

slikovitost, formalizovani jezik, mitski sižei i sl. Ona takođe na različite načine može prevazakluziti i ironizirati mit. U knjizi se pokazuje kako se odnos prema njemu u književnosti neprestano menjao. Meletinski se ovde pre svega osvrće na mitologizam u romanu XX stoleća. Posebno analizira dela dvojice njegovih začetnika T. Mana i Džojisa. Iako su imali različiti odnos prema mitu, obojica su, kako analize pokazuju, svesno se oslanjajući na poznavanje kulturne tradicije i savremenih naučnih teorija, stvorili vid intelektualnog romana. Kafkino spontano mitotvorstvo, o kome se ovde takođe govori, potpuno je drugačije. Kod njega se siže ne proicira i mitsku prošlost kao kod Džojisa i Mana. Ipak i Kafkini junaci, kao i Jeroji mita, modeluju svet. Samo dok se tamo priča o tome kako je došlo do toga da se junaci uklope u zajednicu ovde, kod Kafke, definitivno se kida svaki odnos sa njom. Na ovaj način se remeti i neprekidan tok života, a »krivica« za to je sveopšta. Uočivši nekoliko zaista bitnih obeležja mitologizma pomenutih autora, koji su ujedno i njegovi začetnici, Meletinski se ukratko osvrće na savremeni mitologizam u zapadnoj kulturi uopšte, njegova ispoljavanja u hispanoameričkoj književnosti i književnosti tzv. trećeg sveta.

Opšti je zaključak da veoma prisutna sklonost ka mitskom odgovara potrebi za pronalaženje univerzalne simbolizacije, i, kako se ovde kaže, ona izražava bezličnost pojedinca i predmeta u svetu savremene otuđenosti. Zato je shvatanje o univerzalnoj ponovljivosti određenih uloga i situacija jedno od najvažnijih obeležja modernističke poetike mitologiziranja. Tako se u romanu prelazi sa prikazivanja socijalnih tipova na univerzalnu psihologiju evrimena. A upravo to otvara mogućnost primeni arhaičnih sredstava u organizovanju pripovedanja, kao i upotrebi mitske simbolike. Znači da se mitologizam u romanu XX stoleća manifestuje kao umetnički postupak i kao odnos prema svetu. Često izjednačavanje i mešanje mitološki sistema ovde se objašnjava potrebom da se naglasi njihov metamitološki, večni smisao. Ideja o izvesnom jedinstvu ljudske mašte, pa i mitske i umetničke, nije strana ni autoru ove knjige.

Posmatrano u celini, Meletinski ovde nije uvek ni sasvim originalan ni posve nov, što uostalom i nije moguće. Iako su brojne misli iz knjige pojedinačno već izražene, i inspirativno i argumentovano, niko do sada problem nije sagledao u toj meri sintetično. Pokazujući nesvakidašnju obaveštenost o problemu, sistematičnost u postupku i izvanredan senzibilitet u zaključivanju, Meletinskom je baš to pošlo za rukom. Knjige kao što je *Poetika mita* jedino i mogu nastati kao rezultat jednog zaista predanog dugogodišnjeg izučavanja i razmišljanja.

Piše: Jęša Denegri
Editore:
Milano 1983, Giancarlo Politi,
Panorama della Post-Critica,
Achille Bonito Olive,
Milano, 1982, Achille Bonito
Transavanguardia Internazionale,
Achille Bonito Olive, La

