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, и онако 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, најлуђије, 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 Пиранделa 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

морал изриче своју пресуду, макар и неправедну, толико велика, ако је поглед других — јер они су то друштво и тај морал — толико одређујући у људским животима и судбинама, онда нема ни освете за нанесену неправду, ни презривог одбацивања друштва, упућивања у нови живот и искушавања нових људских могућности. Онда је мелодрамски загрљај помирења на крају романа, повратак под окриље суда који је изрекао неправедну пресуду, једини могући излаз. Али онда и читава ствар добија једну врло баналну црту. То што људе баца у несрећу, што руинира њихове животе, то што нас задржава с ове стране границе онога што бисмо могли бити, није ништа неизбежно, судбинско, својствено поретку ствари у свету, а није ни нешто психолошки конститутивно, дакле својствено непроменљивом поретку ствари у нама, него нешто спољашње, променљиво, банално: захтев друштва, поглед другог, моралне норме поднебља и времена.

Шта се збива с књижевним делом кад тај бог — осветник ишчезне? Не можете читати Виљема Бароуза, или било шта друго из књижевности друге половине нашег века, и истовремено осетити сажаљење за Марту. Промена моралне и књижевне климе извукла је из првог Пиранделовог романа основну мотивацијску полугу и уништила ефекат с којим је аутор рачунао. То се није догодило са **Хиполитом, Федром, Госпођом Бовари и Аном Карењином** јер је наизглед иста ситуација у њима послужила као покретач откривања, или бар наговештавања, много ширих области људског, па оне опстају и онда кад читалац више не верује у Артемидин гнев или одређујућу снагу друштвеног морала. Мартин проблем транспонован је у грађанску димензију, а Федра, Ема и Ана настањују људски свет.

Могло би се рећи и овако: у одређено време и на одређеном месту и баналности имају судбинску снагу. Кад би било тако, то што се догодило са јунакињом првог Пиранделовог романа не би имало никаквог значаја. Међутим, није тако: овде је, као што ћемо убрзо видети, већ одређен кључни ток Пиранделовог приповедачког дела. И, друго, **Изопштена** се и временски и проблемски прикључује важној теми европске књижевности и културе. Тридесетак година касније Фројд је дао незаобилазну дијагнозу саме ствари у студији »Нелагодност у култури«, али основне идеје биле су јасне и, како се то каже, »у ваздуху« још пре почетка XX века. Насиље које спроводимо сами над собом и патња коју при томе подносимо представљају скривено наличје живота у култури: далеко од тога да је гарант људске среће, јер је цена која се за њу мора платити често сувише висока, култура донекле ублажава несигурност и неизвесност човековог постојања узимајући истовремено свој претешки данак. Некако из истог времена у којем је **Изопштена** настала потичу и прве Фројдове расправе о културном сексуалном моралу и модерној нервозности, а читав низ писаца бави се погубним утицајем друштвеног морала на реализацију пуног човековог бића — управо том **Границом** која нас задржава с ове стране. Треба се само сетити Лоренса, Форстера или Жида: уместо да подређују своје јунаке овом Пиранделовом богу — осветнику, они их изводе из загушљивог простора; уместо у резигнацију, воде их тамо где се мора тражити начин да се та граница пређе.

Ни **Покојни Матија Паскал,** најпознатији и по критичарском консензусу најбољи Пиранделов роман, не мења слику која се стиче читањем **Изопштене.** Напротив: овде је та слика још јаснија и продубљенија, јер је проблем границе која нас задржава с ове стране наших живота постао централна тема романа. Уз истовремено умањивање мелодрамских ефеката, ова усредсређеност на проблем довела је до стварања ситуације која се може сматрати експерименталном. Матија Паскал живи рђавим животом: сиромашан је, у браку испуњеном сложним и обостраним неразумевањем, с таштом на грбачи; да све буде још горе, природа га није обдарила ни нарочитим способностима ни физичком лепотом. Његова »форма«, како би рекао Пирандело, облик његовог живота, све је пре него пријатан и задовољавајући. После смрти мајке, последњег бића с којим је био повезан љубављу, Матија Паскал одлучује да побегне у Америку с новцем намењеним за мајчину сахрану. У некој коцкарници на Азурној обали застане да окуша срећу и — силно се обогати. Стицајем околности, враћајући се возом у свој крај сазнаје да су његова жена и таштa идентификовале тело непознатог утопљеника као његово. По свим грађанским законима Матија Паскал је мртав и уредно сахрањен, а ево га у возу, у добром здрављу и расположењу, с џеповима пуним пара. Ко бар једном у животу није пожелео тако нешто? Неподношљива форма његовог живота распала се сама од себе: нема више ни жене ни таште, никаквих обавеза ни према коме, никуд не мора да се врати и ништа не мора да уради, нема више ни имена ни прошлог живота коме би био обавезан. А, опет, пара има довољно да може да уради све што хоће. Матија Паскал је слободан да »бира себе«, како би рекли егзистенцијалисти, и то треба дословно схватити. Слободан је да изабере све што је за човека у обичним околностима већ унапред изабрано: своје име, место где ће живети, начин на који ће проводити време, своју слободно конструисану »прошлост«, чак и своје успомене. Може да буде оно што хоће и да ради оно што жели. Нема »форме«, нема границе која би га задржавала с ове стране његовог властитог бића, не дозвољавајући му да постане оно што би хтео и што мисли да би могао бити.

