

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, kataklizmi 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 ovrme «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 progovorišći 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 «lavinint 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 potpunija 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 bivazantnizirana 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 srpkinj 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:

sa jedne strane to je izuzetna, tako reći intelektualno nabijena eruditska svest o savremenom svetu i njegovim socijalnim, civilizacijskim i kulturnim problemima, s druge strane izrazito usamljeno gledanje na događaje u kulturi. Štihova pozicija je dakle razapeta između savremenog evropejstva, u onom plemenitom smislu, koje seže do Descarta ili možda čak do Erazma Rotterdamskog i slovenačkih problema, kako ih je njegovo pero počelo beležiti tik pred drugi svetski rat. Pisac i partizan je doživljavao revoluciju u takvim okvirima koji nisu bili samo socijalno-politički već mnogo više moralno-etički. I, tom putu je Bojan Štih ostao veran i u posleratnom vremenu. Zato je njegovo pisanje u svojoj suštini radikalizirano, što znači, da stalno seže od jednih osnovnih vrednosti ka drugima, da stalno upređuje različite ljudske pristupe istim problemima i kulturnim pitanjima. To je u svakom pogledu strasno i angažovano pisanje, angažovano pre svega u onom okviru ljudskog iskustva koji je donela slovenačka istorija, od svojeg kulturnog konstituisanja na prelazu 18. i 19. veka, od Zoisovog kružaka i Prešern – Čopove vizije »sveslovenstva«.

Ako Bojana Štiha naravno i u njegovoj novoj knjizi – sam joj je dao podnaslov »Odlomci iz dnevnika« – gledamo kao izrazito intelektualnog autora, kojem nisu tuđi emocionalni naboji, to je prvenstveno zbog toga što se njegovo pero dotiče svih osnovnih problema savremenog slovenstva. Svejedno je šta je polazna osnova esejsitičkog pisanja, pa esej svojom slobodnom voljom po obradi predmeta, na živahom i povremeno izuzetno nabijenom tekstualnom nivou, teži ka potpunom oslobađanju i izrazitoj individualnosti, a za knjigu **To nije ni jedna pesma, to je sama ljubav** (naslov je uzet po jednoj pesmi tragično preminulog mladića Marka Pavčka iz njegove posthumno štampane zbirke **Sa svakom pesmom sve me je manje**) to je ipak važan početni momenat. Štihovo esejsitičko pisanje ne želi, naime da bude samo ogledalo događaja u kulturi i istoriji, već prelazi u izrazito intiman, gotovo sasvim literarizovan prostor ljudske svesti. Tako se pred nama nižu zapisi, od spomenarskog **Na Mirju** u kojem obnavlja uspomene iz svoje mladosti i tadašnjeg pulsa Ljubljane, do **Besede o K-u** u kojem na višeslojan način pokušava uspostaviti dodirne tačke s mišlju i delom Evarada Kardelja: za kojeg na jednom mestu u zapisu konstatuje: »Bio je političar koji je rastao iz teoretske analize sveta i zavičajja, istorije i savremenosti. (...) iz profesionalnog revolucionara, koji se sačuavao svakog nihilizma, izrastao je profesionalni političar a taj je izbegao birokratske devijacije«.

Između ova dva eseja, koji određuju tako reći egzistencijalni opseg Štihovog pisanja, spleteno je još jedanaest drugih eseja, svaki sa svojom osobitom, jedinstvenom, i u većini slučajeva neponovljivom problematikom. Prostor ne dozvoljava da se detaljno analiziraju pojedini tekstovi, ali ipak valja izdvojiti **Ogled o čekanju u selu Čekanje**. Taj tekst je poslužio kao dramaturška podloga na kojoj su Darja Dominkuš i Vinko Moderndorfer izgradili pozorišnu predstavu s nazivom **Čekanje**, koju je u letnjoj sezoni a u režiji Toneta Perška, prikazalo ljubljansko eksperimentalno pozorište **Glej**. To je zapravo prozni novelistički zapis, u kojem Štih, na potresan način otkriva sudbine sedam ljudi, koji su ovako ili onako osuđeni na (beznadežno) čekanje svojih bližnjih ili na čekanje da po njih dođe policija, dušmanin, čekanje na egzekuciju ili čekanje na moralni krah. To su sudbine koje nije moguće označiti drugačiji, realističnim jezikom; sve što ih određuje je prisna i elementarna ljudska nevolja i ljudska strava pred nepoznatim i neshvatljivim zidom koji predstavlja vreme. Vreme istorije i vreme ideologije koje se u tim pričama – sa sigurnošću tvrdimo da je njihova osnova autentična – stapa u jednu jedinstvenu tamnu i lepljivu masu, u kojoj nestaju ljudi. Dobri, čisti, svetli ljudi, ne retko osakaćeni radi krutog i nepromišljenog postupanja najrazličitijih manjih i većih moćnika ili zbog prosie i neobjašnjive ljudske nemoci da se sukobi sa pravdom i istinom.