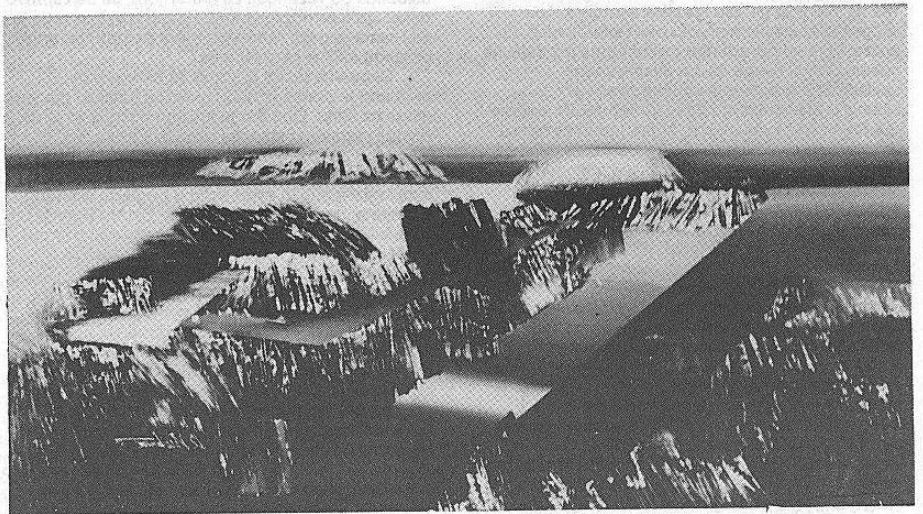
Čini se da nema danas kritičara aktuelne umetnosti koji je više od Bonita Olive uzburkavao vode umetničkog sveta i izazivao prema svojoj pojavi tako različite reakcije. S jedne strane stoje brojne njegove invencije (gde je *transavanguardia* samo jedna od poslednjih), koji mnogi – bez obzira na to s koliko pravog razumevanja – često rado koriste i primenjuju, drugima je on mrski lik kritičara-megalomana koji je odnekud došao da obori u prah i pepeo sve idealističke projekcije vezane uz pojam umetnosti. Ako bismo bili skloni uravnoteženim sudovima, pronašli bismo u svemu tome ponešto istine: tvrdnje i teze Bonita Olive nikada nisu prolazile bez odjeka, štaviše, po prodornosti i originalnosti zapažanja bile su uvek u špicu kritičkih rasprava, no pri tome on nikada nije patio od preterane skromnosti i u svakoj je prilici želeo da u prvi plan isturi ne samo svoje mišljenje, nego i samu svoju ličnost.

Dve knjige o kojima će u ovom osvrtu biti ukratko reči odaju upravo takve osobine: vrlo su podsticajne po idejama i sadržaju koji donose, no odmah na naslovnoj stranici kriju i jednu dezinformaciju. Jer, iako potpisane od Bonite Olive, to nisu i od njega samog napisane knjige, to su, zapravo, zbornici koje je on uredio i za koje je uradio uvodne tekstove, dok ostali, čak pretežni, deo materijala pripada drugim autorima. Knjiga *La Transavanguardia Internazionale* sadrži, dakle, pored uvoda Bonita Olive još i njegov razgovor sa G. C. Arganom, kao i priloge 16-orice kritičara za isto toliko zemalja, dok knjiga *Critica ad Arte – Panoram della Post-Critica*, takođe uz uvod priredivača, sadrži čak 43 kraća priloga predstavnika mlade italijanske kritike. Pa ipak, jedno odmah valja priznati: ono što je u ovim zbornicima daleko najinteresantnije i najizazovnije proizilazi, zapravo, iz pera samog Bonita Olive.

