

Поља

"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* нијеовољно: 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 производија и добија самосврховит карактер производње, производења ради самог производија(...). Грици појам стварања нису имали иако ствараху изузетна уметничка дела; за Платона стварање је превођење скривеног у нескривену, у отвореност; 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* (производије) јер жели да назначи грчко значење те речи.

Хайдегер *poiesis* тумачи као производије 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) производија. 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 повесији њеног 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 екстензијом 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.

СЛОВОДАЛАН 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, подсмејавући 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.

Поља

Руководећи се аристотеловским закључком да свако препознавање доноси задовољство не можемо да не додамо и импликацију која нам се чини умесном. Наиме, то задовољство пропорционално је труду уложеном у препознавање. Александар Гаталица, чини се, не верује претерано свом читаоцу па напоменама о коришћеном маниру припрема читаоца на одређенији сплет књижевних веза, укидајући му тако задовољство спонтаног повезивања. Тако, еротичност текста садржана у интертекстуалном карактеру писма не делује и заводљиво.

Са тог (постмодерног) аспекта библиотеке, као збирке могућих кодова и представа о прошлости, јасно да оне Гаталицине приче које у себе садрже извесни набој (комесарског) ангажовања, а ради се о причама које директно „осуђују“ нацизам односно неонацизм, бивају прихваћене искључиво као стварност текста, дакле као фикција. Ту се указује и проблем пастира. Писати пастиши значи бити потпуно одвојен од света при чemu евентуални покушај да се у тај свет уђе, а то је у конкретном случају хуманистичку ангажованост теме, бива укочен у искључиво књижевном дискурсу као вид комуникације са ранијим текстовима. У смислу два манира у којима су ове теме начете - манири Томаса Мана и Данила Киша - јасно је да ова тематика није плод ангажоване интенције аутора већ извесног биографско-текстуалног зрачења које је водио у везу са именима манира. Отуда па испражњеност означавајућих унутар текста, коју наглашава и аутор: „Агенти ЧК, можда ГПУ-а или НКВД-а...“ (Иконија и двојница). Језик се више не сужава у жељи да означи стварност већ се шири како би бројној асоцијацији указао на неки текст. Пастиши је тако одвојен од света чак и када му се чини саобразним јер мотиви које користи не припадају свету већ превасходно текстовима.

Поред вавилонске буке језика и гласове, *background* прича Александра Гаталице чини јака музичка пратња, нека врста интимне музичке аудиотеке. Она се појављује као кохезивни елеменат целокупне збирке постајући тако, уз мотив двојника, лични отисак аутора. Двојник је мотив појединачко упреден у фабулу прича, али истовремено, и поетолошки маркер, назнака једног опесивног „двојничког“ стања самога проповедајућег гласа који на себе навлачи разнородне маске. Гаталица донекле изневерава свој властити мимикријски кредо, јер простом пастишу супртставља и властити *глас*. Тај глас међутим није више особени стил - стил посматран као кад дозвољава могућност истрошеношти свих кодова - већ мотив. На тај начин сви разнородни гласови које користи Гаталица подједнако говоре о себи, кроз разноврсност интертекстуалних веза које интензификују, али и нечemu изван њих.

У том мотивском богањењу прича остварује додатни уметнички квалитет. Уметник није само више вештак, већ присваја и титулу чаробњака. Привидна лакоћа пливања у пастишу, лакоћа механичког одгонетања литерарних темеља прича, претвара се тако у читање *новогласа* гласа замаскираног у вавилонији старих, већ познатих.

Ове особине личноћи, двојништво и музика као пратња у фабули, склапају наизглед разбацане пастише у једну тематски и симболички чврсту структуру која сведочи о поетичкој промишљености самога аутора која се не завршава само на помодној употреби пастиша, већ и на његовој својеврсној *пародији*. Не више као подсмејање, већ као комбиновање. Та комбинација, међутим, није проста и механичка него је утврђена и осмишљена кохезивним елементима који су плод *ауторовог* *гласа*. Чини ми се да је то онај превасходни квалитет - више него умеше мимикрије - који књигу Александра Гаталице чине интригантним.

ЂОРЂЕ КУБУРИЋ ПОВЕРЕЊЕ У ЈЕЗИК

ОТО ХОРВАТ: ФОТОГРАФИЈЕ, АКВ/ПРОМЕТЕЈ, НОВИ САД, 1996.

Згуснута у педесет пет песама, нова Хорватова збирка јесте својеврсно згрушавање „Згрушавања“, претходне књиге овог песника али и њено раставање. Прва претпоставка бива оправдана чињеницом да нове песме Ота Хорвата сублимишу мотивски импулс познат из његових ранијих и претходних радова: певање, у самоћи, о себи; такође исти је и поетички модел грађења песме, као и наивно (у афирмавитном смислу), исконско и готово опесивно поверење у референцијално својство језика. У збирци „Фотографије“ све ове значајке су радикализоване и згуснуте. Оно што ипак „проширује“ „Згрушавање“, јесте разуђења структура књиге и напуштање цикличне организације (иако је књига састављена из два циклуса, подела је лабава и условна, скоро апстрактна).