Isto su tako potresni i eseji **Vollm Murna III** **Kada se dubrave mračne** i **To nije ni jedna pesma, to je sama ljubav**, koji svaki na svoj način, a oba u svetlu osnovnih slovenačkih tesnaca, sadašnji i prošli, govori o životu i umetnosti dva pesnika, već pomenutog Marka Pavčka i Josipa Murna – Aleksandrova, jednog od predstavnika znamenite slovenačke Moderne. Štihovo pisanje naime sve vreme pokušava da nađe središte između

slovenačkog i evropskog bitisanja, stalno proverava u čemu je i iz kakvih izvora potiče snaga za razmišljanje o socijalnim i kulturnim pojavama i unutar njih o našoj sveopštoj letargiji i oskudici, koja nije toliko ekonomska oskudica, koliko oskudica duha, vesti, socijalnog i kulturnog pamćenja.

Knjiga **To nije ni jedna pesma, to je sama ljubav** spada među najzudljivije knjige slovenačkog esejsitičkog štiva protekle (zapravo žalosno skromne i katastrofalno prazne) godine 1983. O knjizi, o njenim spoznajama i stavovima moraće još da se piše. Štihovo pisanje je naime takvo da poziva na plemićki odnos, na dijalošku konfrontaciju, na (s)misaono dopunjavanje. I u tome je najsuštinsko uzbuđenje, njena suštinska razlika u pogledu na uobičajeno pisanje na Slovenačkom.

Sa slovenačkog prevela **Biljana Ivčić – Tomić**

IRFAN HOROZOVIĆ: »KARTA VREMENA«, »Veselin Masleša«, Sarajevo 1983.

Piše: Đorđe Pisarev

Sehara, sedre, tust, šeref, musafirhan, ferman, saz, softa, bejta, čaja, kundurdžija, nepčadžija, sahačija, mutabdžija, terzija, ekmedžija, buzadžija, halvedžija, muđzelite, mumdžije, nalbante, teferič, tekija, mezar, mušabak...

»Poput seobe ljudi, i riječi se kreću iz jednog jezika u drugi« (A. Skaličić: TURCIZMI U SRPSKOHRVATSKOM JEZIKU), a Horozović ih koristi da stvori **ambijent**, da oboji atmosferu sveta koji je stvorio, posebnog vremenskog i prostornog (geografskog) kontinuiteta, zatvorenog sveta ideja, pojmovi i predstava – »Svi veliki romansiери imaju takav svet koji se, kao što možemo razbarati, poklapa sa empirijskim svetom, ali ga od ovog odvaja to što je shvatljiv kao u sebi koherentna celina« (Wellck, Waren) – sveta u koji su smeštene njegove priče, u pokušaju da **čudesnost** (fantastično) prikaže **stvarnom**, i da tako, u isto vreme, obične istorijske događaje i uobičajene čulne predstave magijom verbalizma pretvori u bezvremene slike, arhetipove.

Možda i zato njegove priče nemaju onaj očekivani završni udar, poentu koja bi iznenadno preokrenula svet naglavce, jer to je samo ipak matematička vrednost u domenu običnog zanatskog poznavanja fabularne tehnike, a cilj je ovde bio, očito, nadrastanje uobičajenih, trivijalnih ljudskih (spisateljskih) konvencija, pokušaj dosezanja do nad-Ja, univerzalnog, Svesvremenskog.

U samostalnoj romanesknoj tvorevini (PISAČI STROJ RUČNE IZRADE), Horozović priču prelama kroz prizmu jednog od likova, Šejte Muradifa, koji istupa kao fiktivni pripovedač u Ich-Form, koristeći svoju dvostruku ulogu (pripovedač – junak) kao mogućnost da, kroz retrospektivno pripovedanje, upotrebljavajući retardacijske elemente, tzv. **konjičev skok** (Školovski) ne samo kao promenu unutar fabule, nego i kao uvođenje novih motiva, **kazuje** (a ne prikazuje) iz ravni **sadašnjeg** o događajima iz **prošlog** vremena. Njegova je perspektiva »pomerenja«, maglovita i »neodovestvarnosti«, u onoj meri u kojoj on jeste ono što **jeste** – davnomrtav čovek, **senka**. Ono što održava ravnotežu, tj. harmoniju naracije, jeste autorski pripovedač, koji se pojavljuje u manjem obimu (poglavlja V, VI, VIII, XIII, XIV, XV), u trenucima kada se Šejto Senka potpuno gubi u svom nad-svetu mrtvih, i koji nam verno **prikazuje**, oslikavajući događaje i ličnosti u sinhronoj ravni.