Nakon što je uspešno okončana operacija nazvana *La Transavanguardia Italiana*, gde je Bonito Olive, pozivajući se na primere petorice izvrsnih umetnika kao što su Chia, Clemente, Cucchi, De Maria i Paladino, među prvima poveo raspravu o osobinama umetnosti s početka osamdesetih godina, ovaj kritičar je sada poželeo da otkrilike istoj argumentaciji prida znatno širi obuhvat i da pod terminom *transavanguardia*, koji zaista predstavlja njegov sretni iznalažak, pokriva današnju celu (internacionalnu) umetničku scenu. Pri tome je vidljivo da Bonito Olive nije smetalo da se pojmom *Internacionalno* koristi uz jednu umetnost o kojoj je i sam ranije tvrdio da više ne poseduje osobine nekog internacionalnog fenomena, nego se čak, suprotno od toga, oslanja na postojeće lokalne (da ipak ne kažemo nacionalne) tradicije pojedinih kulturnih sredina. On je, istina, vodio računa o razlikama između američke i evropske umetničke scene, a unutar evropske posebno o razlikama između nemačke i italijanske situacije (kojima je u svom tekstu posvetio odvojena poglavlja), ali je ipak želeo u svom vidnom polju zadržati celinu umetničkih zbivanja u ovom, po njemu, prelaznom istorijskom stadijumu, i mora se priznati da je, uza sve moguće nepreciznosti, o toj celini uspeo sabrati ni u zaista suštinskih karakteristika. Po uvidima Bonita Olive, ovu prelaznu umetnost, ili možda je bolje reći umetnost prelaznog perioda (*Arte di transizione*), obeležavaju sledeće oznake: odustajanje od evolucionističkih razvojnih linija, odustajanje od eksperimenata novim tehnikama i novim materijalima, kao i odustajanje od svakog ideološkog i političkog opredeljivanja u umetnosti a, zauzvrat, akcenti se postavljaju na sasvim subjektivni svet umetnika, na njegovo nomadsko kretanje izvan bilo kakve fiksne tematske i formalne obaveze, pri čemu se uzori više ne traže u fundusima istorijskih avangardi, nego u mnogim pojavama bliže ili čak dalje prošlosti (i odatle teza o »neaktuelnosti umetnosti«). I kao što je karakteristično delo ovog prelaznog perioda uvek, zapravo, fragment, epizoda ili »mikrodogađaj«, tako je i lik umetnika ovog istog perioda lik aktivnog ili »savršenog« nihiliste, onog koji više ne veruje u progres i progressivnost umetnosti, nego veruje jedino u vlastitu biološku potrebu da se umetnošću bavi i da u tom bavljenju umetnošću traži poslednji šansu svog individualnog isкупljenja.

U tekstu o internacionalnoj transavangardi, Bonito Olive, po ko zna koji put, iznosi tezu o neomanirističkoj prirodi savremene umetnosti, kao i tezu o ponašanju savremenog umetnika u znaku »ideologije izdajice«. Možda je, generalno gledajući, ova formulacija preforsirana, ali ima svoje razloge kada se odnosi na situaciju s početka osamdesetih godina, pogotovo onu koja nastaje u italijanskim kulturnim prilikama: ta istanjena i profinjena, ali ujedno i lukava i ekspanzivna umetnost, koja je osvojila svetsko tržište i prodrla do najselektivnijih muzeja, savršeno je odgovarala isto tako ekspanzivnom temperamentu Bonita Olive, i nije nimalo čudno što je on, upravo povodom slikarstva koje naziva transavangardnim, mogao zasnovati i široko razviti dijagnozu o umetnosti kao »praksi obilja«, suprotno reduktivnim i suzdržavajućim »gestivima odbrane« u slučaju *arte povere*. Za predstavnike transavgarde, umetnosti ne može biti drugo nego metajezička igra, ali ne posredstvom upotrebe istorijski provedenih citata, nego uranjanjem u prostore subjektivne imaginacije, iz koje izbijaju na videlo slike koje se istovremeno ukazuju, kako će reći Bonito Olive, »i kao enigma i kao njeno rešenje«. Iz takvog opisa ove umetnosti, kao krajnje ambivalentne i nepostojane, proizici će da se na nju više ne sme gledati s pozicije logocentrizma, čemu su bile sklone teorija i kritika koje za svoje uzore priznaju evropske istorijske avangarde. Bonito Olive nikada neće izričito tvrditi da transavanguardia odbacuje naslede istorijskih avangardi, ali će se založiti za to da su polazišta današnje umetnosti znatno šira od tog nasleđa, u čemu, uostalom, ima potpuno pravo. A ako je tako, onda pada preubedeđenje da se umetnost »razvija« krećući se evolucionističkom linijom nužnih prethodnih a tome nasuprot – jedini verovatni tok kretanja umetnosti jeste tok po liniji lavirinta, drugim rečima, po liniji u kojoj trajanjem istorije ne postoji usavršavanje, nego uvek neprekidna promena problema i problematika savremene umetnosti.