Склопљене у неколико испремештаних тематско-мотивацијских

кругова (музика, филм, сликарство, пријатељство, љубав, отац - занимљив је наслов „Путовати на север“ који би, прочитан сукцесивно могао да изгледа као кратка проза), не баш уверљиво одабраног наслова „Фотографије“ Ота Хорвата јесу збир песама које песникову стварност успешно транспонују у уметност. Спекулативни поступак који обавља језик (аутор је ту тек да поентира, углавном, мада не увек уверљиво) и, поновимо, Хорватово поверење у језик, али и суверена комуникација с њим, исјављају незанемарљив асоцијативно-рефлексивни потенцијал.

ХАЦИ-ДРАГАН ТОДОРОВИЋ ПОТВРДА ИНТЕГРАЛНОСТИ

ЗОРАН М. МАНДИЋ: ЧИТАТИ И ДРУГЕ ПЕСМЕ, „СВЕТОВИ“, НОВИ САД, 1996.

Објављивање изабраних песама посебан је доживљај у животу сваког песника. Почесто много значајнији и од објављивања прве књиге. Изабраним песмама добија се потпун легитимитет постичких и естетичких учина. Такође, изабраним песмама се познача, и у свет универзалних поетских вредности укључује највредније из индивидуалног поетског искуства. Оно своје поетско искуство које Зоран М. Мандић предлаже за улазак у свет универзалних поетских вредности, кроз збирку изабраних стихова „Читати и друге песме“, може се, после крајње строге селекције, именовати аутентичним поетском кључевима, међу којима доминирају *поетске супротности* и несумњиво снажна *интегрална поетичка оса*.

Са поетском супротности не сусрећемо се често у књигама наших песника, па је отуд Мандићево истрајавање и инсистирање на овој постској могућности свакако, и по том основу интересантно, и посебно значајно. Поетика супротности, овог песника, докрашена иронијским набојима, поред своје модерности, како у самом стваралачком поступку, тако и у продуженом трајању мисаono-асоцијативне кружнице настоји да појача страну позитивне енергије, при сталном превагавању позитивног и негативног огољавајући до суштине оно што настоји заштићено плаштом привида, осветли само једно лице истине. Атакујући на рубне и најрањивије ивице привида Мандић изазива поетику која мора да експлодира, тако да читалац, хтео то, или не, ствара ситуацију дилеме, која, опет, испровоцирана монологом, просто хрли у дијалог, у поетику супротног, у асоцијативни вртлог који се ни у бескрај не завршава, односно преобличава се у сталну и жустру потрагу за новим лицем истине.

Као последица активног учествовања у афирмацији поетике супротног, Мандићева *поетичка оса интегралности*, поред своје конкретне индивидуалне потврде кроз изабране песме, нашла је своје место и у ширим интегралистичким обухватима, тако да двослојна, односно вишеслојна интегралистичка текстура функционише, са свим својим елементима индивидуалног, као прилог Општој Целини, а све са намером да се посветли сегмент кружне песе у постском универзуму, и фасцинација целовитости. Али, вратимо се индивидуалној интегралности. Мандићев лични интеграл више је него јасан. Из осам песничких књига издвојени су карактеристични елементи и Мандићева поетике, али и Мандићева интегралности, тако да избор „Читати и друге песме“, поред препрезентативне улоге, функционише и као доказ да је низ од осам књига настављен истом а новом књигом. А, да се приређивач Саша Радојчић није држао хронологије Мандићевог објављивања књига, и да то у избору није издвојено и наглашено, читалац би био убеђен да у рукама има актуелну књигу која већ данас говори о оном што је колико јуће било предмет наше интелектуалне, духовне и креативне реакције, односно као да то није много пре објављено, а, и вероватно, много раније и написано. Ово истичемо као доказ универзалног у поезији, а посебно као доказ да је се Мандић издигао изнад уобичајеног, патетичног и стереотипног опсервирања, и да је створио поетику високих уметничких дometa, снажних хуманистичких захтева, који докрашавају благи и златни лирско-сентиментални преливи, и посебно аутентичан и модеран стваралачки поступак.

ИЛИЈА БАКИЋ

ТВРДЕ ПРИЧЕ О ТВРДОМ СВЕТУ

УБИЈ МЕ НЕЖНО - АНТОЛОГИЈА ТВРДЕ КРИМИ ПРИЧЕ,

ПРИРЕДИО СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ,

СОЛАРИС, НОВИ САД, 1996.

У кратком или прецизном поговору антологији приређивач Светислав Јованов констатује изузетну популарност тврдог кримија и