinuvši vrata prema slobodi, idealno odgovara dembelskom autokratskom režimu. Ukratko, preferans vam dođe kao neki Jevtušenko u svetu karata.

Podložan proračunu, rizik ne stvara srećne već uspešne igrače, koji izvode besprekornu partiju. Ali slobodan svet ima potrebu za zaslepljenim okršajem s haosom, koji se nespitano odvija samo u najrudimentarnijim hazardnim igrama, kao što je to montekarlovski rulet ili lopovsko “okce”.

Da bismo ušli u takvu igru, moramo da se odrekemo sitnih prednosti koje su nas načinile carevima prirode – intelekta i psihologije. Ostavši nasamo sa samim

slučajem, mi gubimo pravo na atropomorfna poređenja. Sudbina ne liči na čoveka, pa čak ni na Boga, koji nas je kako god uzmemo, stvorio po svojoj slici i prilici. Puškin ju je, recimo, zamišljao nalik Pugačovu – kao “grdosiju kojoj je data potpuna sloboda”.

Sudbina je grublja i elementarnija nego čovek. Ona ne zna šta čini, i tek podražavajući joj, mi možemo da se nadamo nekom dobitku. Egzistencijalni izazov takve igre sastoji se u tome, što ti ni sam ne znaš gde ćeš se zaustaviti. Nema slobode bez samovolje – govorio je Sartr dok ga je satirala votka. Ili, kako maštovitog Francaza prevodi narodna mudrost – za budalu nema zakona.

Zašto? Pa zato što je, odgovara Sinjavski, koji je tom junaku posvetio celu jednu knjigu, “misija budale upravo u tome da svima pokaže da od ljudskog uma, učenosti, truda i volje – baš ništa ne zavisi. Istina (ili realnost) se pojavljuje i otkriva čoveku onog srećnog trenutka, kada se svest, reklo bi se, sasvim isključi i duša dope u neko posebno stanje prijemčive pasivnosti.”

Zaboravivši na sebe, igrač se sliva sa svetom ne bi li, u transu, uspeo da celim svojim bićem prati promene sudbonosne sredine. Nestavši iz sveta pojava, on prestaje da se zamajava ispraznim “šta” i “kako”, za njega postoji samo pitanje “kada”. Cela igra se svodi na to da se uoči neponovljivi tren slivanja koji nas čini nerazpoznatljivim od spoljašnjeg haosa.

Uspeh – to i jeste sazvučje prirode koja nas okružuje sa onom koja se sadržuje u nama.

Dobitak predstavlja čudo koje preobražava slučaj u sudbinu. Širi od nauke i viši od morala, on je i štedar i neobjašnjiv, kao blagodat. A to je dar koji mi, kao sve poklone, dobijamo badava, jednostavno, kao sam život. Ona se, kako je učio sveti Augustin, daje bezrazložno: “gratia gratius data”, dok zaslužena blagodat postaje najobičnija plata.

Amblem blagonaklonosti “sreće”, dobitak, ipak, nije cilj igre već njen pogon. Novac dobijen na kartama se ne računa, i zato se obično odmah propije. I dobro je što je tako, jer igra, kao i votka, nema potrebe za koristljivim opravdanjima. Ona samu sebe opravdava time što, prenoseći nas iz odmerenog u neodmeren život, menja razmere dešavanja i pridaje sumoru života neku daleku perspektivu.

Puškin je slučaj titulisao kao “pronikljivog slepca”. Po definiciji drugog renesansnog čoveka, Bokača, fortuna je – “hiljaduoka boginja”. Mi, istina, vidimo, samo jedno njeno oko, ono kojim nam namiguje. I zato nam je svejedno. Ili slep ili svevideći, slučaj je tek puki sinonim nepoznatih činilaca, to jest priznanica za našu bespomoćnost. Nevični da se razaberemo u mirijadi uzroka koji uplivišu na deljenje karata, mi se prepuštamo vlasti tajne, koja se ne povinuje ljudskoj nego kosmičkoj kauzalnosti. Ona i pridaje igri tu sakralnu dimenziju, koja nas osposobljuje da naš pojedinačni život sagledamo spram vasijskih kolopleta.

Metafizika hazarda vodi nas od intelekta do intuicije, od glave ka telu, iz Jerusalema u Atinu. Idući unatraske, igrač se vraća od prosvetlene vere ka tamnim sujeverjima. “Fizičari” se uzdaju u smirenje natprirodnog slučaja dejstvom efikasne naučne magije. “Liričari” računaju na mistična prozrenja suštine stvari, koja će im omogućiti da pogode dobitnu kartu.

Za kockarskim stolom mi razmenjujemo jednog svemogućeg Boga na mnoštvo sitnih idola čija moć ne premaša dati trenutak. Da bi ga opteretili nemerljivim značajem, demoni hazarda ga podgovaraju da uloži u jednu sekundu ceo naš život, stavljajući ga kao ulog.

Nije čudno što se, u dosluhu sa paganskim panteonom, igrači opredeljuju za tog davno oborenog *deus ex machina*, koji je rešavao konflikte zlosrećnih antičkih dramaturga. Mehanizovani porok je moguć samo u kockarnici a ne, recimo, u bordelu. Mada je igra, kako je govorio Lotman, dezautomatizacija života, s njom odlično izlaze na kraj automati – naročito u Las Vegasu.

