се да непристрасност не постоји; »све је то политика«. Чак и они који тврде овако нешто добар су пример за оно што тражим, јер се отворено упуштају у разговор с нама који мислимо да је, у најбољем случају, реч о полуистини. Не треба да бринемо око тога која ће страна да победи све док студенти нашу расправу посматрају као покушај да се ствари домисле и докажу за љубав самог доказивања, пре него да би се освојили поени.

Почетници са или без могућности за професуру. Наставницима који почињу треба осигурати неку врсту увода у истински посао, који служи књижевности и идејама и онима којима је до њих стало. Тренутно административно искоришћавање дипломираних асистената и хонорарних и помоћних наставника не само да онемогућава професуру, већ укида и било какав вид правог менторства, као и институционализоване привилегије и повластице. Да је неки диктатор наумио да уништи што је могуће више посвећених академаца, најбољи начин да то постигне био би да настави тренутну праксу укидања места не би ли што више студената нагурао у што више учионица у којима им предају хонорарни наставници за срамотно малу надокнаду.

Редовни професори. Волео бих да могу оном малом броју дипломаца који се налазе на путу да постану професори да гарантујем период од три или четири године у којима ће бити потпуно ослобођени притиска да објављују радове. Такав сан није једноставно остварити.

Зашто не бисмо покушали овако нешто?

При првом запошљавању свима који добију посао гарантовати шест или седам растерећених година: нико не би могао да буде отпуштен након три године. На крају тог величанственог периода сваки асистент треба да одабере једну од три могућности коју ће следити до судњег дана који наступа три или четири године након тога. Све три могућности би нудиле отприлике сличне платне разреде и статистичке шансе за професуру:

1. Изјашњавам се првенствено као предавач коме ће се професура одредити највећим делом на основу свих расположивих доказа мог предавачког рада, укључујући моје белешке, предавања и радове које сам имао прилике да објавим. (Ова могућност у општим цртама може да се пореди са оном која је постојала на аутономном Чикаго колеџу, првој установи у којој сам радио). Штампани радови неће бити занемарени, али, исто тако нису неопходни.

2. Изјашњавам се првенствено као научник или критичар. Сагласан сам да предајем колико је поребно, али желим да се о мојој будућности суди на основу квалитета радова које сам објавио. Очекујем да се квалитет мојих предавања у највећој мери занемари (што је случај на већини »прворазредних« универзитета) изузев ако је недопустиво низак.

3. Желим да се моје место процењује на основу како мојих предавања тако и на основу научног рада јер верујем и у једно и у друго, и сматрам да и једно и друго радим добро. Од оних који процењују у овој варијанти треба затражити оно што се у данашње време често обећава али ретко испуни: потпуна и једнака тежина остваривања оба циља.

Ово није ни време ни место да се разраде детаљи овог утопијског плана. Али, подсећам вас да ове три варијанте већ постоје у различитим институцијама и с тим да су високе награде резервисане за другу опцију (у престижним институцијама) као и са вршењем великог притиска на колеџе слободних уметности да постану истраживачки центри.

Знам пензионисане колеге који о академији говоре на начин сличан Кастиљонеовом наратору из друге књиге Дворанина. Он каже како је био запањен оном »грешком. . . коју чине стари људи: како сви они славе време које је прошло, и криве садашњост; омаловажавају наша дела и опхођење и све оно што у младости нису«. Чини се како сви тврде да се сваки добар обичај, све добро у животу, свака врлина, »креће увек од зла ка горем«.

Истини за вољу, чини се као ствар дубоког разума и вредна бележења да зрело доба, које је од дуга времена уобичајило да доноси савршеније судове, по овом питању толико застранило да не схвата да ако је свет све гори и гори, и ако су очеви начелно бољи од деце, одавно је требало да достигнемо време које представља крајњи степен зла од кога нема горег. . . Одувек је то била нарочита мана овог доба.

Надам се да у овоме о чему мислим као о својој осмој деценији писања, не звучим тако. Заправо, прилично сам сигуран — колико год се то шокантно чинило неким читаоцима — да данас више студената има прилику да осети заводљивост доброг предавања него што је то био случај у мојој младости. Вероватно је више студената сада него половином века који могу интелигентно да говоре о томе зашто студирају то што студирају. Проблеми варирају од генерације до генерације, али никада нећемо имати добар доказ о томе да смо обележени. Као што хиљаде оригиналних мислилаца истичу, неозбиљно је дозволити да вас негативно интонирана уопштавања о садашњости и будућности спрече у томе да осветлите угао у коме се налазите.