Bilo je sasvim prirodno da se osobine odgovarajuće osobinama umetnosti ispolje poslednjih godina i u praksi koja s umetnošću stoji u tesnoj vezi – u kritici. Kao pravi lovac na sve nove znakove u svetu umetnosti, Bonito Olive je vrlo brzo uočio promene mentaliteta u mladoj italijanskoj kritici i priredivši zbornik posvećen toj kritici, odmah se u odnosu na nju postavio u paternalistički položaj: mlada kritika primila je time blagoslov »pape« današnje kritike, Bonita Olive. No, ostavimo li šalu nastranu, valja priznati da je Bonito Olive tačno uvideo šta karakteriše mladu (i ne samo mladu) kritiku koja se bavi ovom prelaznom umetnošću u prelaznom periodu. U današnjoj umetnosti koja se ne odvija po tendencijama i ne oslanja na programe i ideologije, suvišno bi bilo zalagati se za lišta drugo osim za samosvesnost umetničkog rada, a upravo tako i postupa većina predstavnika današnje mlade kritike. Posredi je, očito, kritika koja više nema poverenja u metode i metodologije, kritika koja nije opterećena istoricizmom i sociologizmom, koja ne daje sebi pravo da sudi i procenjuje šta bi u svetu umetnosti bilo jedino valjano, nego se, nasuprot svemu tome, prepušta zadovoljstvu kontempliranja umetničkog dela i zadovoljstvu pisanja povodom



tog dela, rukovodeći se u svemu ponajviše ličnim ukusom gledanja i ličnim načinom građenja teksta. Ta kritika nije više borbena («militantna»), pre je poetska i melanholična, ne teži doslednosti samo jednog opredeljenja, nego dobrovoljno meša postupke i sklonosti, jednom rečju, «nomadska» je poput same umetnosti sa kojom deli isti istorijski trenutak i istu duhovnu klimu. Pitanje je, čak, da li je posredi uopšte i kritika (kako se ta disciplina dosad primenjivala), ili je zaista reč o **post-kritici**, što Bonito Oliva, izgleda, i želi da naznači koristeći taj pojam (dakle, pojam post-kritike) u nazivu svog zbornika. A možda stvarno i jeste tako, jer tekstovi u ovom zborniku najčešće nisu ni kritika koja kritikuje, ni kritika koja podržava neposrednu praksu umetnosti; to je jedna vrsta pisanja o ili povodom umetnosti, pre u formi mikroeseja namenjenih katalozima samostalnih ili kolektivnih izložbi, nego u formi osvrtu ili komentara namenjenih javnim i masovnim medijima. Ova današnja post-kritika jeste, u stvari, svojevrsni kritički matajezik, isto kao što je današnja umetnost svojevrsni umetnički matajezik: očito je da oba ova područja (dakle, i umetnost i kritika) ostaju područja ljubomornog čuvanja unutrašnjih prostora duhovne autonomije onih koji u njima rade i, sudeći po tome, današnji umetnik i današnji kritičar dele istu sudbinu savremenog intelektualca kao «savršenog nihiliste».

Pre desetak godina (u katalogu izložbe **Contemporanea**, održane u Rimu 1973 – 74), Bonito Oliva izneo je jedno gledište primljeno tada skoro kao svetogrđe: po njemu, kritičar ne treba da realnim prikazuje stanje umetnosti, kritičar treba da izlaže sopstvenu ideologiju, drugim rečima, treba da se permanentno bavi autokritikom, ne u smislu da sam o sebi sudi, nego da do kraja ogoleva pobude i postupke svoga rada. Ova dva nedavno izdata zbornika dobro pokazuju da je Bonito Oliva samo u jednome ostao sebi do kraja dosledan: menjao se lik umetnosti o kojoj je on pisao, ali trajala je njegova središnja uloga kritičara kao lukavog vovjera koji lako izlazi na kraj sa svim usponima i krizama te umetnosti. No, paradoks njegovog primera je u tome da je, povodeći se za svojim skoro bezmernom ambicijom, doprineo više od mnogih navodno objektivnih analitičara da se stvarno i iz same sredine stvari upozna nepostojana i prevrtljiva priroda podjednako današnje umetnosti i današnje kritike.