Роман би се ту могао и завршити: Матија Паскал, сада Адриано Меис, пење се у воз који га води у нови живот, а читаоци му машу са перона и желе му свако добро. Ту, међутим, роман тек отпочиње. Шта човек може учинити с материјалном независношћу и поклоњеном слободом од свих и свега, па чак и од самог себе? Може да купи себи разне ствари за којима је раније узалуд чезнуо, и од којих је очекивао да ће му променити живот. Може, мало макар, да промени свој изглед на боље, да обрије или пусти браду. Може, рецимо, да путује, и Адриано Меис путује по Италији и Немачкој упознајући нове пределе и »проширујући хоризонте«. Али на нове ствари човек се брзо навикне, нови лик у огледалу после извесног времена постане му обичан, а слобода безбрижног путовања и невезаности за било какво станиште полако почне да показује своју мање пријатну страну, да замара и досађује. Тако замишљена слобода претвара се у самоћу, а то никако није било у плану. Показује се да и овако живљен живот, сваки живот заправо, има своју »форму«, своју границу која нас од нечега одељује и нешто нам ускраћује: у овом случају љубав, нежност, топлину других. Адриано Меис се настањује у Риму, изнајмљује собу у стану једног пензионисаног чиновника, и врло брзо потом, као што пресађена биљка пусти корен у новој земљи, и његов живот задобије форму сасвим грађанску и веома налик оној од које је једном успешно утекао. Ту су други, али оно што се од њих може добити није само нежност и топлина, него и производи рђавијег дела њихових душа. Једном је одлучио да добро пази да више никад не повеже раскинуте нити живота, али оне су се повезале саме од себе. Други живот могућ је само ако се живот уопште не живи и у њему никако не учествује; кад човек престане да буде само посматрач и почне да живи, можда ће добити пољубац са милих усана, али и све остало, нежељено, што ту спада. Не може се постати други: то смо што смо, и из тога се излази само у посматрачко одустајање од учешћа у животу или у смрт. Адриано Меис је, на све то, још и сенка мртвог Матије Паскала, па не може да добије ни оно због чега је спреман да пристане на обновљене нити живота. Матија Паскал је барем био неко, с уредним документима, са својом рубриком у књигама рођених (и умрлих), с личним исправама и својим местом у грађанском свету. Адриано Меис је нико, без свега овога, у грађанском свету за њега нема места чак и кад пристане на гору страну таквог живота, па се због тога не може ни оженити својом новом љубављу. Дакле, једино што му је још преостало јесте да »убије« Адриана Меиса и поново постане Матија Паскал. То и чини; враћа се у родни крај, али тамо, наравно, не може да настави живот покојног Матије Паскала. Тек сада није нигде: сада је сенка двојице мртваца, ради у библиотеци коју нико не посећује, носи цвеће на властити гроб и зна »да изван закона и оних особина, биле оне веселе или жалосне, по којима смо оно што јесмо, (. . .) није могуће живети«. То је теза овог романа.

Можда би Адриано Меис и имао неку шансу да га Пирандело није »гурао« да потврди ову тезу. Једна од најчешћих критичарских примедби била је да су Пиранделове фабуле »исконструисане«, натегнуте и — невероватне. Тако је било и с овим романом, све док живот није потврдио вероватност Пиранделове конструкције. Петнаестак година после појављивања **Покојног Матије Паскала** милански дневник Corriere della Sera објавио је причу о човеку који је доживео судбину сличну јунаковој Пиранделовог романа, и аутор је из тога тријумфално извукао закључак о »животу који подражава уметност«. Међутим, није само о томе реч. »Исконструисаност« тезе овог романа није у невероватним претпоставкама на којима се заснива његова фабула, него у томе што је романом доказан и потврђен само један њен део. Не може се живети изван особина по којима смо оно што јесмо; добро. Али зашто се не би могло живети изван закона, ако је закон схваћен као грађански поредак са својим моралом и обичајима? Другим речима, зашто Матија Паскал, кад је већ милошћу случаја или судбине ослобођен материјалних брига и старе животне форме, у свом новом животу не може да смисли ништа ново и другачије, него мора да обнови животну форму из које је утекао? Зар је могуће да је недостатак личних исправа ствар због које читав његов нови живот мора да пропадне? Зашто може да живи у свом родном месту као »покојни Матија Паскал«, да носи цвеће на властити гроб и да и ту буде без свог места у грађанском свету, а то није могао као Адриано Меис? Зар су окови грађанског толико јаки да им се човек мора подредити чак и кад су му сами од себе спали с ногу?