Potčinjavajući se uobrazilji, ovaj grad, kao i Peterburg, iznikao je na pustom mestu, uprkos realnosti i logici, da bi postao prestonica kocke. Naravno da u Las Vegasu nema manje kazina nego u Moskvi. Ipak se nijedan ne zove onako kao onaj u ruskoj metropoli: "Čehov". Šteta. To bi odgovaralo stilu Las Vegasa – apsurdnost koja se izdaje za banalnost: Volga se uliva u Crno more.

U prestonici postmodernističke arhitekture, u Las Vegasu kao da je sve na okupu a zapravo nema ničega. Dok se vrzmaš spolja, čini ti se dospeo si iza kulisa bogatog ali ne odveć maštovitog pozorišta. Iznutra kazino podseća na metro u nekom tuđem gradu: skućeno je, bučno, ne znaš gde se nalazi izlaz. Teško je poverovati da ljudi ovamo ne dolaze po kazni. Pa ipak, tako je. Turisti navaljuju bezobzirce, i svaki ostavlja u proseku po 560 dolara, što čini vrtoglavu dobit za lasvegaski kazino – 19 milijardi godišnje.

Prihodima doprinosi slikovita arhitektura Las Vegasa. Carstvo pozorišnog dekora izvedenog u staklu i betonu, kao što su veštačke piramide prirodne veličine, ima samo jednu svrhu – da probudi i zadovolji kockarsku strast. Las Vegas lukavo ubeđuje svoje goste da u njemu ništa nije ozbiljno – jer sa novcem se lakše rastaje ako zaboraviš da je pravi.

Doduše, jednostavnije je prezirati Las Vegas nego ga ignorisati. Kao svaki hramovni grad, on se posvetio misteriji koja produbljuje porok, pomažući da se u njemu iznađe tvorački princip. Nije slučajno sklonost prema kocki u krvi svakog umetnika. Svaki od njih je po svojoj prirodi kockar, koji stavlja u ulog tuđe sudbine. Autor ima posebne odnose sa sudbinom, jer on preuzima njenu ulogu u odnosu na svoje junake.

To znači da je kazino kabina za presvlačenje, koja nam daje šansu da uvek iznova probamo na sebi neku novu masku. Nije važno da li bogataša ili prosjaka, bitno je da je to maska nekog drugog.

Dvoboj s fortunom predstavlja cenu preporoda. To bi značilo da je kazino kupka, u kojoj se odvija ritual podmlađivanja osećanja.

Igra je prasak nepredvidivosti koji podriva kolotečinu sredenog života. Ispada da je kazino – oaza haosa u okeanu reda.

Sve te "hazarderske" mogućnosti slivaju se i stiču u najboljem umetničkom delu o kocki – u *Pikovoj dami*. U centru ove genijalne povesti nalazi se tema neshvaćene igre. Karte su oruđe haosa koji krši odmereni i paradni život hladne imperatorske Rusije. U svetu gde je sve proračunato, kao u uštogljenom plesu prestoničkog bala,

samo za kartaroškim stolom kockar zadobija za sebe slobodu. U tome je tajni smisao one "igračće" strasti koju je Puškin smatrao snažnijom od svih drugih.

Nevolja je, pak, u tome što nije ona ta koja sažiže Hermana. On nije žrtva hazarda, nego nesporazuma. Saznavši grofičinu tajnu, Herman ulaže nasigurno, što izokreće smisao igre, lišavajući je slobodnog duha nepredvidivosti koja gospodari zelenom čojom. Hermanova propast predstavlja kaznu za nepoverenje u fortunuu, kojoj se usudio da nametne svoju volju.

Tragična ironija zbližava *Pikovu damu* s njenom vršnjakinjom – *Bajkom o ribaru i ribici*. Oba dela su plod jedne te iste boldinske jeseni. Kao raznopolni blizanci, posvećena su jednoj te istoj temi: nespojivosti igre i života, haosa i poretka, dobitka i kaprica, zlata i čoveka. Uspostavljajući tajnu vezu svojih dela, Puškin ih završava istim finalom.

Dve personifikacije sudbine, koje su poprimile podjednako neljudsko obličje, srodne su ako ne po formi ono po boji. Grofica je takođe oklopljena u zlatnu krljušt, u svakom slučaju Hermanu se prikazuje u "žutoj haljini vezenoj srebrom", dok "miče odviselim usnama" nalik zlatnom šaranu koji bezvučno otvara usta. Ali bitno je to, da u *Pikovoj dami* grofica, kao zlatna ribica, sve daje i sve oduzima, ostavljajući junaka bez igde ičega u sobi broj 17 Obuhovske bolnice. To, uostalom, ne kompromituje igru jer, kako je to voleo da ponavlja Puškin, "posle zadovoljstva dobijanja na kocki, nema većeg zadovoljstva od gubljenja na njoj".

Njujork, maj, 2001

(S ruskog prevela Draginja Ramadanski)