Laslo Vegel: Dupla ekspozicija
Narodna Knjiga, Beograd, 1983

Piše: Alpar Lošonc

Sledeći citat iz jednog Vegelovog eseja će osvetliti intenciju prezentiranu u ovoj knjizi: «Šta treba da bude sa fikcijama baštinjenim od generacija, opštih raspoloženja, katalizmi istorije? Koliko je teško nositi ih na plećima, posrtati pod njihovim teretom i sumnjati u njihovu istinu? Gotovo sam već stigao do tačke: pretežak je teret sveta imaginacije, sveta ideja, teži nego stvarnost». Težina imaginacije kao i praksa samoironične skepse predstavlja materiju ove reflektovane proze, koja po određenim momentima predstavlja novum: Vegel naime izvodi eksperiment usklađivanja društveno-kritičke misije proznog pisanja i refleksivne tradicije literature. Po ovome «Dupla ekspozicija» reprezentira jednu cezuru u odnosu na dosadašnja Vegelova dela: za njihovu filozofiju nedostatka i utopične senzibilnosti bilo je dovoljno paradigmatično viđenje socijalnih, egzistencijalnih odnosa. Tamo je proza realizovala Plan ili je pak obistinila Hipotezu, tako da je korišćenje motiva, dinamički ritam rečenica naracija pa i smer i smisao društvene kritike, dobila važenje na teleološki način, radikalno progovorišvi o moralnim paradoksima i vakum-osećanjima post-revolucionarnih situacija. Time međutim refleksija nije morala pokazati svoje teškoće, jer je mogla neposredno govoriti o svojoj materiji. Mada se čežnja za pritičnim delovanjem, distanciranje od društvenih tokova izrečena od strane marginalnih, ne-konsolidovanih subjekata istorije oformila na način posredovanosti sa individualnošću glavnog junaka, težište je ipak bilo na fenomenima kolektivnih iskustava i kolektivnih fikcija. Zapravo glavni junak kao član određene

socio-kulturne grupe, već svojom egzistencijalnom pozicijom posedovao energiju za negaciju etabliranih odnosa institucionalnog poretka.

Nasuprot tome u «Duploj ekspoziciji» u romanu samorazaraćućeg sećanja, odvija se pasija introvertiranosti i maksimalna individualizacija kolektivnih projekata. Ova proza je deo jednog egzistencijalno naboženog unutrašnjeg monologa, koji – kako neko reče – vodimo do smrti. Priča ima tri ravni između kojih postoji permanentno dijaloško odnošenje. Šezdesetih godina grupa mladih glumaca priprema pozorišni komad «1941» u čemu junak obučen u vrtlog protivurečja između individualne imaginacije i objektivne situiranosti (on je mađar, koji u jeku invazije Hortijeviskih fašista neuspješno pokušava da pomogne ljubavnici Srkinji; sa druge strane njegova skepsa i «ne-interesovanje za bilo koji poredak» sudaruje se sa disciplinom koju nameću zakonitosti političkih institucija) «ide do kraja»: beži u «lavirint posledica bez kraja i konca» (126.). Pozorišni projekat se kvalifikuje kao politički nepodoban i realizuje se na filmu tek krajem sedamdesetih ili ako tako hoćemo, početkom osamdesetih godina.

Ovde, dakako nije reč o pukoj rekonstrukciji prošlosti o dokumentarnom prikazivanju prošlog «kako je ono bilo», niti je reč o rehabilitaciji mesijanističkog subjektiviteta 68. Ne, otvorenost prema konfiguraciji elemenata tradicije i prema artikulaciji onog istorijskog se realizuje na bitno drugačiji način. Glavni uspeh ovog romana vidim u vremenovanoj refleksiji. Unutrašnja tačka gledišta i potpuna interiorizacija percepcije glavnog junaka obežbeđuju simultanim nitima prožetu strukturu. Ono što se desilo 1941 osvetljava šezdeset i osmu kao i sadašnjost ali i vice versa. Ova posredovanost putem temporaliteta, trajno jedinstvo vremena jeste princip forme «Duple ekspozicije». Dakle impozantna formulacija nesvodljive individualnosti bivza konstituisana iz horizonta vremenskog preklapanja.