Превод с енглеског: Ивана Ђурић

РЕЧНИК КАО ПИСМО

Драган Стојановић

Грешка

Књига Бранке Арсић и Мрђана Бајића *Речник-Dictionary,* та књига »која не жели да буде књига«, почива на претпоставци, мада не живи од идеје да дела ликовне уметности *нешто значе.* А када се, свеједно како, једном зађе у подручје омеђено проблемима семантизма слике (или скулптуре), онда су могуће најразличитије, веома узбудљиве ствари, што подухват Бранке Арсић управо и показује. Промишљена и нехајна, са златним зрнцима ерудиције по џеповима и међу прстима, али уздајући се више у своју имагинацију, па и у срећан случај, ова списатељица развија своје текстове тако да њихов смисао буде у вези са Бајићевим делима, али не тако што би се у њима излагао смисао тих дела, то јест »понављало« у језику оно што се, посматрањем, односно заједничким радом посматрачевог ока и духа, конституише као смисао, када је слика (скулптура) на одговарајући начин сагледана. Бранка Арсић не тумачи Мрђана Бајића. Она са његовим производима води специфичан дијалог, а каже нам, на крају књиге, да је то чинила и са њим самим, што можемо да верујемо, али о чему на основу књиге не можемо ништа да кажемо. У том дијалогу са сликама и скулптурама, који може бити оцењен и као спор, и као узајамно подстицање, иронично и субверзивно реплицирање, али и као ведра шала, некад и као умиљавање; у том разговору, који себе хоће подједнако као продужетак филозофског текста и сликарског стварања, као освајање непознатог предела духовне игре, уз помоћ неиспробаних средстава и стратегија; у том утуку на оно што Мрђан Бајић саопштава стварајући призоре, Бранка Арсић не покушава да најпре појми и развије све оно што смисао Бајићевих дела латентно јесте, па да, полазећи од тога, заподене сопствену причу. Она се у том разговору, и када је умиљавање и када је утук, ослања на један једини елеменат међу свим оним елементима који чине семантизам слике, па и то да би га се одмах ослободила, рачунајући да је довољно што је тако створена залеђина на коју ћемо ми, док читамо, ионако мислити више него што је њеном тексту потребно.

Као што је показано у мојој књизи *О идили и срећи. Хелиотропно лутање кроз сликарство Клода Лорена,* у конституисању смисла слике учествују семантизам њене теме, ликовна обрада те теме (узајамно деловање ока на руку и руке на око уметника), избор аспеката тематског садржаја у којем ће овај бити учињен видљивим, цртачко и колористичко наглашавање појединих аспеката приказаног тематског садржаја, композиција дела, коју треба разликовати од избора аспеката, најзад, »пројектовање« тачке са које слика ваља да буде посматрана и, што је важније, »пројектовање« опште духовне перспективе у којој ће се доживети, осетити и разумети све оно што је као слику чини — »пројектовање« које зависи од својстава слике а не од контингенције посматрачевог ока или његове тренутне настројености. Слика која посматрачу наметне свој »дух« као ову перспективу управо је у сукобу са овом контингенцијом, тиме што је у рецепцији њиме све што је случајно и произвољно отклоњено или бар ограничено. Сам, пак, семантизам теме, са своје стране, зависи од наслова слике, познавања садржаја који чине тему (ствари, људи, догађаја, односа. . . , који су приказани), као и способности да се разумеју и домисле импликације тих садржаја, њихов алузивни потенцијал, симболичка вредност, евентуални митолошки статус, изван и независно од слике.

Од свега овога, о чему би тумач дела ликовне уметности морао подједнако да води рачуна, Бранки Арсић важан је само наслов слике, као један од путоказа куда се усмерава значењска енергија њене теме, при чему он уопште не мора увек доиста и бити од пресудне важности у целини њеног смисла. Тај наслов Бранка Арсић доживљава као убод, који је наводи, тера или чак приморава да узврати, *напуштајући слику.* Шести елеменат семантизма слике, успостављање опште духовне перспективе у којој слика »жели« да буде виђена и схваћена, и саображавање сопствених закључака о слици ономе што из поштовања те перспективе произлази, овде се претвара у изазов да се, у својеврсном преокретању, рад у језику усмери сасвим другачије него што смисао слике у целини налаже. Уместо да се поштује оно што тражи слика која се интерпретира, Бранка Арсић, будући да није интерпретатор и не жели то ни да буде, намеће ономе на шта ју је наслов слике упутио сопствену духовну перспективу, утапа то у сопствену артикулацију. О слици се више не бринемо.