Нема одговора. Јунакиња **Изопштене** страда због грађанског морала који ју је осудио; јунак **Покојног Матије Паскала** у једном часу успео је да се ослободи свог несрећног грађанског живота, али га недостатак маште или револуционарности враћа у поредак из којег је једва побегао. Несреће Пиранделовог »метафизичког човека« су добрим делом несреће грађанина коме је тесно, неудобно и жуља га, али се тешко или никако решава да се ослободи положаја у којем пати. Ружноћа и старост су непоправљиве несреће, каже се у **Изопштеној,** сиромаштво је поправљи-

ва; али шта да се каже за све оне муке и патње јунака бројних Пиранделових новела, романа и драма, које су узроковане неспособношћу да се болна »форма« свог живота препозна као узрок непоправљиве патње? Тренутак у којем Пиранделов јунак из уочавања болних места властите животне форме исклизне у закључак о животу као предодређеној несрећи, нужном губитку и неизбежној промашености представља право алхемијско чудо: претварање физике у метафизику. Чудо меланхолије — желети и истовремено својој жељи запречити циљ. Тако се стварају сви услови за развој једне меланхоличне животне филозофије.

Јунак приповетке **Колица** по степену освешћености о властитом проблему надмашује већину Пиранделових јунака, па утолико и његово решење тог проблема изгледа чудније. Он је уважени члан заједнице, професор права и адвокат, отац породице, човек имућан и поштован. Па ипак несрећан. »Никад нисам живео«, каже, »никад нисам учествовао у животу за који бих могао рећи да је мој, да желим да је мој и да га таквим осећам.« Његове аутентичне жеље ишчезавале су и пре но што је стизао да их испољи. »Та патња услед неиспољеног, недоживљеног«, објашњава Пиранделов јунак, »грозничава, узалудна, а ипак тако упорна, била је слична болу цвећа који оно вероватно осети кад не може развити латице«. Живео је онако како су други хтели: друштво, породица, заједница, ти фамозни други, стрпали су га у калуп и уловили у клопку пре но што је стигао да примети шта му се дешава. И сад из тога нема излаза. Зашто нема? »А како да се ослободиш?«, каже, »Како могу ја, заробљен калупом који није мој, али који представља мене онаквим каквим ме сви виде, каквим ме сви знају, воле и поштују, како могу ја такав прихватити друкчији живот, прави живот и њиме живети кад сам заробљен мртвим калупом и мој живот треба да се прилагоди захтевима околине, захтевима оних који су га створили и који желе да буде управо такав, а не друкчији? Он такав служи мојој жени, мојој деци, друштву, то јест господи студентима права, господи коју заступам и који су ми поверили живот, част, слободу, дужност. Такав мој живот потребан је њима, и ја не могу да га изменим, не могу га изударати ногама и тако га се отрести. Али побунити се, осветити се, па макар и само један тренутак, свакога дана, нечим што чиним у највећој тајности, са стрепњом и бескрајном смотреношћу, вребајући погодан тренутак кад ме нико не види, то могу.« Кратко речено, из калупа се не може изаћи зато што су нас у калуп стрпали, што је закључак чију би логику ваљало преиспитати. Али, ево, ако већ нема излаза постоји макар могућност побуне и освете којима се »укалупљени« човек потврђује као свесно и, до извесне мере макар, достојанствено биће. Побуна и освета Пиранделовог јунака састоји се у томе што свакодневно, обезбедивши претходно потпуну приватност и тајност свог бунта, остарелу кују која дрема пред камином узима за задње ноге и присиљава да начини десетак корака предњим ногама. То су »колица«.

Меланхолична алхемија јунака приповетке **Колица** није у мистериозној вези коју он успоставља између незадовољства властитим животом и немог чуђења кује која мора да хода на предњим ногама, него у скоку који чини његова мисао: мој живот је уобличен, а свако уобличавање, сваки »калуп« је — смрт. Живот је процес и ток, све што живи живо је само зато што је у сталном кретању и промени, а свако заустављање, одређивање и уобличавање представља смрт, **јесте** смрт још за живота. Лако је претпоставити да га на овај закључак нагони незадовољство тиме **како** је његов живот уобличен, а не сама чињеница уобличености. Зар се безоблични животи не завршавају такође смрћу? Зашто не би могла да постоји и **добра уобличеност** живота? И — на крају — зар се тај калуп баш никако не може разбити?

Ова питања заслужују одговоре редом обрнутим од онога којим су постављана.