Radi problematizovanja, analiziranja vremena, Vegel se, ponavljam, morao odreći nekih proznih postupaka koji su bili korišćeni pre ovog romanesknog oblika. Prvo: umesto udubljenja u neotkrivane segmente svakodnevice, ovde se u cilju ostvarivanja slobode refleksije, insistira na tome da se menja svakodnevna optika, koja poznaje samo prazno distanciranje i linearne veze. Pragmatičan um u odnosu između stvarnosti i fikcije (imaginacije vidi binarnu opoziciju – kao da subjekti raspeti između nametnutih i sopstvenih, slobodarskih opredeljenja doživljavaju akt potčinjavanja imaginacije od strane «despotske» stvarnosti. U ovom romanu spomenuti odnos je daleko složeniji: ako se može reći da je ono imaginarno obuhvaćeno stvarnošću onda to neminovno važi i obratno, ovo je dakle relacija korelata (a ne puke suprotstavljenosti) koji se ogledavaju jedan u drugome.

Drugo: priča postoji u punom smislu, tek ukoliko je relevantna u ostvarivanju samorefleksije i intelektualne ekstaze glavnog junaka, Petera Senjija. Ne zato, da bi se istakla neka negacija autonomije priče. Refleksija, govoreći o svojoj materiji, mora progovoriti i o samoj sebi, odnosno mora prikazati svoj diskontinuirani hod od mraka do svetlosti, a time i oblik svoga kretanja. Na nekim tačkama ovog postupka refleksija se u toliko meri osloboda od vezanosti za materijom, da se zapravo pokazuje u samozrcaljenju. Rezultat svega toga je da i sama geneza refleksije mora postati materija proznog načina razmišljanja.

Centralna tačka iz kojeg se razvijaju ovi momenti je odnos između glavnog junaka i njegove uloge na filmu. Ono što je vredno pažnje, to je da postoji razmak, distancija između Petera Senjija i njegovog govora konsekvence samooslovljavajuće proze svedoče o tome, da je Ja re-prezentiran u ovoj knjizi izgubilo evidenciju u pogledu vlastitog identiteta, tako da odnos između Petera Senjija i Jožefa Majoroša (Levičarski intelektualac u filmu «1941») koji jeste odnos međusobne analize, odslikava šanse za prisvajanje vlastitosti.

Potruga za identitetom počinje sa sudbonosnim pitanjima: da li postoji «čudo samorefleksije»? Da li se može uobličiti individualizacija egzistencije u društvenom kontekstu? Jezgro problematičnosti procesa identifikacije vidim u tome što je za Petera Senjija odigravanje uloge u stvari ritual ne-slobode. U trenutku kada mu je dotad nedostižna uloga Jožefa Majoroša došla nadohvat ruke, ona prestaje biti njegova uloga. Slobodu u određuje negativno, kao slobodu nasuprot nečeg: «čega sve treba da se oslobodiš, da bi postao on, u celosti, i dokraj i

pred samim sobom» (7.) Ovim se međutim oživotvoruje njegov egzistencijalni paradoks: doživljaj slobode bi bio nužan «da bi se moglo nešto drugo biti» da bi se udubilo u igranju uloge, ali ovog puta Peter Senji ne zna od čega bi se oslobađalo, skrivalo njegovo Jastvo. On je tako na nižijoj zemlji između «mladičke uobrazilje» i «vremena što se tako bezbojno vuče» jer «nijedno od to dvoje nije tvoje» (8.). Da parafraziram sam tekst: pred nama je egzistencija senke. Rađaju se situacije koje predočavaju gubitak prisutnosti.

