

и акрају претвара у паралелно присуство две свести или двоума као вида искушавања не само мотивације јунака, већ и самих граница које конституишу нихилистичко искуство приповедања. Управо експресионистичка стилистика обликује насловну синтагму романа *Црвени мајле*: ужас "мистичне револуције" отворен је и за трагични и за карикатурални вид јунаковог бивствовања у свету "крви које се ништа не тиче".

Година 1922. као година врхунца "српске авангарде" (Г. Тешин) важна је и због појављивања прве, и према Ломпару, најмодерније Васићеве приповедачке збирке *Ућуљена кандила*. С тога у поглављу "Модерне приче" аутор специфичном компаратистичком методом која почива на интертекстуалним везама Васићевих текстова испитује преакцентуацију и распад метафизичких вредности у правцу њихове артикулације у модерним временима - отуд је у овом поглављу кључна анализа наративних стратегија којима се постиже драматична егзистенцијална напетост између доживљајног и приповедачкој "ја". Имајући у виду чињеницу да Васић најчешће причу обликује из перспективе "Ich" форме, што је према Фрицу Мартинију кључна приповедачка поезија модерне и посебно експресионистичкој кратке прозе, Ломпар посебну пажњу управо посвећује приповедачкој мотивацији различитих интертекстуалних посредовања, што писац назива "раслојавањем нараторске свести" и његовом способношћу да истовремено саосећа, али и цинички манипулише с истином (сајан пример за то је можда најбоља Васићева приповетка "У гостима" коју Ломпар луцијно тумачи).

За разумевање значења модерности Васићевих прича кључно је, стoga, уочавање одређеног мотива које само приповедање подразумева и истовремено га транспонује у складу са променом епохалног и појединачног онтолошког статуса и субјекта и наративног искуства. Такве парадигматичне примере аутор налази у Васићевој причи "Освета", у којој се мотив оцеубиства, мотивисан психолошко-патолошким регистром удаваја у виду контаминације раскољниковског схватања злочина и оцеубиства из *Злочина и казне* Достојевског, при коме Ломпар запажа да је "Васићева детронизујућа рецепција 'Раскољникове ситуације' сагласна са модернистичком рецепцијом (Сологуб, Андрејев, Бели) те ситуације у руској књижевности" (стр.80) слично се може рећи и за неке друге приповетке Драгише Васића, првенствено за анализиране текстове "Исповест једног сметењака", "Реконвалесценти" и "Сви смо ми Колета од Розена". За причу "Исповест једног сметењака" карактеристично је смисао преиначавање свидrigajlovskog мотива у складу са перверзном перцепцијом јунака из Стрингергових "Исповести једног лудака" и његове мономанске усредређености на ципелице вољене жене.

Однос Васићевих јунака према жени, што Ломпар такође убедљivo аргументује, условљен је пишевом рецепцијом прозе М.П. Арцибашева, једног од тројице најпревођенијих руских писаца у модернистичком периоду српске књижевности, чију збирку *Сенке јујара* Васић експлицитно помиње у својој причи "У гостима". Управо се под утицајем Арцибашева одвија тај епохални отклон од трагичног искуства јунака Толстоја и Достојевског, у правцу њихове карикатуралности, тривијализације, и уобичајеног свакодневног искуства. Тако ови ликови губе своју социјалну и психолошку мотивацију која је карактеристична за реализам (пример интертекстуалног односа према *Бесмртнику* А. Додеа), наговештавајући модернитет који ће артикулисати проза Арцибашева. Васићеви јунаци постају, тако, све више плоши ликови, фигуре - маске, испражњени и ослобођени егзистенцијалног радикализма, у којима, међутим, пребива и даље темељно искуство двоумице које их одређује унутар нихилистичког епохалног искуства.

Управо се ова теза најпотпуније испитује у поглављу *Гројес-кликови*, посебно на примерима "Ресимића добоша" и "Смрти Јањима Меденице". Модернистичка - експресионистичка гротеска како стилско-поетски поступак нема као у култури ренесансне ослобађајући, катарзични утицај на појединца (Бахтин), већ сведочи о његовом отуђењу и присуству "непојмљивог, безличног света" који је у опозицији са трагичним (Кајзер). И овде Ломпар посеже за једном интертекстуалном паралелом (реч је о епизодним ликовима Тихона и Шаповалова из Толстојевог *Райда и мира*), чијом се преакцентуацијом Васићеви ликови опретавају у гротескном потенцијалу своје егзистенцијалне изложености свету без бога.