Један од најчешћих случајева који јунацима Пиранделових приповедака чини неподношљивом форму њиховог живота јесте брачно неверство. Њихови одговори на ову ситуацију се разликују, али и у тој различитости имају нешто што их чини сличним. Браколомство није никад представљено из перспективе браколомнице: увек је реч о неверној жени која остаје изван приповедачевог фокуса, и мужу коме је то узрок велике патње, а из чијег угла је прича испричана. Тај трпељиви, потиштени, немужевни пањеник код Пирандела реагује на различите начине. Стари професор Агостино Тоти **(Размисли, Ђакомино)** не да није љубоморан на своју много млађу жену, него сам одлази у мисију помирења кад између жене и њеног љубавника избије свађа. Кваквео **(Извесне дужности)** зна да га жена вара, а зна и да сви остали то знају, па ипак ништа не предузима све док у једном тренутку није принуђен да сам прикрије женино неверство: он сам сакрива женииног љубавника, а онда позива фамозне друге да прегледају кућу и увере се да је ту све у реду. Сељак Тарара **(Истина)** такође зна да га жена вара с једним господином из града, али и он ништа не чини све док љубавникова супруга од тога не направи јавни скандал. Онда је, наравно, принуђен да нешто предузме: да убије своју жену, што и чини. А Козмо Амидеи **(Па добро!)** проблем своје животне форме решава на најспектакуларнији начин: кад усред ноћи чује своју жену како с прозора уговара сутрашњи састанак са поручником, својим љубавником, он притрчава прозору, узима жену за ноге и избацује је напоље вичући »Господине поручниче, узмите је!«

Ови случајеви поређани су према величини патње коју преварени муж подноси, од професора Тотија, који се најлакше мири с неверством, до Козма Амидеија, коме је жена претворила живот у пакао. Али, професора Тотија оставимо по страни као нетипичан случај, свима је заједничко једно: на неодговарајућу животну форму, патњу која је поглавито узрокована женииним понашањем, Пиранделови јунаци одговарају окретањем главе и пристајањем, чак и »сарадњом« с оним што ту патњу узрокује, или злочином. У оба случаја они потврђују поредак који их мучи и угњетава, као нешто нужно, објективно и од њих независно, све до тренутка када се мора делати — а онда делају у крајњем револту, злочиначки и аутодеструктивно. Тарарин и Амидеин чина више него на разбијање калупа рђавог живота, личи на очајнички чин признања да се не може предузети ништа осим оног шта ће, у крајњој линији, с калупом разбити и онога ко је у њему. И у сваком од примера јунак је присиљен да дела погледом других, који одређује, усмерава и регулише његове реакције: Кваквео прикрива женииног љубавника од других, а Тарара убија своју жену онда кад и други сазнају да је прељубница. Изгледа да се животни калуп може или трпети патећи, или разбити тако да више није калуп, али није ни живот.

Па ипак је Пирандело претпоставио могућност добре уобличености живота, али само под веома специфичним околностима. Јунакиња сицилијанске приповетке **Путовање,** Адриана, добија удајом свој животни калуп већ као сасвим млада девојка. Живи тихо и скромно, покорна мужу и деверу, посвећена деци и кући, не мислећи на себе и не тражећи да буде срећна. Тај кротки живот Адриана наставља и после мужевљеве смрти, све док се не разболи: тада је девер води у Палермо лекару, и већ у припремама за путовање форма њеног живота почиње да се мења. Навикнута на црнину и немар за свој изглед, у новим путничким хаљинама Адриана открива да је још увек и млада и лепа. А путовање јој открива лепоту света: »Бљесак сунца на заласку, под сасвим пламеним небом, које је с морске стране бацало као бескрајно блистав пљусак на предуги Корзо; и видела је међу кочијама унутар тог златног бљеска шумну вреву света с лицима ужареним од пурпурних одраза, трептаје светлости, обојене слапове као да су то драгуљи с излога, с натписа, с огледала продавница: она осети да јој живот, живот, само живот бучно проваљује у душу«. Адриана је неизлечиво болесна и зна да су јој дани одбројани, да је час смрти већ сасвим близу, али баш тада живот јој се отвара и разастире пред њен зачуђени поглед чудесне лепоте које може да понуди: које заиста и нуди безбројнима, ево и њој, свима који ту живе. Већ и сам наговештај среће — дар кротких — учини је срећном: у том, једном тренутку живела је, у том тренутку била је вечна, и то јој је било довољно. Али живот је решио да јој да још више: уместо назад у село, девер је води другом лекару у Напуљ, и на том продуженом путовању распламсава се дуго потискивана љубав коју су осећали једно према другом. Године пригушеног жара треба надокнадити у то мало дана што јој је још преостало, и »љубавно путовање према смрти« наставља се преко Рима, Фиренце, Милана, до Венеције, откривајући јој све веће лепоте света и све вртоглавију дубину љубави. А у Венецији се, то знамо, умире.

Специфичне околности под којима је могућ прелазак преко границе која нас дели од онога што бисмо желели и могли бити представљале су у приповеци **Путовање** недвосмислено и јасно: неизлечива болест и перспектива скоре смрти. Тек пред лицем неумитног краја, или можда баш због њега, Адријани се живот отвара провоцирајући истовремено њено отварање пред животом. Али смрт није једина цена којом биће мора да плати своју пуноћу: на истом рачуну Пирандело је дописао још једну ставку којом само потврђује своју меланхоличну грађанску филозофију. Још пред сам полазак из Палерма за Напуљ, кад јој је живот дао тек наговештај среће и испуњења, Адриана зна да за њу више нема повратка »тамо доле пред синове«. Иступање из поретка, уклањање од строгих погледа других, одметништво, осуда да никад више не види своју децу — тиме Адриана мора да искупи грех краткотрајне среће. Тиме се с извесном али значајном модификацијом понавља структура која се до сада већ више пута појавила: Матија Паскал може да бира између посматрачког одустајања од властитог живота и — смрти; преварени мужеви из приповедака могу да бирају између потврђивања поретка у којем пате и — злочиначког самоуништења; самосвесни јунак приповетке **Колица** нема никаквог избора, он зна да је присиљен на потврђивање своје злехуде судбине која већ јесте смрт, и да је комични бунт с »колицима« једино што може да предузме. Зар једино? Зар не би и он могао, као Адриана, да се одметне из »живе смрти« у прави живот?

Зар Матија Паскал, који је у том смислу још у понајбољем положају, баш мора да се врати у форме које је срећним стицајем околности напустио?

Ствар је, мора се признати, двосмислена, и од те тачке надаље више не зависи од пажљивог читања Пиранделових текстова колико од читаочевог погледа на ствари. Али битно је да је Пиран-

дело ипак дозволио — с толико ограда, напокон — могућност да се пређе граница обећане земље људског самоиспуњења. Двосмисленост је садржана у нужности да се читалац сам определи како ће схватити Адријанино иступање из грађанских форми живота и њену брзу смрт: може се рећи да је то иступањее неопходни услов њене макар краткотрајне среће, а да је смрт у сваком случају била ту, и да је **Путовање** модернистичка приповетка о нужности промена спутавајућих животних облика, промена које не уклањају нужност умирања, али макар доприносе избегавању »смрти за живота«, мртвог живота, и омогућавају прелазак границе која нас задржава с ове стране нашег властитог бића; да је у овој приповеци Пирандело одступио од фаталистичке структуре опредељивања између резигнације и пристајања с једне и самоуништења и смрти с друге стране, показавши да је могуће разбијање животног калупа које не подразумева и уништење живота у њему. А може се, опет, рећи да је **Путовање** показало реткост добре уобличености живота, реткост која се приближава немогућности: Адриана прелази границу тек из перспективе блиске смрти и управо захваљујући њој; животно самоиспуњење могуће је само онда када се један тренутак потом плаћа животом који се, ево, управо испунио.

Само из историјске перспективе, у којој се појављују Фројд са својом дијагнозом »болести епохе« и модернистички приповедачи са својим стратегијама спасења, постаје јасно због чега је Пирандело тако упорно повезивао иступање из грађанских животних облика, ослобађање од »форме«, »калупа« и »клопке«, са смрћу. Али у тој перспективи његов положај међу модернистима постаје сасвим особен. Сви Пиранделови јунаци, мање или више прецизно, **знају** да се по спасење мора ићи у том правцу, и то знање често и сасвим јасно исповедају. Неки од њих запућују се тамо где води путоказ и долазе до границе. обећане земље: Матија Паскал преступа, али се одмах враћа назад. С изузетком Адриане, јунакиње **Путовања,** чија је судбина двосмислена и може се различито тумачити, Пиранделови јунаци макар у свести доспевају до границе која их задржава с ове стране њиховог властитог бића, али не ступају на тло обећане земље: као и Мојсије, и они морају да умру испред ње.

Такву је судбину намењо својим јунацима приповедач који је већ врло рано формулисао неке од најважнијих модернистичких увида и, изгледа, јасно знао да је традиционална, реалистичка поетика, подједнако у прози и у драми, дошла до свог краја. Сам је сажео кемен—темељце свог литерарног програма у три тачке: »варка о узајамном разумевању, непоправљиво заснована на празној апстракцији речи; многострука личност која постоји у свакоме од нас према свим могућностима нашег бића; трагични иманентни сукоб између живота који се стално креће и мења и форме која га зауставља и непроменљиво одређује«. Ако се томе додају неке од идеја које, под именом »хуморизма«, оживљавају романтичарску иронију, и екстремни релативизам који систематском сумњом доводи до »епистемолошке панике« у којој се бришу границе између наших представа и реалности, онда ће на окупу бити све важне идеје које су критичари доцније уобличили у мање-више конзистентни »пиранделизам«.

Али, упркос свом сасвим модернистичком програму, Пирандело је писао традиционалну прозу у маниру француских реалиста деветнаестог века. Између »стила речи« и »стила ствари«, како је сам називао два грубо схваћена основна литерарна опредељења, Пирандело се определио за »стил ствари« који даје предност денотативном језику и књижевном облику који ће најмање могуће деформисати друштвено конструисану представу о реалности. Његови јунаци пате зато што су заробљени у облику који им је наметнуо поглед других, осећају да се њихов идентитет не исцрпљује у слици коју други стварају о њима и која им се, онда, намеће као представа коју би требало да усвоје и сами о себи; али изгледа да Пиранделова прича, начин на који аутор литерарно обликује свет и људе у њему, ни најмање не пати због уске кошуљице једног књижевног облика који је време већ потрошило. И то Пиранделовој поетици **упркос:** све што је написао о књижевности и позоришту квалификује га као примереног модернисту и експериментатора. Али ако се резултати такве поетике потраже у књижевности коју је писао и позоришту које је правио — неће се наћи ништа више од свести да је реализам, и прозни и драмски, постао недовољан за исказивање слике о човеку и свету која се, како би рекла Вирџинија Вулф, почетком века променила. Као што ни његовим јунацима свест о нужности промене животних форми не помаже да ту промену и изведу, тако ни поетичка свест Пиранделова није променила књижевне облике којима се служио.

Један од одговора које је књижевна историја понудила да би се објаснио овај парадокс о аутору који зна и исповеда поетику модерног, а ипак ствара традиционалну књижевност, каже да је Пирандело с нарастањем властите свести о неадекватности традиционалних књижевних облика све више напуштао прозу и посвећивао се драми. Позориште је, каже се, прави домен његовог модернизма и једини терен на којем је могао да спроведе у дело своје модернистичке увиде. Али ако се његове драме читају с добром вољом да се овај закључак потврди, видеће се да је то само делимично тачно: да је Пирандело у драми, додуше, чешће и експлицитније заступао модернистичку поетику, али да то ипак није изменило поетички лик тих драма.

Драма **Хенрих IV,** на пример, хоће да представи прожимање стварности и илузије, стварног и фиктивног, личности и улоге. Последице Пиранделовог преокретања уобичајених и конвенционалних односа су уистину поетички револуционарне: ако су се предикати илузорног и реалног својим преплитањем показали као заменљиви, па се може рећи да два тако одвојена света и не постоје, онда постоји само јединствени простор наших представа од којих ниједна не може тврдити да је »стварна« или да је »о нечему«. И даље: ако се наше представе не односе ни на какву »стварност« која иза њих почива и коју би требало да представљају, онда је једино интересовање вредно труда оно које се бави представама самима по себи. То онда значи да позоришно представљање не ствара представе »о нечему«, него представе међу осталима. Ако се оно, у крајњој инстанци, на нешто и односи, онда се може односити само на себе.

Те закључке, међутим, Пирандело је само неуморно и бескрајно тематизовао у својим драмама, не допуштајући им да дирну у структуру драма које је писао.

Драма **Свако на свој начин** је састављена од »комада у комаду« и оквирног комада. Овај поступак се у драми често користио и имао је различите функције. Једна од значајнијих функција комада у комаду је одређивање односа између драме која се управо посматра на сцени и стварности у којој се позоришна представа прати. Гледалац би требало да успостави аналогију између њих и да своју стварност изједначи са оквирним комадом, како би му постало јасније какав однос треба да има према позоришној фикцији коју у овом случају заступа комад у комаду. Овај технички поступак Пирандело користи да би преокренуо уобичајени однос између драме и стварности. Театар замишљен као подражавање стварности, као исечак из живота, позоришна и уметничка фикција, требало би да временски буде иза, а онтолошки испод живота. Али, у овој Пиранделовој драми, оно што је било само фиктивни завршетак другог чина комада у комаду заиста се и догоди у »стварности« оквирног комада. Тиме нестаје и временска и онтолошка предност коју стварност има над фикцијом. Реплике Пиранделових резонера из публике објашњавају како то треба схватити: не да »живот подржава уметност«, што би било ваилдовски екстравагантно али ипак једноставно, него да се наше схватање реалности обликује на основу оних представа које о реалности производи уметност. То је, међутим, поетички хоризонт који драма само пројектује, али га сама собом не остварује. Подривање стварности која би била обавезна за позоришно представљање изведено је само значењем ове драме, али није потврђено и у њеном драмском облику. Презирући подражавање, Пирандело није могао без њега.

Шест лица тражи писца има за почетну ситуацију једну немогућност: драма о једној породици није написана зато што творац ликова није проналазио одговарајућу радњу за њих. Већ створена лица траже своју радњу, разлог постојања и животну функцију, долазећи у позориште редитељу који би требало да исправи грешку надомештањем карике која недостаје, стварањем онога што природно треба да претходи ликовима. Они имају своју причу, али неко треба да је преведе у акцију, да је претвори у склоп догађаја, како би лица добила и своју драму. Тако, гледајући их како трагају за својим склопом догађаја, видимо их како налазе један нови и неочекивани: склоп догађаја драме **Шест лица тражи писца.**

Овај Пиранделов комад важи за необичну, несвакидашњу драму. За њу се обично каже да је отворила пут авангарди двадесетог века, али драмска поетика коју у дијалозима имплицирају лица и редитељ углавном је конвенционална и на средини између »добро написаног комада« и Ибзенове аналитичке технике. Њена модернистичка репутација није у новом драмском облику, него у одговору на питање које се само од себе поставља: зашто није било могуће пронаћи одговарајући драмски оквир за породичну причу лица? Пирандело у предговору каже да у њиховој причи није могао да пронађе »општу вредност« и »виши смисао«, односно, да њихова прича није у његовим очима добијала филозофску димензију која би оправдавала настанак драме. Није, дакле, проблематичан садржај ове приче, него »општа вредност« и »виши смисао« њеног драмског облика. Традиционални драмски облик, описан имплицитном поетиком у дијалозима које у драми воде лица и редитељ, изгубио је вредност и смисао. Лица нису у потрази за својом причом, која је таква каква већ јесте, него за начином представљања своје приче. Како је до сада ишло, очигледно више не може. Другим речима, Пиранделово питање из ове драме гласи: да ли је то што нам драма даје још увек релевантно, односно, да ли има општу вредност и виши смисао? Изгледа да нема, и да треба пронаћи драмски облик који ће сам собом моћи да изрази нове, модернистичке увиде. У овој драми то трагање је тема, али ово није таква драма: **Шест лица тражи писца** је сасвим конвенционално и традиционално структурисана, и с изузетком идеје о »лицима«, творевинама маште које бану у позориште тражећи да се за њих напише драма, нема у њој ничег што би указивало на тражени нови облик. Напротив; све што лица и редитељ мисле и

говоре о драми и позоришту сасвим се уклапа у најстарију драмску поетику европске књижевности — у Аристотелову.

Вечерас импровизујемо би требало да буде Пиранделов коначно пронађени модернистички драмски облик. У овој драми појављује се и редитељ, доктор Хинкфус, који излаже један авангардни позоришни програм. Треба, каже Хинкфус, раздвојити драму од позоришта, удаљити аутора и текст са сцене и тако делитеризовати театар. Треба позоришни догађај ослободити његове традиционалне окамењености тиме што ће се театар приближити импровизацији. И треба, на крају, укинути рампу, омогућити мешање и преливање стварности извођача и посматрача позоришног чина. Хинкфусова поетика у основним цртама садржи оно најважније што је позоришна авагарда двадесетог века касније исписивала на својој застави. Али она је управо супротна поетици драме **Вечерас импровизујемо:** не да писац и текст овде нису прогнани са сцене, него је тешко замислити како би уопште могли бити више на њој; за импровизацију је остављен само један кратки тренутак, а све остало је врло детаљно објашњено и прописано у дидаскалијама, па се текст ове драме веома приближава тексту новеле или романа; а укидање рампе је само одглумљено, јер је права публика, као и у сваком конвенционалном театру, пасивна и нема, а привид укидања рампе постигнут је уз помоћ глумаца који глуме активну и говорљиву публику.

Нека чврста и непрелазна граница задржавала га је с ове стране његовог властитог књижевног програма, не дозвољавајући му да оствари оно што је мислио да треба учинити. Имао је не само слутњу, него и јасно знање како би требало да изгледа књижевност примерена новој слици света, али да пређе границу није му било дато: и он је само дошао до обећане земље, никад у њу не крочивши.

ПОЕТИКА КЛОДА СИМОНА ИЛИ ОДСУСТВО РЕФЕРЕНЦИЈАЛНОГ ПРИСТАНИШТА

Мирољуб Јоковић

Les écrivains français veulent savoir exactement ce qu'ils font; c'est pourquoi ils devancent les historiens de la littérature: l'écrivain se classifie et écrit en fonction de cette littérature. L'Angleterre, par contre, est un pays d'individualités — on y est individualiste; l'histoire de la littérature n'intéresse pas les Anglais, ils ne veulent pas non plus de définir mais ils semblent s'exprimer... spontanément. En France, les gens y sont intelligents, lucides, ils s'intéressent beaucoup à l'ordre et. surtout ils croient à l'histoire de la littérature. La France est le pays des manifestes littéraires, des cénacles, des polémiques... L'Anglais est un individu qui se soucie peu de la place qu'il peut occuper dans l'histoire de la littérature... Ce qui ne veut pas dire que l'écrivain français manque d'imagination, mais il veut savoir ce qu'il fait, la théorie de son oeuvre l'intéresse.
(Jorge Luis Borges, u Osvaldo Ferrari, Converzations avec J.L. Borges, Paris, Gallimard 1986, p 143—144.)

Клод Симон (Claude Simon) важи за аутора који је »тежак«, »непреводив«, »тешко разумљив«, »досадан«. То је тачно ако се за поетиком Симоновог писма трага са становишта класичне концепције романа (постојање приче, њеног почетка и краја, јасно издиференцираних јунака како са психолошког тако и са социолошког становишта, приступ језику са становишта епистемологије а не становишта онтологије, респектовање хронологије, историје, итд.). Погледали сте писмо овог аутора са становишта постмодерне представе романа (приступ језику из угла онтологије а не епистемологије, а то значи заокупљеност аутора језичким проблемима као таквим, заокупљеност сопственим производом, инсистирање на стварању као лудичком а не на сазнајном процесу, укидање приче, јунака, тврдња да је историја пре свега језички проблем а не проблем приступа чињеницама, пародирање књижевне традиције, итд.), онда се његов књижевни систем указује као један од већих изазова и прекорачења у француској и светској књижевности уопште[1]. У трагању за обрисима његове поетике, у пробијању кроз километарске реченице које не поштују граматичке норме и правила и у којима често оно што је у заградама има већу важност од онога што је изван заграда, у наглим референцијалним и исказним запуљеностима наратора, у том изражајном текстуалном лавиринту у коме наратор позајмљује, потура, пародира, комбинује, сналажење нам могу олакшати неки ауторски искази који јасно показују димензије и природу његовог књижевног писма.