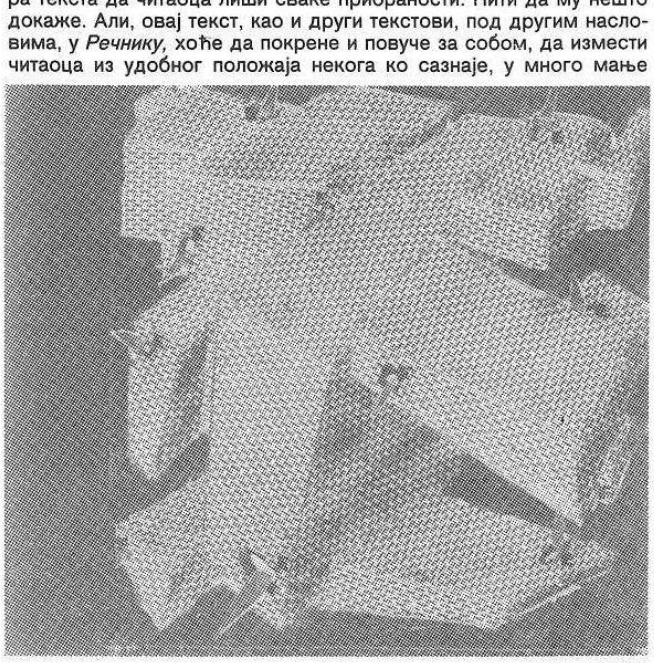
Тако добијамо двоструко именовање и двоструку анализу онога што су означили наслови појединих слика и есеја, и што чини *речник,* а што, ваљда, и у свету некако постоји. Једном је именовање и анализу извршио сликар, други пут, хватајући га за реч, реч — наслов, његова саговорница. Када је убод деловао, почиње распра о томе како стоји с феноменом на који наслов упућује,

након што је слика виђена, али и независно од ње. Зависно, међутим, од онога шта ауторка о томе зна, мисли и са тим *хоће*.

Можемо само да претпостављамо да ли је такво њено испољавање воље деловало као убод на Мрђана Бајића и са каквим последицама, по слике и иначе — поговори оба аутора, на крају књиге, нису довољна сведочанства да би се и о томе нешто могло рећи.

Зашто, ако је тако, уопште говоримо о дијалогу? Зато што су нам слике (односно фотографије скулптура) такође пред очима и што спонтано, макар и недовољно аналитично, »полусвесно«, упоређујемо оно што нам те слике (и скулптуре) *смисаоно* нуде са оним што, у властитој духовној перспективи, говори Бранка Арсић о феноменима на које су упутили њихови наслови. Та копча, у равни тематског садржаја, недовољна да би се преко ње захватио смисао појединe слике у целини, довољна је да се између текстова *Речника* и слика успостави дијалошки однос. Отуд је ова књига изузетно богата, тако рећи смисаоно неисцрпна. Јасно је и зашто. Ако се удубимо, рецимо, у слику »Љубав«, у црвеном и сивом, са подељеним кашикама на процепљеној полулопти, за коју нам се (»сигнитивно«, као код Клеа, помоћу стрелица) »каже« да ће се спојити или да би требало да се поново споји; ако се, при том, упитамо зашто управо црвена, зашто сива; шта значи граница, дата црном, испрекиданом линијом, како се границе већ и »представљају«; шта значи црвена површина с десне стране слике; па, онда, још слободније, поставимо питање шта значи раздвојеност а шта могуће спајање полулопте; шта доноси разматрање композиционих односа површина и волумена на слици и каква се емоција јавља на основу општег утиска — долазимо до онога што слика значи, нека буде и магловито. Ход по степеницама појма могућ је у оваквом случају ако се крећемо опрезно. Успећемо се или ћемо сићи до нечега што не мора бити до краја одређено, али је препознатљиво и податно језичкој артикулацији. Мени се, рецимо, чини да се црвена полулопта неће уцеловити, да је то напросто немогуће, упркос стрелицама. Видим и у чему је препрека, али само наслућујем у чему је драма љубави која »иза« тога стоји. Због тога поломљене, односно раздвојене кашике нису мање лепе. По рубовима процепа оне се нуде. Шта то значи, будући да ме наслов »Љубав« обавезује, о томе нећу даље да мислим. Просто се не усуђујем. Али, и то устезање, када хоћу »само« још да гледам, нешто значи. Други ће се са овом Бајићевом сликом суочити како они мисле да треба. Сама слика, док је посматрам, не забрањује ми да размишљам о томе шта је њена истина. Како би и могла да забрани тако нешто. Али, у овој књизи гаји се велико подозрење према истини као нечему што, само по себи, превазилази дело. И то треба да имам на уму.

Како год, текст који под *истим насловом* следи, плени развијањем метафора »Грчке« и »Египта«. Разум и страст, логос и делириум, пријатељство и пожуда, Ја и Други, жеља и замор, усамљеност и жеља, пустиња и град, могућност додира и немогућност испуњења у додиру — у таквим сучељавањима појмова и слика, проводи нас Бранка Арсић кроз Ареал, или многе просторе, љубави, тако да у први мах слику коју смо најпре посматрали сасвим заборављамо. Заведени текстом, који би да нас опије, и гестом његове ауторке, који би да нас омами, ми престајемо да се бринемо и за важније ствари од слике. Нећу да кажем да је намера текста да читаоца лиши сваке прибраности. Нити да му нешто докаже. Али, овај текст, као и други текстови, под другим насловима, у *Речнику,* хоће да покрене и повуче за собом, да измести читаоца из удобног положаја некога ко сазнаје, у много мање



Мрђан Бајић

удобан положај некога ко треба да учествује у авантури. При том је читалаца присиљен, или бар позван, да буде опрезан не само на један начин: пази да тачно разумеш. Он треба да буде опрезан на све могуће начине: пази, овде је нека шала, неко ругање, нека иронија, овде се подсмевају, можда не теби, али нечему се подсмевају, ово је »женско писмо«, а зна се да нико не зна шта је то, које се све двосмислености ту крију, ту ти се прича да су књига и жена једно исто, да су харем и библиотека једно исто, пази, пази. . .