Посебну пажњу аутор поклана интертекстуалним укрштајима Васићеве прозе ("Реконвалесценти" и "Сви смо ми Колета од Розена") и Толстојевих прозних дела (приповетка *Кројцерова соната* и роман *Васкрсење*) у којима се истражује морално - психолошки аспект мотива неверства у правцу прихватња промискуиталне сексуалности / брачног неверства као детронизације моралног идеализма Толстојевих јунака. Закључујући да у Васићевој прози постоји двосмислено поетичко начело које подразумева његову разлику у публицистичким и белетристичким текстовима у корист ових других, Ломпар у последњем одељку ситуира

Васићеву посттику у контексту поетика најзначајнијих српских модернистичких писаца између два рата, пре свега Црњанског, Андрића и Раствића Петровића, али и Мирослава Крлеже. У том смислу Васићев "традиционални модернизам" најближи је, према Ломпару, приповедачком искуству М. Крлеже, јер се од почетног модернизма и елементима експресионизма двадесетих година овај писац све више приклапа другачијим обликотворним принципима својих текстова. Неутрализујући противречност приповедачке свести у правцу психолошког и социјалног регистра, Драгиша Васић је, према Ломпару, особит у својој првој приповедачкој збирци *Ућуљена кандила* постигао поетичку промену у "појединим артикулацијским моментима и онтолошком искуству његовог приповедања" (стр. 200), док је романом *Црвени мајле* потврдио колебања наших писаца између традиционалног и модерног приповедачког модела, али уз упадљиви утицај експресионистичке поетике (теме рата, деструктивна улога сексуалности и психоаналитичка мотивација ликова, стилистичко-реторички аспекти романа који интензивирају и хиперболизују значење, симултанизам приповедања, монолошка рефлексија, итд). Док је поглавље о роману *Црвени мајле* писано са великим степеном апстракције и уопштавања због херменеутичко-филозофских методолошких поставки читања, дотле је поглавље модерне приче изразитом упућеношћу на сам предмет интертекстуалних веза (додуше само оних експлицитних, које помиње сам писац) могуће пратити и без познавања Васићевих текстова, јер је тумачење обављено са изузетном методолошком дисциплином и конзистентношћу. Било би, међутим, занимљиво утврдити које су скривене или тек назначене интертекстуалне подударности присутне у Васићевим причама (рецимо, кад је реч о краткој прози *Витлог* која открива контаминацију мотива из Поових прича о женима - особито *Беренице* и *Настасијевићевих Записа о даровима моје рођаке Марије*, на кога је такође утицао амерички писац. Но, иницијална студија Мила Ломпара о модерним временима у прози Драгише Васића у својој књижевноисторијској, поетичкој, херменеутичкој и компаративној димензији са јасним критичко-вредносним судом о делу овога писца још једном оснажује свет присутну код неколицине млађих истраживача српске књижевности да се управо истраживањем неких облика модернитета може остварити оно што сам на почетку назива темељним преокретањем перспективе читања).

## АЛЕКСАНДАР М. ПЕТРОВИЋ ИЗВОРНОСТ ФЕНОМЕНОЛОШКЕ МИСЛИ

МИЛАН УЗЕЛАЦ, КОСМОЛОГИЈА УМЕТНОСТИ, ОГЛЕНД О ПОРЕКЛУ ФЕНОМЕНОЛОШКЕ ЕСТЕТИКЕ, КЊИЖЕВНА ЗАЈЕДНИЦА НОВОГ САДА, 1995.

Књига *Космологија уметности* др Милана Узелца, настала је након приступа увиђење начина постојања уметничког дела, путем његове мисаоне генезе. Разматрање како се оно конституише у времену и како се ствара, били су предмет студија *Друштва стварности* (Н.Сад, 1989) и *Стварности уметничког дела* (Н.Сад, 1991). Свет живота у њему, показао се као темељ модерне уметности, а долажење до оваквог схватања, претпоставило је допирање и до космологије уметности, која ће исказала положај уметности у самом "световању" света.