»Bila je to lijepo izrezbarena ploča sa crveno-bijelim poljima i istim takvim figurama« (PISAČI STROJ RUČNE IZRADE, str. 107); šahovska je ploča pozornica zbivanja, svet mrtvih i svet živih, po kojoj se kreću junaci, tj. senke (oni koji nisu mrtvi, uskoro će biti). Na ovoj ravni ostvaruje se i, ipak, nepotrebna i nesvršishodna Horozovićeva analogija, aludiranje na odnos komunističar – nacizam (»crvenoj kraljici je nedostajala kruna, a crvenom kralju i kosa. Bio je potpuno čelav, imao je male brkove i bradicu« –

PISAČI STROJ RUČNE IZRADE, str. 107), verovatno u kontekstu očuvanja vremenskog (i fabularnog) toka, jer se sve odvija za vreme okupacije Banjaluke od strane nemačkog Rajha.

Po tom nestvarnom prostornom (i vremenskom) kontinuumu, Horozovićevi junaci hodaju kolebljivi (nikad sami!), već nagnjili od klice smrti, dovlačeći **dvojnike** iz nekog drugog paralelnog sveta (sveta mrtvih, ili sveta živih?), jer »udvoje je uvek lakše« i »svako ima svog dvojnika« (Šejta – Manfred Rabe, Mana-lilien Windhorst, Fjodor Semjonovič-Danko, Sinan-saz, Arif-Špiro); ali, ne sme se zaboraviti ni **kafkijansko načelo** da »zlo nikada ne dolazi samo« (Aguš Čordaš-Eugen, von Blauenberg-Amadeus, Wolf Linke-Wolf Rechte).

No, vratimo se glavnom junaku, Muradifu Šejti, krčmaru.

On je taj koji je izgovorio: »Ja sam sa užasom ustanovio da u mojoj blizini nije jedno groblje, nego tri, i da je gostionica negdje po prilici u sredini između njih. Lake sjene pokojnika počele su da promiču prostorijama krčme, da se šebu i miješaju s gostima, stvarajući neprestano zagušljivu gužvu, kroz koju sam se jedva provlačio, zgrbljen i iskrivljen« (PISAČI STROJ RUČNE IZRADE, str. 98).

Jedan đavolji, zatvoreni pakleni trougao izoliran od svega ostalog (Sveta), u kojem promiču sablasti, »sjene pokojnika«, identične, silvene sa živim u toj meri, da naše dileme »tko je ovde živ, a ko...« gube tlo racionalne sumnje, i postajemo sigurni da je sve ovo Svet Mrtvih (čitaj: KNJIGA MRTVIH), demonski mikrokozam Duša, koji sa nama komunicira FINGERZEIG-om, pisačim strojem ručne izrade, kojeg je stvorio Heinrich Rabe; »Stajao je pred pisačim strojem i Heinrich mu je rekao da izgovori neku rečenicu, na njemačkom ili čak na svom jeziku, ali polako. Zarif je izgovorio nešto, ne sjeća se više ni sam šta, a onda je stroj uzdrhtao i počeo polako, ritmičkim udarima otkrivajući rečenicu koju je izgovorio« (PISAČI STROJ RUČNE IZRADE, str. 201).

Užas novoprobudene nekromantije, spiritistički instrument za kontakt s demonima, ili bolje, FINGERZEIG su vrata za prelaz u neki drugi, paralelni Svet (moguće tangentne korelacije između alternativnih kontinuiteta; taj stroj je bio »lopta koja obuhvata sav prostor našeg, i još nekog sveta iz beskrajnog univerzuma paralelnih svetova svih dimenzija prostora i vremena« – H.L. Borhes, ALEF), jer kaže Muradif Šejta, kada iz stroja pokulja formalin i kada ispliva očuvani leš Manfreda Rabea;

»Dječak u kutiji je bio moj brat, dječak u kutiji sam mogao biti ja.« (PISAČI STROJ RUČNE IZRADE, str. 230)

A dečak u kutiji, KAŽEM JA, mogao je biti (a možda to već i jeste) svako od NAS... Horozovićeva knjiga je »jedna tačka (literature) u prostoru (hrvatskog kruga borhesovaca) koja sadrži sve ostale« (H.L. Borhes, ALEF).