Па ипак, после свега, читалац се сети својих закључака или бар својих назирања до којих је дошао посматрајући Бајићеву слику. Авантура у коју је увучен текстом постаје сећање на њу, сећање које се, као што сам већ рекао, и нехотице, спонтано, меша са сећањем на те закључке. Долази до сравњивања. У томе и јесте дијалог. Као трећи, читалац је упућен да се умеша у тај однос. И он се меша. Он у себи успоставља »стране« у дијалогу, ослушкује оно што су рекле једна и друга.

Свет, двоструко обележен, двоструко референцијално погођен, двоструко премрежен — сликом и текстом, спојених копчом истог наслова који упућује на погођену, осветљену и тако захваћену жижу света, постаје богатији смислом и лепотом, *лепим смислом.* Уметност и филозофија, сликарство, вајарство и литература, удружују се на заједничком послу у овој књизи, који за сад нема правог имена.

Везујући се за слику и развезујући се од ње, Бранка Арсић се, у својим текстовима, служи, дабоме, и туђим текстовима. Она је учена, али није само то посреди. Она воли и да се игра. Туђи текстови су ту као зарези на кори дрвећа, који помажу да се не залута у шуми, као подстицаји асоцијативном раду читаочеве свести, као илустрације, допуне, мисаоне рачве. . . Не служе аргументацији, јер се ту и не иде за доказивањем. То је *есеј,* значи ствар штимунга, луталачки подухват, емоционална окрепа, потрага за мудрошћу, изношење на светлост дана оног што је дуго било у сенци, сажаљивост према дуго скриваном и скривеном. . .

А кад је тако, допуштене су и грешке, па су, штавише, и пожељне. Прави ли Бранка Арсић доиста грешке? Најпре сам био у недоумици. Она пише: »Зато што је низ афективних трансверзала(. . .), зато што је произведено 'случајношћу једног сусрета(. . .)', зато што мирно истрајава(. . .), *Сто за дуго растајање* је уметничко дело.« Али, сто, како сада ствари стоје, не може бити »произведено«. Може бити произведен, а дело је, рецимо, произведено.

Од како је Ниче рекао оно о граматици, борци против метафизике, њени рушитељи или бар они који припремају и крче путеве за прижељкивано »превладавање«, »прегарање« и »превазилажење« метафизике, много лупају главу и о граматици. Али, граматика, слагање у роду, броју и падежу, још увек важи. То је тако, шта год буде или да је већ било с метафизиком, о чему, колико видим, последња реч још није речена. Дакле, штампарска грешка? Тренутак ауторске деконцентрисаности? Пропуст чије исправљање се обично препушта оној врсти трудбеника које називају »лекторима«? Не. Видим да није ништа од свега тога. Иако учена, можда управо стога, Бранка Арсић озбиљно узима своје метафоре и остале стилске фигуре. »Речи су«, вели она, »у тим новим световима, напустиле смисао коју им је дао разумни речник, као што су напустиле и родове који су им додељени. У неразумном речнику онога који се отиснуо, свака реч има најмање два рода, али их, заправо, има бескрајно много. Свака реч има род, врсту и пол о којима је сањала, и може их имати све истовремено.« Ако је тако, зашто то одмах и не илустровати исказом: ». . .смисао коју им је дао. . .«? Онда може и »сто који је начињено«. — Морам рећи да сам се толико навикао на граматику, да ми ово још увек смета. Не знам да ли ћу се икад одучити. Човек је увек већ заробљен граматиком, претпостављам да би могла рећи Бранка Арсић. Али. . .

Збогом, Хегелу, addio, Адорно

Наравно, и онда када највише држе до уметности, филозофи не заборављају друге филозофе, своје претходнике и савременике, учитеље, супарнике, опоненте. Доживљај је важна ствар, уживање је дивно, али мишљење је ипак наш главни посао.

Један од главних јунака ове књиге, и то негативан, *веома* негативан, и можда зато непоменут по имену — далеко му лепа кућа; и: част свакоме, вересија никоме — свакако је Хегел. Бранка Арсић није хтела да пише никакву »естетику«, али је морала да се одреди у једној од основних ствари кад је реч о уметности, о питању које се претреса од кад је света и века, а то је однос уметности и истине. Јер, најзад, ако потпуно заборавимо на истину, тешко да може бити речи о филозофији. »Ако нема Бога, какав сам ја онда капетан?« пита се Лебјаткин у *Злим дусима.* Ако не знам ништа о истини, макар било и то да је никако нема, какав сам ја онда филозоф? Питање умесно, свакако и више него претходно наведено, које можемо у овој прилици оставити и по страни.