Већ сам поглед на садржај пописаних поглавља, као и на употребљену литературу, указује на један подухват неубичајен и у много стасалијим и већим философским културама него што је наша. Дубоко задирнути у саму срж проблематике основних тема философије, ма како стил излагања деловао једноставно и течно, *Космологија уметности* је опремљена колоритом карактеристичне мисаоне артикулације. Преко тематизованих склопова аутопсије стварности, доведених до излагања у везаном светлу традиције европског философија, она следи мишљење које је доведено до транспаренције херменеутичког (и, свакако, феноменолошког) високог сјаја.

Задовољавајући је било уобичајено да, што се тиче уметности, покуша да изађе на крај са њеном онтологијом. У том погледу феноменолошки правац разматрања (Едмунд Хусерл, Мартин Хайдегер, Еуген Финк, Роман Ингарден, Николај Хартман), усмеравао се на онтолошку димензију уметности, али су резултати умногоме изостали. Питање темеља на ком почива уметничко део постало је предмет истраживања, које је у феноменолошким достигнућима начинило корак даље, према саставним елементима који је заснивају и претпостављају омогућавају. Веродостојна и транспарентна мера односи људског опстанка и света установљена је из **модерног метафизичког хоризонта**, из константе којом се одмеравао однос људског опстанка и повесности бивствовања, тј. карактеристике појма "светог". Тај хоризонт отворен је кроз нови начин

# Поља

постављања питања о утемељењу онтолопске истине, кроз обнову питања о самом темељу. Њено парадигматично догађање одвијало се у философским разматрањима Едмунда Хусерла, тако да његова феноменологија истовремено јесте и онтологија и сазнања теорија: "...феноменологију можемо разумети и као општу онтологију јер пита за темељ поједињих предметних, регионалних онтологија, те је она наука о последњем темељу, **наука о апсолуту** која за темељни принцип својих неутралних истраживања има **беспрепостављеност**" (Узелац Милан: *Космологија уметности...*, стр.10)

Ово јединство онтолошког и сазнајно-теоријског комплекса присуствује, готово да може да се поистовети са Хегеловом методом, тупа стварима, готово да може да се поистовети са Хегеловом методом, где у *Феноменологији духа* тема и њено излагање претпостављају јединствен склоп, задобијен као синтетичко мишљење које анализира и спекулативно заснива. Даљи корак од тог, очигледно јединственог приступа, Милан Узелац примећује да је везан уз начине примене безусловног на сам феноменални свет: "Реч је о филозофији што се налази у универзалном ставу, тј. о науци **схваћеној као универзалној науци**, као науци о универзуму чији је предмет све-јединство свег бивствујућег; зато је филозофија, већ од самог почетка (носећи у себи идеју бесконачног задатка), заправо **космологија**". (исто, стр.10) Космоловски став подразумева свештанско разматрање ствари у свету, који је као одређено стање јединствени оквир разматрања ствари у свету, који је као одређено стање задат обликовању, стваралачкој димензији духа. Једно у свему, одакле се и генерички конституише појам свејединства (конкретно тематизован од Платона до дијалектичке усавршености код Прокла Дијадоха), **свето-важност света** посматра кроз његове бивствене моћи и унутрашње /емпир-ијски неприступачне и невидљиве/ садржаје, који су евиденција момента бивствовања. Тако следи уверење, које ће програмски извесно, бити и сам сажети садржај књиге: "Тек у уметничком делу имамоправи сусрет човека и светских бивствених моћи; тек из уметничког дела проговора бивствовање само као **моћ света и света моћ**, па појмови светог, предмета и света, чине ону целину чијом се анализом власноставља темељ за космологију уметности". (М.Узелац, *Космологија уметности*, стр.6).

Назначена целина спрам које се развија анализа има и свој методолошки критеријум, а њега у карактеристичној изворности нуди феноменолошка мисао. Хусерлово учење прошло је кроз кризу онтологије, тако да је развило разматрање темеља могућности онтологије или метафизике као **темеља знања и знања темеља**. Он се при томе сукочио са психологизацијама и сцијентизацијама науке, спроводећи реформу логике, тако да феноменологија за разлику од искуствених наука уводи "натчуне суштине ствари", као и метод који омогућава приступ у суштину ствари, усмеравању према области целокупног стварног и њеног тоталитета. Предност феноменолошке методе састојала се у довођењу феномена до израза, тј. до избегавања сваке недоказиве конструкције, те до критичког преиспитивања дигнитета философских теорија. Милан Узелац ту предност одлично је уложио и применио у својој књизи, по отуд њег први део излаже основне теме Хусерлове феноменологије, други део естетику феноменологије, а трећи феноменологију уметности. На један неусиљен и приступачан начин, пред нама се појављују расправљања најдубљих тема које су се нашле пред философском савремености. Тако се оповргавање психологизма -"да закони мишљења нису истовремено и закони психичког тока мишљења, већ да су то закони мишљеног /ноематског/, а што за последицу има разликовање реалног сушћења и идеалног садржаја суда" (исто, стр.21); - одвија преко описа оне ситуације, која је психологију ставила пред задатке којима није могла да удовољи /судове тумачи као класе психичких феномена/, уведене другачији смисао појма интернационалности, и тиме установљавајући саму предметност која је у акту трансцендентна. Тај појам Хусерл је задобио преко критичког става према раније развијајућим тези свог учитеља Франца Брентана, како то сјајно уочава и истиче Милан Узелац: "Заслуга Брентана била би у томе што он, полазећи од сасвим одређено формулисане дескриптивне психологије (још увек натуралистички усмерене), сматра да разлучување психичког и физичког бива омогућено право позивањем на појам интенционалности као на битну црту психичког. То за последицу има схватање психологије као чисте дескриптивне науке о интенционалности, о мноштвености облика свести као свести о нечем (Husserl, 1962,33). Насправом Брентана, који настоји да реши одређена психолошка питања, Хусерл тежи решењу оптевилофских питања и то чини тако што у интенционалности види битну карактеристику свести уопште; тако се интенционалност свешта као једно свести према предмету у његовом појављивању у актима сазнања" (Пажанин, 1968,26-7). Овде, и то је важно истаћи, акт не треба разумети као делатност већ искључиво као *интенционални однос*, па се на основу тога може закључити да се као акти могу означити само они доживљаји који се одликују *интенционалношћу*". (исто, стр.35). Тако спис Логичка истраживања интенционалност одређује као особиту

феноменолошку формуј јединственог доживљаја /они доживљаји у свести који су схваћени као акти свести/, где за разлику од Брентановог инсистирања на усмерености на нешто - *intention, vonda*, он уводи у разматрање појам *intentum, vondo*, која истиче тежњу, смерање у структурној целовитости. Тако се у освештеној и општој структури ума, неоматизацијом акта свести превладава позитивистичко тумачење субјекта као спона представа.

Потреба повесног превладавања релативизма јавља се као питање трансценденције предмета сазнања, која би била у стању да отвори пут према слободи. Он стога опажање циљно преусмерава према обухваташу целине предметних садржаја и према докучивању априорне евиденције. Наиме, оно што је чулно опажено, сад подразумева и докучивање свих унутрапних објеката које "ја" у себи доживљава, па категорије нису више једноставне форме или елементи којима би се означавали предмети; него, како то сагледава аутор: "садржаји, тј. материјални моменти одређености неког предмета; њихов извр лежи у вези ствари... Појам бити (у смислу копуле) не може се срести у рефлексији о суду или у просуђивању већ његов извр лежи у суђењу самом: дакле, та афирмација није у акту као предмету већ у предмету поједињих аката у којима је апстракциони темељ за реализација поменутог појма бивствовања. "(исто, стр.44) С правом аутор подвлачи аналогију са Платоновом теоријом идеја /општост, и нужност, непросторност, самостална постојаност, стварно и истинско постојање/, на шта и смера израз моја чиста свест, ма колико остајала недоумица око његовог значења, са чиме, спет процистиче и одређена корист по космологију уметности (исто, стр.47). При томе још једном снажно бива потврђено одвајање моденог света технички конституисаног, од оног одређеног обичајношћу и традицијом / историја није историја света (исто, стр.53:54).

С обзиром на уметност, као и на тзв. покрет постмодерне, Милан Узелац нам излаже једно обухватно конфигурисано и до суштинских опредељења савремености поринуто мишљење: "Време после модерне је завршено; завршено је и доба постмодерне. Пред нама је време нове уметности, време испуњено делима која ће настајати инспирисана истицавајућим (делима романтичара) а са свешћу о резултатима модерне. Ако је постмодерна била промашај (не по интенцијама, већ пре свега по резултатима које је карактерисала неинвентивност као и пребрзо доношење одлука), уметност, која длази након ње, биће уметност ослобођена стега које је донела теза да стега у уметности нема."(исто, стр.55) Уметност бива довођена у близину корена сваколиког бивствовања, а то значи кроз космологију уметности која поставља питање суштине, отварање још нечега иза ствари, "позадина" као израза тежње да се расправи сама природа уметности. До тог сложеног проблема долази се када се превазиђе најважнија подршка мњењу о трајности света, и продуби његово разумевање до феномена као садржаја наше мисаоне ситуације, те тиме ретригрује саморазумљивост хоризонта предметне датости, каква нам се тек показује. Тиме се постиже отварање питање егзистенције уметничког дела, same свести и космоса. Још један поглед на споменуте правце добија своје пуне критичке обрисе: "Након пролазног постмодерног веровања да суштине нема будимо се из 'догматског дремежа': суштине се среће тамо где је понајмање очекујмо - у начину конституисања простора уметничког дела. Учење о несупстанцијалности почиње иманентно да се свети позивањем на своје претпоставке и спстанцијалном. То не значи враћање на претходне позиције, већ виђење почетка у светлу потоњег искуства."(исто, стр.116).

Феноменолошки приступ суштинском карактеру умних претпоставки сагледавања ствари ревитализовао је и теургијску теорију "онтологије слике". И као што је она код Прокла Дијадоха била конституисана пре свега кроз карактер геометријских форми на основу...../у спису Математичке претпоставке/, тако нам и Милан Узелац скреће пажњу на опредмећивање предмета у свести као фактивних слика, или света као слике у свету фантазије, те јединство слика у фикцији као "непосредну интуицију", констатујући да је таква "онтологија слике" од одлучујућег значаја и за њен естетски карактер. За реалност и фикцију тиме се воде други параметри; свет фантазије нема споља ограничен хоризонт, простирући се зависно од моћи пријемчивости субјекта у односу на уметничка дела, конкретизијући се у свести, у оној трансценденталној димензији где се - "устаљује принцип виђења и доживљавања света у његовој многообличности" (исто, стр.138). Овај низ разматрања важних за конституцију феноменологије естетике, завршава се са разматрањем стварности света песме, а које показује да се сва уметност креће између реалног и неодређеног: "она је спона између обликованог, укоченог и оног аморфног, склоног обликовању и живота у свим видовима... када је реч о песништву, рекло би се да су ту сукоб одржава у односу песме и реалног света". (исто, стр.147) На међи два света што леже над празним, а из које се и црпи смисао и снага, допуштено је песништву да из

"ништине" /један сјајно употребљен израз, - што показује нашег аутора у обдарености песничким потенцијалима/ - "опстане у тренуцима када се чини да јој на обе стране више нема спаса". (исто, стр.147.)

У завршном поглављу насловљеном *Феноменологија уметности*, Милан Узелац расправља је однос природе и постојања уметничког дела, улазећи и у спор о структури естетског предмета. Тиме је установио да се диференцирају уметничке и естетске вредности, па је заједно са Морисом Гајгером констатовао да се естетици мора прилагодити полазећи како од уметничког доживљаја, тако и с обзиром на естетску рефлексију. С обзиром на то следи и луцидно истицање: "Треба знати да унутар једне такве концепције сагледање суштина *Wesenschau* нијеово: ово је само претпоставка дескрипције, а не дескрипција сама", која, сама по себи није већ и филозофија. Филозофија, по мишљењу Гајгера, мора увек изнова да пита за реалитет описаног. (исто, стр.175) Рекапитулишући значајне тачке аксиолошког спора око теорија вредности, Милан Узелац уочава изворну супротстављеност нагона за доживљајем и нагона за сазнанијем, естетску антиномију да се она: "као наука може кретати само у општим појмовима, али предмет ове науке приступачан је само у непосредном, беспојмовном доживљају." Одатле следи и једно методолошки заоштрено питање: "чини ли ова антиномија естетику као науку могућом?", са образложењем: "Овде имамо сукоб живота и рефлексије: свакодневни живот ставља живљење у први план и сваки конфликт живљења и рефлексије решава тако што рефлексију углобљује у ток живота и ту јој налзи место. Сасвим је другачије кад је о филозофији реч: она је по својој бити рефлексија, живот је за њу супстанција коју рефлексија обухвата својим појмовима. Тако се сукобљују моћ живљења и моћ промишљања; овакав сукоб истовремено је и немогућ јер се једна тенденција остварује увек на рачун друге. Трагика таквог сукоба покazuје се у највећој мери у области највишег доживљаја: у области естетског, религиозног доживљаја." (исто, стр.186;187) То се добро истиче кроз Гајгерово навођење примера Платонове филозофије, где је трагедија овог расцепа доведена је до пуне оштрине; као код оног еротичара кога "еротско" није могао да задовољи, а ни само његово узимање за оголјене предмете мишљења, него је он у великој мери непосредности изживео тај расцеп.

На врхунцима расправе, из самог следа разматрања, уследило је и разматрање, уследило је и разматрање тематизације краја уметности (или уметности краја), где су два најважнија саговорника Хусерлови плодни настављачи Мартин Хайдегер и Еуген Финк. Експлицирајући још једном вишезначност коришћења појма "техника", аутор нас упозорава да је она у изворном /античком/ поимању - раскривање (...), с тиме, што њен модерни пјам губи смисао појетичног производњача и добија самосврховит карактер производње, производње ради самог производње(...) Грци појам стварања нису имали иако ствараху изузетна уметничка дела; за Платона стварање је превођење скривеног у нескривено, у отвореноност; израда ствари је тако увид у идеју предмета. Домет оног што се може створити бива унапред одређен идејом. Није случајно што Хайдегер Платонов израз *poiesis* преводи са *Hervorbringung* (производње) јер жели да назначи грчко значење те речи.

Хайдегер *poiesis* тумачи као производње у присуности и ово схватање чини се надређеним другим тумачењима која *poiesis* одређују као стварање, чињење; тако *poiesis* означава и производњу *technitesa* и *physis* као можда највиши облик (само) производње. За Хайдегера нема ничег погрешнијег од своје *poiesis* само на уметничко, или још горе, на песничко стварање. (исто, стр.194) Свакако да је за Хайдегера, који се поцирично жустро окомио и "обрачунао" са онто-теолошким устројством метафизике (самим тим и психолошки сценарично, пројектурући у њега својеврсан католички патерналлизам увређеног "синовства"), карактеришући одређеност идејним хоризонтом као нешто ускрађујуће и спутавајуће, јер он не пима саму собуду као избављење идеје преко повесионог поимања; да пролажењем кроз феноменолошки конституисану стварању ослобађа тај појам и реалитет као "појамљену повест" духа, тј. идејност преко које би сам дух могао да дође себи.

(...) Космологија уметности тако врхуни и констатацији да уметност одређује неуметност кроз конституисање друге стварности, неизреченота отварајући простор за неку будућу филозофску уметност (још Прокло Дијадох би истакао, а Владимир Доловјов то прихватио, као слободну теургију), тј. филозофију која ће да буде "васкрсле уметност". Није ли стил Платонових дијалога, као и Хегелових дела, нешто, што на такву могућност неодъљиво подсећа, макар се све то очекивао у рецензијем виду и са обимнијим замасима, као оно што надолазећи из будућности носи са собом и своју "метафизичку испуњеност времена", као рекапитулирану и усвојену историју догађања или "појмљену повест" у својој основи? Ној је, по свему судећи, ова сјајно написана и екстенцијом тематизације бескрајно богата књига Милана Узелаца, својеврсна пролегоме-

на, најава сачињена од реалних очекивања и снажне аутопсије, која продире до свејединства у његовом искону. Са њом смо се поново прикључили високим идејним струјама савременог света, у најдубљим димензијама генезе бивства, као ослобођеном сјају безусловног знања са извора апсолутног духа, у компетенцији аутопсичне несводивости мишљења.

## СЛОВОДАН ВЛАДУШИЋ НЕПОДНОШЉИВА ТЕШКОЋА ПАСТИША

АЛЕКСАНДАР ГАТАЛИЦА, МИМИКРИЈЕ, СТУБОВИ КУЛТУРЕ 1996

У свом познатом спису *Постмодернизам или културна лођика каснога капитализма* Фредерик Цејмсон ће утврдити постмодерну превласт пастиши на рачун пародије. Рођење пастиша довешће у везу са два немачка имена: први је Томас Ман, поред кога Цејмсон у заградама и курзиву ставља прецизнију одредницу (*Doktor Faustus*), а други је Теодор Адорно чије су анализе послужиле Ману као предлогак за музичка разматрања у роману о Адријану Леверкину. Нешто о тој вези Ман-Адорно читалац ће моћи да прочита и у другом одељку Кишовог *Часа анализа* где ће видно место заузети још један од јунака наше приче: Хорхе Луис Борхес.

Потребно је размислити/дешифровати ову именијаду. Сабрати и класификовати имена која се претварају у симболе, с обзиром на обилност асоцијација које изазивају означени. Па тако: Теодор Адорно у Гаталичним *Мимикријама* јесте писац једног писма, Леверкин је "композитор": епизодни лик у служби интертекстуалног маркера, док су Борхес, Ман и Киш, имена коришћених манира, (преостала три носије имена Светислава Бајаре, Дина Буџатија и Милорада Павића); главни јунак ипак остаје пастиш, мимикрија као поетичко определење.

Уметност пастиша у себи носи привлачну енергију "етимолошког" преокрета: тренутак у коме художник престаје бити спој мрачњака и опсенара и постаје власник умећа и вештине. То значи, писати властито име као име другога, или учинити једну врсту ослобађајућег односа према авластитом Ја, које издајнички вреба (или је вребало) на рубовима сваког писања. Пастиш је пародија пародије, јер аутор више не рачуна на пародичну, подсмејући отклон властитог текста (Гаталица, привлачности пародије, као подсмејавања, чини се, није одолео само мимикрији Павића) зато што је његов однос према књижевној прошлости крајње амбивалентан. Није то више мисао о сталном претресању постојеће књижевне традиције што произилази из непrekидности тежње да се садржај увек уобличи у што примеренијој форми, нити је у питању класицистичка вера у неизменљивост облика, овде утврђена као коначна свеисписаност сваке приче под капом небеском што онда подразумева искључиво подражавање, мимесис свеколике књижевне традиције. Амбивалентност пастиша крије се у његовој јанусовској, двоглавој, природи: одабиром "модела" он га подупира као пример институционализоване вредности; међутим сам чин пастиша, негира ту исту вредност, сведећи је на ниво пуког обрасца који је (као, уосталом, и све друго) подложен копирању.

Овај есејистичко-теоријски увод у Гаталичину збирку прича неопходан је као одговор на јену теоријско-књижевно историјску исписаност. Приче Александра Гаталице нису дакле само изваредни пастиши који читаочеву импресију желе да изазову ласерским подражавањем стилских и поетичких особености - сматрам да би, ре-цимо онај, обликован по Кишу, могао заслужити тужбу о повреди ауторских права - већ, у исто време, и замишљена тематска чворишта изабраних писаца. То значи да је текст испресецан низом интертекстуалних маркера који шире његову семантичку површину у правцу дела аутора - предложака за пастише. У конкретним примерима: мановска прича за декор има Венецију, а тематика борхесовске приче биће заснована на двобоју.

Међутим, у формирању "смислова" Гаталица није само посегнуо за оним књижевним алузијама које можемо дешифровати као одређивање духовног и тематског тежишта набројаних посаца, већ их и проширио на поља читавих цивилизацијских кругова. Кроз огледало *Venezianischer Spiegel-a* читалац ће разабрати сенке неких знаметих дела немачке књижевности, читањем *Градитеља јонских храмова* сусрећиће се са ироничним алузијама на античку филозофску мисао, док ће листајући причу *Иконија и двојици* разлиставати мимикрије руских писаца, који су интерполирани у основни пастиши (у маниру М. Павића). Треба овде напоменути да су маркери који упућују на интертекстуалне везе понекад врло промишљени али, почесто и изразито наглашени.