Примајући Нобелову награду за књижевност, Клод Симон је ставио до знања и критичарима и књижевној публици да је стваралачки процес једна врста игре у којој није битно да ли се добија или губи али у којој је важно покушати померање изражајних могућности[2]. Цитирајући Марсела Пруста који је рекао да је откривао праву уметничку лепоту у предметима за које никада није ни помислио да је скривају, у мртвим стварима, и познатог теоретичара руског формализма, Јурија Тињанова, за кога су описи мртве природе у старим романима не само везивно средство приче и начин успоравања нарације, Клод Симон указује где би код њега требало тражити тежишну тачку уметности романа: прича може да буде предтекст, мотивација за статичке описе. Главна карактеристика ове Тињановљеве констатације, из угла Клода Симона, јесте динамичке природе: опис није само везивно средство и начин кочења нарације него је и начин за изражавање унутарњег човековог пејзажа у коме нема ни удаљених ни блиских ствари и у коме оне могу постојати симултано. Тако писац улази у лингвистичку мрежу неслућених могућности, а то је оно што чини динамику књижевне историје. Цитирајући Лакана, Симон каже да речи нису само знаци него и чворови значења, или још боље, раскрснице знакова, тако да језик нуди безбројне могућности комбинација захваљујући којима авантура приче, у коју се упушта писац, на своје ризике и опасности, постаје далеко поузданија него што је то случај са натуралистичким романом[3]. Симон се, као и Валери кога више пута цитира, током стварања суочава са две ствари: са једне стране то је магма емоција, слика, успомена, а са друге стране то је синтаксичко поље у које све то треба уланчати и кристализовати. У Симоновој концепцији уметности и језика Новалис заузима посебно место: »На крају просвећености и пре него што се створио мит реализма, Новалис је најављивао, са изненађујућом луцидношћу и очигледним парадоксом, да се језик може третирати по систему математичких формула: оне представљају један свет за себе, оне се играју искључиво између себе не изражавајући ништа друго осим сопствене величанствености њихове природе, што показује да су оне тако изражајне да се у њима рефлектује чудна игра односа међу стварима«[4]. У *Говору у Стокхолму,* Симон се више пута позива на Толстоја који је тврдио да се човек доброг здравља истовремено може присећати безбројно много ствари а у једном другом тексту, *Роман и сећање*[5], Симон наводи сопствено искуство: његово перцептивно поље је закрчено мноштвом »кодираних превода« који га ометају од детињства, а то су сећања из писама светаца, слике које представљају епизоде из њиховог живота, латински текстови које су морали учити напамет у основној и средњој школи, античка митологија, фигуре и математичка резоновања, филмске слике, итд... У том небројеном мноштву ствари немогуће је одвојити аутентичне ствари од »кодираних интерпретација«, немогуће је разликовати главне од споредних, истините од лажних ствари.

Симонов поетички оквир најбоље је изражен у његовом роману *La route des Flandres (Фландријски пут)*[6]. За разлику од реалистичких и модернистичких романа све оно што је испричповедано дешава се у глави главног јунака — Жоржа: мајска катастрофа француске војске пред налетом Немаца на почетку првог светског рата, смрт његовог команданта на челу коњичког ескадрона, време проведено у заробљеништву, одлазак возом у концентрациони логор, итд. Све што је у роману испричповедано ситуирано је на истом плану: дијалози, емоције, сећања, узајамно повезане ствари из различитих временских периода. »Оно што сам желео јесте да створим структуру која одговара таквој природи ствари, која ће ми дозволити да представим елементе једне за другима који се у стварности супротстављају, да пронађем чисто осећајну структуру... Мучиле су ме две ствари истовремено: дисконтинуитет, фрагментарни аспекат емоција које испољавамо и које нису никада повезане, и њихова близина у свести«[7]. Основни проблем са којим се Симон овде суочио јесте лингвистичке природе: како приморати језик да представи оно што његова природа не фаворизује а што омогућава свест — супротстављање и прекидање, поништавање принципа каузалности, јединства,

---

[1] Радикалан прекид са књижевном традицијом или боље рећи радикалан заокрет на коме почива не само писмо овог аутора него и оне скупине писаца у француској књижевности која се најчешће означава појмом »нови роман« (le nouveau roman), јесте главни узрок негативне рецепције од стране књижевних критичара и читалачке публике.

[2] »Пошто је истраживање игра... мало је битно, с теоријског гледишта, да ли се губи или се добија« (Claude Simon, Discours de Stockholm, Minuit, Paris 1986, p.7.).

[3] Ibid., p. 28.

[4] Ibid., p. 30.

[5] Revue des sciences humaines, N° 220, octobre novembre 1990, p. 190—191.

[6] Claude Simon, La route des Flandres, Paris, Minuit, 1972.

[7] Интервју са Клодом Саротом, Le Monde, 8. octobre 1960.