Уметност, схваћена као чулно просијавање идеје, може партиципирати у апсолуту *зато* што идеја у њој »просијава« или

»сија«, али *упркос* томе што је то »сијање« или »просијавање« чулно. Што смо ближи појму, то боље. Веровали смо да је ово Хегелово становиште, свеједно да ли у оваквом, крајње рудиментарном облику, или у разним другим екстензивним извођењима, обрадама и деривацијама, превазиђено као актуелан проблем, и то самом уметничком производњом у нашем столећу, која тражи другачије промишљање уметности. Па ипак, Хегел се, са својим апсолутом, који је са уметношћу некако спрегнут, ево видимо и овде, изнова враћа. И Хајдегер се морао у више наврата разрачунавати с њим, упркос томе што је настојао да истину и уметничко дело доведе у сасвим другачију, досад зар немишљену везу.

Бранка Арсић, разуме се, зна за ово гледиште по коме је уметничко дело »говор апсолута и апсолутне истине која је, као и свака истина, нужна«. Дабоме, »ако је ово одредба уметности(,) онда је 'уметност за нас ствар која је прошла'. Оно што је апсолутно, одавно је, на сву срећу, 'постало рад повести', па, дакле, одавно није више ствар уметности.« Уметност неће да брине о апсолуту. Шта год да је с њим било или ће бити.

Овде је најзанимљивије оно »на сву срећу«. Више нам није ни потребно да бисмо разумели шта је на души нашој ауторки. Неких питања се једном већ треба ослободити управо као питања, а не само ових или оних одговора на њих. Ту застајемо, јер се плашимо шта ће бити са истином, са питањем о истини, стрепимо да ли је Бранка Арсић свесна шта следи, шта се мора закључити, ако се озбиљно узме то »на сву срећу«. Да, она је свесна, што се одмах и показује. Не околиши се, иде се, логично, корак даље, тамо куда се морало крочити. Уметност се »више не брине ни о свету«, каже нам се. »Уметност не узима учешће у свету, уметност се разишла са светом; не зато што она нема више шта да каже свету, него зато што свет више нема шта да каже уметности.« Уметност, и то нам се каже мало даље, неће више да нуди одговоре, смисао, значење или истину. Али, шта онда још хоће? Не ускраћује нам се обавештење ни о томе: уметност је »тек расипник чистог задовољства«.

Ствари постају још јасније када прочитамо и следеће: »Ако постоји нека супстанција уметничког дела онда је она у енергији једног осећаја«. Или: »Неописива бол овог урезивања материјалног знака једног тела у друго тело носи са собом истину уметности. Јер, истина не зависи од сусрета са нечим што нас присиљава да мислимо, истина зависи од сусрета који нас присиљава да осећамо.«

До појма се овде, дакле, кад је реч о уметности, не држи много, право говорећи, не држи се уопште, па се не држи ни до оне, у ствари дирљиве, Хегелове и хегеловске оданости појму. Но и без тога, уметност се, у сваком случају, ишчупала из великих метафизичких система. То није због њене грешне гордости, већ због потребе и неопходности да себе другачије него пре заснује у бивству или у лепоти, како год да је ова схваћена. Канџе система или религијске догме немају више шта да стежу, уметност је негде другде. То је и овде, с олакшањем, потврђено. Што је Бранка Арсић нашла за сходно да то учини, сведочи о томе да је, свеједно, до истине још увек многима стало, и не само филозофима.

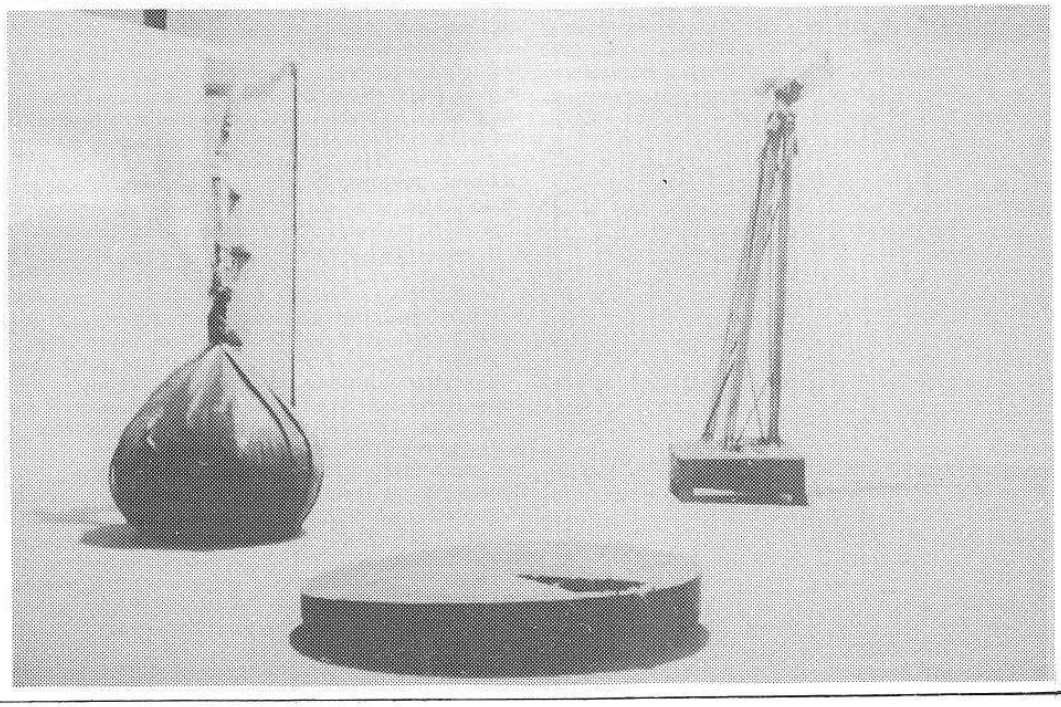
Истина је, чујемо, плод сусрета који нас присиљава да осећамо. То звучи као да је већ формулисано код неког од романтичара, али не могу да кажем код кога и где. Фридрих Шлегел је, у филозофским предавањима која је држао на крају живота, грмећи, пре тога, кад год је могао, против Хегела, као што је и овај, уосталом, користио сваку прилику да се обруши на њега, много полагао на оно што је доживљено и проживљено, као на једини филозофски релевантан »материјал«. Али, то није речено у смислу који се овде заступа. Патос осећајности се може срести код многих од краја 18. века па надаље. Остаје отворено питање да ли је ико с филозофском одлучношћу у осећању утемељио истину уметничког дела, односно истину »као такву«, на метафизички или неки други начин. И код Ничеа би ваљало погледати шта се каже о томе, када говори о обмани као »стимулансу за живот« и такве сличне ствари.

Шта год да такво, евентуално, истраживање донесе, у *Речнику* Бранке Арсић ово питање треба разматрати заједно са њеним без икаквог суздржавања изреченим исказима да је *уметничко дело чиста радост*. Нема снебивања ни стида пред ноторном несрећом овог света, пред ужасима који у њему непрестану трају и умножавају се.

»Само је у уметности могуће од бескрајно понављане патње произвести чисту радост.« Да поновим, сада целу, и ону реченицу у којој је сто средњег рода: »Зато што је низ афективних трансверзала које се укрштају, омогућавајући скокове из једног емотивног света у други, из једног тела у друго; зато што је произведено 'случајношћу једног сусрета и нужношћу патње која приморава да јој се подвргнемо'; зато што мирно истрајава у непролазности, вечитој садашњости једне прошлости од које је немогуће растати се; и изнад свега зато што вечиту присутност прошле патње преобличава у чисту радост, *Сто за дуго растајање* је уметничко дело.«

Ови искази призивају другог истакнутог, а неименованог јунака овог списа: Адорна. Безбројна би се места могла навести, која би се полемички конфронтирала с овом идејом о скулптури која је вечиту присутност прошле патње »преобличила« у чисту радост, тако да је та скулптура тек по томе уопште уметничко дело. Али, како долази до тог »преобличавања«? Ко се још озбиљно може заложити за идеју да је то »преобличавање« у ствари нека транссупстанцијација? То би било најлакше, али мало ће ко стати у одбрану таквог »преобличавања« мистичким путем, а у случају Мрђана Бајића то би, поготово, била очигледна бесмислица. Али, како другачије долази до њега? Чему се има захвалити за чудо? Постоји ли чудо? Можда је у питању нешто сасвим једноставно? Чијим цитатима се, у овом контексту, служи Бранка Арсић? Да није Бењамин? Ко је да је, одговор није јасан.

Исказ Бранке Арсић одржив је, али под одређеним условима. Који су то услови? Ако се, као што Адорно мисли, срећа постојања остварује само као несрећа живљења у историји; ако се озбиљно узме да »модерна музика сву тмину и кривицу света преузима на себе, сву своју срећу налази у томе да спозна несрећу; сву лепоту у томе да се одрекне лепог привида«; ако уметничко дело, доиста, мора бити »запањено пред ужасом историје«, ако се усвоји да уметност треба да разобличава лаж да је срећа, као тле на којем она сама стоји, већ ту; и ако се има у виду закључак да нико нема права да повесне снаге које су довеле до



Мрђан Бајић

ужаса третира »као да светску историју има иза себе«, те да уметност своју 'срећу' може наћи само у сазнавању несреће и именовању коби, с вером да њихову стегу тиме чини лабавијом, онда се, у најмању руку, сви који у уметничком делу хоће да виде *чисту радост* морају озбиљно дистанцирати од Адорнове дијалектике (укључујући све такве захвате сходно томе којима је једина срећа у спознаји несреће), којом год аргументацијом да се иначе служе; морају негирати да је једина права дилема уметности истина или лаж повесног тренутка; морају, најзад, ослободити уметност, не само окова метафизичких система, што је, уосталом, ионако већ учињено, него је морају ослободити и ужљебљености у историју и комуникације са светом, као нечег за уметност битног или конститутивног. Нећемо више историју! нећемо ни свет! морали би рећи.

Све је то, код Бранке Арсић, управо и спроведено. Отуд, мислим, њена одважност да онако говори о уметничком делу као чистој радости. Одлука није лака, нити је лако донети све ове претходне одлуке. Уметност неће више са светом, јер нема од њега шта да чује. Уметник неће чак ни да поставља мере свету, а камоли, као некад, да их из њега преузима. Кад се одлучимо да прекорачимо тај праг који је Бранка Арсић у овом свом дијалогу прекорачила, онда можемо рећи да уметност хоће и треба да буде чиста радост, без обзира на патњу људи, животиња и биљака.

Може ли честит човек без стида да буде срећан, знајући шта се дешава у свету? И је ли још срећан, ако осети стид? Може ли интелектуално честити човек да се не стиди среће уопште, чак и када он сам није срећан, са истог тог знања? Цена среће, у туђим несрећама, или, ако се хоће, цена радости у туђим жалостима, сувише је висока а да овакво осећање кривице или нелагодности, која не мора бити јасно одређена, не би морали да се јаве. С друге стране, није ли управо срећа, рецимо овде: и радост, па и њима вођена уметничка артикулација, најпуније, најрадикалније, *најуспешније* одстрањивање сваког осећања кривице или стида? Уметничко дело као чиста радост мора иза себе имати једно ново, досадашњим религијским, филозофским и уопште културним матрицама нежигосано осећање невиности у историји, упркос историји самој. Како се до њега долази и да ли је доиста до њега могуће доћи, то ни из текстова Бранке Арсић није јасно, иако је много штошта у њима уверљиво. Истргнути се, у овом смислу, из историје не значи затварати очи пред оним што је у њеном злу деструктивно и језиво, па ни пред оним што је у том злу продуктивно, да не кажем »добро« (и тако се заплетем у јалове дијалектичке расправе). То истрзање мора бити истрзање са свешћу о могућностима да се одоли злу историје, и то без суштинског губитка у еротском и креативном језгру човековом. А одолева се не само снагом. Хелиотропна мисао, чији је то посао, тек треба овим да се позабави.

И сâм верујем да треба радити на откривању начинâ испољавања такве, неоткривене невиности у историји, испољавања које ће бити бујан живот, а не невиност мртвог, *увек већ мртвог* живота. Верујем, такође, да то трагање неће моћи да успе без уметности, па ни без промишљања уметности, нити да дође до оног у чему ће се срећно и радосно живљење, без страха, кривице, кајања, грижње, лудила или досаде, изворно утемељити и обнављати. Можда ту нешто помогне и златна рибица са краја Бранкиног поговора. Али, већина ствари ми је ту још нејасна. Нејасно је, рецимо, како ће уметник морати да се постави према моћи, све већој и у све већој мери застрашујућој, које се, међутим, они који су је стекли виши никада и нипошто неће одрећи. Питање је и како ће се, кад већ такву моћ над »природом« човек има, уметник одредити према смрти, будући да моћ над природом уме да одложи смрт. У чему си све *нове* велике одговорности уметника? Лепота је ту само један од проблема и изазова.

Писмо

Приликом читања *Речника* догодило ми се нешто што се, мислим, веома ретко догађа, чак и људима који читају више од мене. Без обзира на то јесам ли се слагао са оним што сам читао или не, пратио ме је осећај да читам нешто што одавно чекам, па, на тренутке, штавише и да сам досад живео да бих сада прочитао понеку од тих реченица које су ми се отварале. Значи, треба, свакако, живети даље.

Откуд то осећање? На ово питање је можда могуће одговорити, али би то захтевало темељно преиспитивање властитог живота много година уназад. Онда би се, можда, дошло до неке летње ноћи у младости, до писка неке локомотиве који се чуо само у тај позни час, а сада се више никако не може чути; дошло би се до неког разговора, до неке недоречене реченице, до неке интуиције која се брзо угасила и остала заборављена, а која је обећала да ће се једном појавити овако нешто. И, ево.

Али, наравно, ко још себи може да приушти такво дубинско самопреиспитивање међу озбиљним, презапосленим људима? Чему? Да би се присетио и неких много мање пријатних ствари? Можда је боље напросто још једном прочитати ову књигу, макар се оно осећање да се на њу чекало и не обновило. Прочитати је као писмо, које ко зна одакле стиже.

МОЈСИЈЕ МОДЕРНИЗМА

Зоран Милутиновић

Нека чврста и непрелазна граница задржава нас с ове стране нашег властитог бића, не дозвољавајући нам да икад постанемо оно што бисмо хтели и што мислимо да бисмо могли бити. Било да поуздано знамо како изгледа обећана земља бића, или само слутимо шта би се све у њој могло наћи, прелазак преко границе није нам допуштен: једино што можемо јесте да као Мојсије, напрежући своје снаге до краја, патећи и душом и телом, дођемо до ње и умремо гледајући у оно што је могло и требало да буде, а није било. Ову границу која нас дели од правог живота и нашег правог ја Пирандело је називао »формом« и око ње је изградио читаву једну метафизику.

То осећање заувек затворене и непрелазне границе најчешће је осећање Пиранделових ликова у романима и приповеткама. Наравно, кад неко напише скоро двеста педесет приповедака и седам романа, а при том је пажљиви и проницљиви посматрач људских нарави и животних ситуација, има више него довољно прилика да у прозу преточи најразноврсније згоде људских живота и читав низ могућих осећања која их прате. Има међу његовим причама и таквих које на разигран и духовит начин користе моделе фолклорних приповедака, има и оних које следе Бокачове новеле о особењацима и чудним преокретима судбине. Има и сасвим једноставних и кратких скица које личе на Мопасанове и Чеховљеве. Али, ако се једно осећање враћа и понавља са таквом упорношћу и кроз толико варијација, онда мора бити да је у њему скривено неко за аутора веома важно искуство људског.

Читалац првог Пиранделовог романа, **Изопштена**, мора да се запита није ли читав низ несрећа које погађају главну јунакињу — раскид брака, очева смрт, брза и неизбежна сестрина удаја, финансијска пропаст и беда у коју запада породица, а на крају и стварни грех Мартин — наступио зато што је затечена док је читала писмо једног обожаваоца у којем јој се овај обраћа са »ти«? Није ли тај повод сасвим незнатан и несразмеран последицама које је изазвао, и не изгледа ли због тога читав роман помало неуверљиво и натегнуто, претерано и мелодрамски?

Тачно тако: мелодрамски. Пирандело не да није бежао од мелодрамских заплета и ефеката, него их је често намерно тражио и искоришћавао до крајњих граница, покушавајући да их уздигне на ниво трагичног и да им да дигнитет за који данашњи читалац поуздано осећа да им недостаје. Нема, наравно, начина да прецизно одредимо зашто су Еурипидов **Хиполит** и Расинова **Федра** трагедије, **Госпођа Бовари** и **Ана Карењина** озбиљни проблемски романи, а **Изопштена** само веома успела мелодрама. Трагедија је мелодрама плус још нешто, каже Ерик Бентли, а овде тог нечег нема. Међутим, разматрањем разлога због којих је време обезвредило Пиранделов први роман, а ова поменута дела није, открива се још нешто веома важно за овог италијанског приповедача.

За Пирандела је било битно да јунакиња **Изопштене** не буде неверница и прељубница, као Флоберова Ема и Толстојева Ана, него неправедно и сурово кажњена честита супруга: тиме је себи затворио читав један свет који се код Флобера и Толстоја отвара испитивањем људских могућности и немогућности што се отварају онда кад човек има снаге да се постави изнад обичаја и морала, па макар то био друштвени морал једног времена и поднебља, а за узврат је добио само чисту, безгрешну јунакињу и сажаљење које ће она изазвати код читалаца. Ема Бовари упознаје могућност и немогућност љубави, Ана Карењина, поред тога, у својој изопштености из друштва схвата да ни љубав није све, да, чак, престаје да буде то што мислимо да јесте ако треба да се одржи у безваздушном простору у који ју је друштво прогнало. Њихове приче нису »трагичне« толико због тога што се обе завршавају смрћу главне јунакиње, а Мартина прича загрљајем опроштаја и помирења с мужем над свекрвиним одром, колико због слике љубавног искуства самог и љубавног искуства **у друштву** која се у њима појављује. Ема и Ана чинећи прекршај упознају многобројне феномене људског живота; разочарење које обе морају да доживе трагајући за љубављу и срећом коју она обећава близу је ономе што смо данас, веома широко, спремни да назовемо трагичним. Марта не чини прекршај и упознаје само једно — суровост друштвеног морала. То је једини бог — осветник који узрокује читав низ несрећа: не могавши да поднесе срам због тога што му се кћи вратила из куће у коју је удата, Мартин отац се затвара у собу и умире; сестра мора да буде удата за човека којег не воли, јер неко мора да брине о породици, а овај се онда покаже као несолидан и непоуздан, па се сви сурвају у материјалну беду; Марта преузима бригу о породици и покушава да настави живот, али увиђа да то једва да је могуће ако је друштвена осуда већ изречена, и да је тако осуђена управо присиљена да се баци у загрљај обожаваоца којег не воли и који је својим писмом читав овај кобни механизам и покренуо. Ако је снага којом друштвени