U aktu sećanja na šezdesetih godina Senji se sve više zapliće u sopstvene dileme, a teret imaginacije postaje još teže. Taj akt je krajnje protivurečan – to je uostalom primetio i pisac pogovora: u odnosu na «propuštene prilike», na «utopiju jedne generacije» projektuje se na sentimentalno odnošenje sa emotivnim fakturama ali i diskurz demistifikacije. Tako, Ana, koja igra Olgu, devojku srpkinju u filmu, iz osećanja dužnosti prema uspomenam, spava sa mladićem, s kojim je ispisivala parole, koji međutim, osim nevažnih stvari, ne seća se ničega. Ova egzistencijalna ne-sloboda Vegelovih junaka ukazuje na demonski trijumf vremena. Time se, međutim opet vraćam odnosu između stvarnosti i imaginacije. Može li Peter Senji da obezbedi moralni dignitet sećanja? Između imaginacije i stvarnosti nema apriornih, odvajkada spoznatih konstelacija. Mada fikcija (imaginacija ostaje ista vreme menja subjekte, tako da se naznačeni odnos mora iznova tumačiti, a to već znači samomenjanje dotičnih subjekata. Vreme jeste pravi Subjekt ovog romanesknog oblika.

Film se završava trčanjem Jožefa Majoroša koji se ne da racionalizovati. Levičarski intelektualac, koji očajnički negira optužbu nihilizma (možda, da bi i sebe ubedio) u ovoj trci, u ovoj fizičko-duhovnoj ekstazi, u trenutima upućenosti na sebe, doživljava intenzifikaciju života, osećaj slobode («uživaš u tome kako ti se telo zahuktalo, gospodar si svake žilice, ništa te ne boli i ništa te ne ometa, završeno si slobodan» (126./) emfatički doživljaj stvarnosti i fikcije («treba samo trčati, jer je samo to trčanje stvarno, sve su drugo izmišljotine i ostale izmišljotine što god ti glumio»/126./). Samo je trčanje stvarno – ovo se ipak shvaća kao «transindividualni sadržaj», kao iskustvo jedne generacije. No, samo imaginacija može da izbavi potisnutu stvarnost.

Vegel ne želi tajne, u njegovoj prozi je sve izrečeno, svaki elemenat je određen ili raspoređen. Posledica toga da je viđenje sveta (ovu kategoriju koristim prema Goldamanovim intencijama) u «Duploj ekspoziciji» zatvorenog karaktera, a refleksija ponekad naglašeno alegorična. Vegel se zapravo upustio u izrazito rizičan poduhvat, da u ovako kratkom romanesknom obliku izgradi jedno totalno viđenje sveta, dodirivši time i same granice prozne prakse. Njegova knjiga na svojstven način afirmiše spoznaju, da refleksivni doživljaj bitka mora biti vremenski posredovan. Time je osigurao i dijalektiku kontinuiteta i diskontinuiteta. Ali neke teze su ostale u hipotetičkom, pomalo neobrađenom obliku: možda odnos između Jožefa Majoroša i Olge ili kritika liberalizma zahteva da se analiza nastavi? Ovo dokazuje da i ovaj izuzetno vredan roman snosi teret imaginacije.

Bojan Štih: To nije ni jedna pesma, to je sama ljubav
(Odlomci iz dnevnika 1977/83)

Cankarjeva založba, Ljubljana
1983, prema Melita Vovk

Piše: Denis Poniž

Ime Bojana Štiha, pisca, publiciste, teatrologa, urednika, pozorišnog reditelja, a prvenstveno jednog od najprodornijih savremenih slovenačkih esejista, dovoljno je poznato da ga ne treba posebno predstavljati. Autor je svojim knjigama eseja a takođe i drugom vrstom publicistike dokazao da spada u one slovenačke i jugoslovenske mislioce koji znaju i mogu da sagledaju kulturne probleme u širem svetlu od onog u kojem ih može videti dnevna politika. Istovremeno je Štihova pozicija dvodimenzionalna: