

lo književnih dela koja se bave, angažovano i kritički, društvenom i antropološkom revolucijom naše stvarnosti. Bilo bi naivno pozvati se samo na nedostatak spisateljske inspiracije, to bi, štaviše, u određenom smislu bilo i apsurdno, jer šta bi više moglo da uzbuđuje pisca nego njegova sopstvena stvarnost. Bilo bi mnogo svrsishodnije usmeriti ovu kritičku analizu prema onim institucijama čiji je zadatak da odrede i stimulišu opšte društvene interese. Nije li reč o tome da ove institucije u nekim slučajevima, plašeći se svake vrste rizika, daju prioritet onim delima, koja, kao što bi rekao Valter Benjamin, »koriste izbledele šablone, koje kritika lako identifikuje te ih i zbog toga hvali?« Nije li reč o tome, da književna tehokratija, umesto književnosti koja domišlja dramatične dijaloge naše stvarnosti, mnogo više voli ustajale vode književnog hermetizma, ne samo zbog toga što su one bliže njenoj ideologiji, već i zato što one ne predstavljaju za nju nikakav rizik? I zar se ne susrećemo sa sličnim, uznemirujućim pitanjima, bez umirujućih odgovora, i u jednoj drugoj oblasti, u književnoj kritici marksističke orijentacije? Jer, po mom dubokom ubeđenju, u sadašnjem trenutku samo bi ova književna kritika umela da postavi zaista uznemirujuća pitanja iz oblasti problematike književne prakse, međutim, istovremeno moram dati za pravo i onim mišljenjima po kojima je ova kritika još nedovoljno razvijena. Zbog čega? Mogli bismo nazvati takođe naivnim i one tvrdnje koje bi uzroke ovakog stanja objašnjavale subjektivnim odlukama pojedinih kritičara. Nije li reč o tome da određeni slojevi, određene književne ideologije, stvaraju veštački izazvanu nestašicu jednostranim formulacijama potražnje? Teško je na sva ova pitanja odgovoriti jednoznačno određeno ili potvrdno, ali za mene je i samo nabranjanje pitanja jednako s jednim kritičkim ispitivanjem savesti. Jer gornje protivurečnosti su i u nama i u čitavoj našoj kulturi još uvek prisutne.

* * *

Jedan od rezultata ovog ispitivanja je i u sledećem: koliko god su stvarna ona nastojanja koja ograničavaju kritiku na ulogu autsajdera, ne verujem da ona treba tu ulogu i da prihvati, štaviše, bilo bi anahrono da to ona danas i učini. Samoupravljanje kao društveni totalitet predstavlja protivtežu međusobnom otuđenju različitih sfera, i zajedno sa tim — u oblasti književnosti — pridonosi jačanju totalne funkcije književne kritike. Prava, velika kritičarska ličnost neće se izgubiti u senci samoupravnih književnih tela, već će biti još snažnija, budući da i jedan i drugi crpe svoju snagu iz iste potrebe za totalitetom. To je ujedno i otvorena negacija onih nastojanja, koja žele da stvore od kritičara jednostavnog menadžera. Jer upravo i to žele birokratske, tehno-kratske strukture; neka postoji neko ko će stručno odobriti produkciju, damping osrednjosti, ona literarna ostvarenja, koja bismo, zajedno s Krležom, nazvali »književnošću zečeva«. Ovom menadžerstvu je, međutim, neophodna aura naučnosti koja će pokriti jednostavne, takoreći vulgarne veze između delimične porudžbine i delimičnog usluživanja. Ovoj svrsi je, naime, odgovarao mit deideologizirane nauke o književnosti, čije su poneke razvodnjene, plitke, eklektičke varijante, terminološki tam-tami, metodološke nedoslednosti poprimile takve srazmere da je u vezi sa njima i Mišel Fuko osetio potrebu da kaže kako su i one postale deo ideologije književnog establišmana. Nasuprot svih tih nastojanja, nov društveni položaj kritičara aktualizuje integralne aspekte književne kritike i zajedno sa njima, pitanja njene moralne dimenzije. Kritičar, dakle, ima priliku da ponovo osvoji svoj moralni integritet time što će transcendentovati svet otuđenih stručnih sfera koji se pokazao preuzak.

* * *

Moralni integritet, međutim, ne znači propovedanje herojske usamljenosti kritičara. Simbolom književnog kritičara koji istupa sam protiv čitavog književnog sveta često se nastoji aktualizovati ona težnja koja bi krupne moralne probleme kritike htela da svede na moralizatorske probleme kritičara. Iz ove konstatacije logički proizlazi da je kritičareva moralna problematika iznad moralizatorskih pitanja. To jest, kod njega moralna pitanja nisu samo krajnji cilj, već i važan beoćug u stručno-kritičkom aparatu. Moral književnog kritičara ogleda se, u prvom redu, u njegovim pisanim delima, to jest u književnim kritikama, u onoj doslednosti koja se iskazuje u razvijanju i primeni teorijskih stavova. Težina, istorijska patetika, nužnost moralnih pitanja na ovoj tački pretvara se u duboko stručne probleme. I jedino iz ove perspektive je kritičar u stanju da se izvuče iz one situacije autsajdera u kojoj se danas često oseća. Ali znamo dobro da danas postoje brojne kritičarske tendencije koje iz sveta spoznaje umetničkog dela isključuju moralne osetljivost, kao što postoje i takve, koje u moralnu osetljivost jedino i uvažavaju kao smisao dela. Međutim, istina je i to da posle metodološkog oduševljenja često sledi metodološko razočaranje i relativizam, a posle moralne euforije moralni nihilizam. Često se nad našim glavama poput talasa sklupaju krajnosti koje ugrožavaju autonomiju kritičara. Ali njegov je moralni zadatak da odbaci ove dogmatizme, i, domislivši najprogresivnije moralne pouke jedne zajednice, transponuju iste u sopstvenu stručnu problematiku.

Prevod s mađarskog V. Arpad

* Uvodno izlaganje Lasla Vegela, saopšteno u Čortanovcima krajem maja, na savetovanju Društva književnika Vojvodine, koja je bilo posvećeno moralnom i društvenom položajm književne kritike.

sledbenik boga dionisa

(Bulatovićev „Heroj na magarcu“)

nikola mилоšević

Po mišljenju Fridriha Ničea, dva boga između sebe ravnopravno dele šaroliki svet umetničkih dela — bog Apolon i bog Dionis. Stvaralaštvo nad kojim Apolon bdi svo je u znaku mere, oblika i proporcije, dok stvaralaštvo nad kojim Dionis rasprostire svoju moć odlikuju prekomernost i izobilje.

Još neka obeležja mogla bi se vezati uz imena ova dva toliko različita božanstva. Apolon je simbol trezvenosti, razumnosti i samokontrole, Dionis, naprotiv, oličava ushićenje, pijanstvo i zanos. Čak bi se i neki drugi elementi književne strukture — likovi, radnja i kompozicija — mogli razlikovati prema ovim istim apolonskim i dionijskim merilima. Apolonski likovi bili bi uzdržani, odmereni, bez ičeg suvišnog i naglog, dok bi likovi čiji je zaštitnik bog Dionis imali u sebi nešto neodmereno, usijano i zahuktalo poput vatre.

I sudbine ovako opisanih junaka morale bi biti različite. Apolonskim junacima priliči život u kome nema burnih i dramatičnih zbivanja, dok herojima boga Dionisa više odgovara životni put ispunjen velikim i neprevidenim zaokretima.

I u kompozicionom pogledu apolonska i dionijska umetnost bitno se razlikuju. Dela apolonske usmerenosti skladno su i proporcionalno građena, a njihova radnja teče prema jednom geometrijskom modelu, poznatom još od Aristotelovih vremena. Nasuprot tome, u delima dionijskih umetnika prevladuje kazivanje koje se ne može sputati u geometrijske kanone, kazivanje u kome vlada prividni nered, kroz koji i u kome nevidljiva ruka umetnika u stvari zavodi jedan red sasvim drukčije vrste.

Ova suprotnost, koju je Niče kroz simboliku grčke mitologije na svoj patetični i pesnički način iskazao, može se, naravno, i drukčije iskazati. U ranijim vremenima govorilo se o suprotnosti između klasične i romantične umetnosti. U novije doba ova opreka često je opisivana kao opreka između klasičnog i modernog, ili između takozvanih zatvorenih i otvorenih dela.

Razume se, kao i u svim drugim klasifikacijama, tako i u ovoj nalazimo često ispod prividno objektivnih podela skrivene sudove vrednosti. Za Ničea su, međutim, oba boga, i bog Dionis i bog Apolon, ravnopravni u svom božanskom dostojanstvu. Za mnoge druge teoretičare i istoričare novijeg doba, naprotiv, samo jedno od ova dva božanstva je ono pravo. Ljudi klasičnog, pomalo starinskog ukusa, držaće da je jedina istinska umetnost ona koja se nalazi u znaku boga Apolona, dok će se ljudima modernijeg i savremenijeg ukusa činiti da je samo dionijska umetnost dostojna tog uzvišenog imena. Onome, pak, koji misli da je istina, kao i obično, negde po sredini, i koji s razlogom smatra da se umetnost pre svega deli na dobru i lošu, odnosno na bolju i goru, izgledaće sve ove klasifikacije kao nešto uslovno i jednostrano.

Ni jedni ni drugi ni treći nisu sasvim u pravu. Podele su — sviđalo se to nama ili ne — nešto neizbežno, kao što su neizbežne tipološke razlike između umetničkih dela. Isto tako je, međutim, neizbežno i razlikovanje umetničkih dela po vrednosti i stoga svaki kritičar, istoričar ili teoretičar književnosti, kada o nekoj knjizi razmišlja, ne može izbeći ni ono prvo ni ono drugo.

Tako je i u slučaju Miodraga Bulatovića i njegove proze. Proza ovoga pisca predstavljala je od samih svojih početaka veliki izazov za književne kritičare i književne istoričare. Već prva knjiga Miodraga Bulatovića, *Đavoli dolaze*, bila je pod značajnim uticajem boga Dionisa u svakom pogledu — počevši od likova i radnje, pa sve do jezika i kompozicije. Junaci ove zbirke pripovedaka svi su manje ili više pomereni u pravcu patološkog, a njihove sudbine obiluju neobičnim i nesvakidašnjim zbivanjima, u kojima ima nečeg morbidnog. Same te sudbine ispričane su bez velikog poštovanja klasičnih, geometrijskih pravila aristotelovskog pripovedanja. Kompozicija i radnja ranih Bulatovićevih pripovedaka burne su i dinamične, poput velikog požara koji plamti u nekoj ravnici.

Sasvim je onda razumljivo što je ovaj književni prvenac Bulatovićev bio dočekan s izvesnim rezervama od strane pristalica Apolonovog kulta. Budući da poštovaoci ovog božanstva naginju jednom odmerenom, u pravila čvrsto stegnutom i uobličenom pripovedanju, njima se sasvim prirodno moralo učiniti da je

Bulatović neko ko je s đavolom sklopio nekakav tajni savez, neko ko se nalazi na strani zla.

S druge strane, pristalice dionijske umetnosti videle su u Bulatoviću, s razlogom, nekog ko u dotle važeće i jedno vreme čak preovlađujuće kanone starijske apolonske umetnosti unosi novi, sveži dah nespontanosti i slobode. I jedni i drugi su se, međutim, u nečem ipak morali složiti. Već prva Bulatovićeva knjiga jasno je i nedvosmisleno pokazala da smo u njenom autoru dobili umetnika nesvakidašnjeg i izuzetnog dara.

Kasnije Bulatovićeve knjige — zbirka pripovedaka *Vuk i zvo- no* i roman *Crveni petao leti prema nebu* — samo su dalje utvr- dila i učvrstile ovaj sud. Oba ova dela napisana su takode u najboljim tradicijama dionijskog načina umetničkog oblikovanja. I u jednoj i u drugoj knjizi junaci i njihove sudbine imaju u sebi nešto pomereno u patološkom smislu te reči, a kompozicija i radnja zahuktale su i nemirne poput požara.

Nije se zato čuditi što je omiljeno sredstvo Bulatovićevog književnog kazivanja već od samih početaka bila hiperbola. Sli- karskim jezikom govoreći, u Bulatovićevoj paleti od samog po- četka preovlađuju jarke i snažne boje, a figure njegovih knji- ževnih junaka podsećaju kritičare na likove sa slika Boša, Broj- gela i Goje.

Međutim, od brojnih darova boga Dionisa, u tim prvim knjigama Bulatovićevim jedan u potpunosti nedostaje. Dionis ni- je samo bog prekomernosti, obilja i zanosa, nego i bog veselja i vina. U prvim Bulatovićevim delima božinstvo ne pokazuje ovu vedriju stranu svog lika. Tek s *Herojem na magarcu* u dionijskom postupku Miodraga Bulatovića dolazi do svog punog iz- raza vedrija, karnevalska dimenzija Dionisovog lika.

Razume se, i vedrina Dionisova razlikuje se od Apolonove vedrine. Nije to onaj smireni, uzvišeni, apolonski način ozare- nosti i veselja, pa tako u *Heroju na magarcu* ima, doduše, hu- mora i ironije, ali najviše od svega ima cinizma i sarkazma. Istovremeno s tim, prisutna su u ovom romanu i sva druga rani- je pobrojana obeležja dionijske umetnosti. U *Heroju na ma- garcu* dionijski talenat piščev ispoljio se u svim svojim razno- likim i brojnim vidovima. Kao i u prethodnim delima, tako i ovde radnja teče silovito i burno, slično toku reke posle mno- gih kiša, a književni likovi su, kao i ranije, mahom pomereni u pravcu patološkog i ocrtani snažnim i jarkim bojama uz po- moć hiperbole, a mestimično i groteske.

Svemu tome, međutim, daje jedan novi ton, u ranijem Bu- latovićevom stvaralaštvu odsutan, cinični i satirični način obli- kovanja likova i radnje, pa u tom pogledu *Heroj na magarcu* predstavlja jedinstveno dostignuće ne samo u stvaralaštvu Mio- draga Bulatovića, nego i u čitavoj novijoj srpskoj literaturi.

Još jednu novinu donosi sa sobom ovaj Bulatovićev neobič- ni roman. Prvi put u ovoj knjizi u stvaralaštvu Miodraga Bula- tovića i bog Apolon umešao je svoje prste. Postoji nešto što se zove umetnička individualizacija — ono što likove umetničke proze čini jasno i precizno izdvojenim od svih drugih likova. Umetnička individualizacija je jedan od apolonskih darova i zato joj dionijski umetnici, po pravilu, ne obraćaju mnogo pažnje. Nije stoga ništa neobično što se i u prvim Bulatovićevim knji- gama umetnička individualizacija nalazi u drugom planu umet- ničkog kazivanja. S *Herojem na magarcu*, i u tom pogledu do- lazi do značajne promene. Ovaj roman pokazao je odjednom da njegov tvorac, darovima inače bogat, ima u svojoj umetničkoj riznici i apolonsku sposobnost individualizacije. U *Heroju na magarcu* nalazimo mnoštvo književnih junaka, neobično plastič- no i reljefno ocrtanih, pa ako ova knjiga predstavlja sam vrh Bulatovićevog književnog stvaralaštva i ujedno jedno od vrhun- skih dela srpske posleratne proze, onda je to, pored ostalog, i zato što su u mjoj bog Dionis i bog Apolon združili svoje daro- ve u jedan čudesni i nesvakidašnji spoj.

Doduše, čitaocu se može učiniti da su likovi ovog romana rađeni s manjim brojem poteza nego što bi se to inače u jednoj bogato uobičajenoj umetničkoj prozi moglo očekivati. Ovaj uti- sak potiče otuda što priroda sarkastičnog, hiperboličnog umet- ničkog oblikovanja zahteva, sasvim logično, manji broj crta pri- likom građenja portreta književnih junaka nego što je to s dru- gim vrstama književnog kazivanja slučaj. Satiričar može sebi dozvoliti izvesnu pojednostavljenost u oblikovanju književnih likova, bez štete po vrednost umetničkog dela.

Još jednu zanimljivu i neobičnu osobenost uočiće u struktu- ri ovog Bulatovićevog dela književno obrazovani čitalac. U *Hero- ju na magarcu* može se naći najpre izvesna dimenzija pripove- danja koju bismo uslovno mogli nazvati realističnom. Međutim, uporedo s njom, tako reći u istoj ravni, u ovom romanu čitalac će naći i jednu dimenziju neobično bogate i razuzdane fantasti- ke.

Uporedno postojanje ovih dveju različitih dimenzija književ- nog kazivanja, pri čemu »šavovi« koji te dve dimenzije dele nisu nigde vidljivi, podseća po nečem na Markesov metod umetnič- kog oblikovanja. I kod Markesa se realistično i fantastično su- celjavaju u istoj ravni, a da pisac pri tom smišljeno briše gra- nicu koja ove dve vrste umetničkog kazivanja deli. Međutim, uprkos ovoj sličnosti, razlika je u postupku dvojice pisaca veo- ma velika. Markesova proza kazuje se sa stanovišta jednog maš- tovitog, vedrog, šarolikog sveta, na način prostodušnih narod- skih pripovedača iz davnina, sličnog po nečem svetu Sagalovih slika.

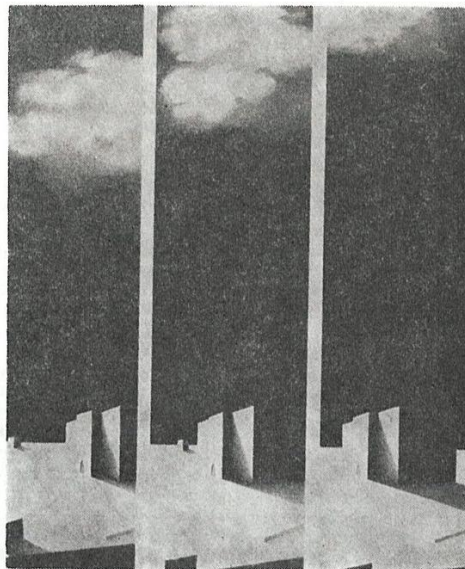
Tačka gledišta Bulatovićevog romana je, međutim, sasvim drukčija — sarkazam i cinizam autorov je daleko od narodske

prostodušnosti i naivnosti. Autorsko stanovište oličeno je u liku majora Antonija Peduta, ili tačnije u majorovom viđenju onoga što se oko njega događa. Sve što se u *Heroju na magarcu* zbiva zamišljeno je kao neka vrsta metafore, ponikle u bizarnoj i ci- ničnoj umetničkoj mašti ovog u beznađe potonulog italijanskog oficira.

Stanovište Antonija Peduta možda je najbolje i najplastični- je izraženo kroz njegov dijalog s generalom Bastom, u trenutku kada se general raspituje za temu majorovog romana. »Čovek i njegova sudbina, čovek i poraz« — tako Antonijo Peduto defini- še predmet svog umetničkog oblikovanja (*Heroj na magarcu*, *Otokar Keršovani*, Rijeka 1965, str. 288). General Basta je, naravno, nezadovoljan ovakvim majorovim stavom i, poput svih ograničenih pedagoga i propagandista, prekorno kaže: »A što ne bi bilo naš čovek i njihov poraz?« (Ibid.) Na to Antonijo Peduto, da bi otklonio sve moguće nesporazume u pogledu svog stanovi- šta, sasvim precizno i nedvosmisleno odgovara: »Čovek i poraz uopšte... čovek pred nemogućnošću izbora« (Ibid.).

U ovim rečima Bulatovićevog junaka dobro je i tačno formu- lisana osnovna tema *Heroja na magarcu*, onoliko dobro i tačno koliko se uopšte rečima može formulirati ono što čini okosnicu jednog književnog dela. Sva događanja u Bulatovićevom roma- nu svedoče na svoj način o čovekovom porazu i o nemogućno- sti izbora pred sudbinom, kao specifičnom obliku tog istog po- raza.

Tematska okosnica knjige je protivstav između dva oštro suprotstavljena sveta — jednog koji čine italijanski okupatori i njihove pristalice i drugog koji čini značenjem neobično dale- kosežna i bogata figura glavnog junaka Grubana Malića, čiji je status već i samim naslovom knjige nagovešten. Koliko god,



likovni prilozi na stranama: 1, 3, 5, 19, 21, 31, i 34, crteži vladimira bogdanovića

međutim, bila suprotstavljena i različita, ova dva sveta u nečem su ipak sudbinski ista — u porazu i u nemogućnosti izbora.

Nije, naravno, reč o porazu u užem smislu tog izraza, porazu koji se na bojnem polju doživljava i nemogućnostima što ih rat- na sudbina za sobom povlači. Takva vrsta spoljašnjih i usko is- torijskih vidova poražavanja ne privlači piščevu pažnju. Roman Miodraga Bulatovića nije posvećen izgubljenim bitkama u ratu. U takvim bitkama uvek ima i onih koji gube i onih koji dobi- jaju. U *Heroju na magarcu* reč je o bici koju niko nikada nije do kraja dobio. Reč je zapravo o bici za čovekovo važenje i do- stojanstvo, o bici za samopoštovanje i sigurnost, o takvoj bici, dakle, koja se na bojnim poljima niti vodi niti dobija.

Među oficirima i vojnicima okupatorske vojske malo ko je svestan ove gorke istine. Praktično, jedino Antonijo Peduto tu istinu zna i upravo zato je on od svih pripadnika italijanske okupatorske sile najciničnija i najsarkastičnija figura. Na jednom mestu Peduto za sebe ironično kaže da je on »pornografista«. Sva razlika između njega i njegovih drugova po oružju je u to- me što je on svestan te činjenice i svega onog što ona u svom najdubljem sloju smisla znači. Naličje cele te okupatorske voj-

ske i njenog pohoda, druga, skrivena i dublja strana te prividno pobjedničke vojske i jeste pornografija, to jest napor da se u svetu opscenih pesmica i »šarenih« devojaka, priguši ili utopi saznanje o nedostatku pravog ljudskog dostojanstva i istinskog samopoštovanja i nadmoćnosti. U tom smislu pornografija je isto što i jedan vid čovekovog poraza, jedna vrsta njegove nemoci da izađe na kraj s bedom svoje egzistencije, jedna vrsta nemogućnosti izbora.

Drugi specifičan oblik ideje o čovekovom porazu i o nemogućnosti izbora ovaploćen je u liku glavnog junaka Grubana Malića i njegovoj neobičnoj sudbini. Po svojim socijalnim karakteristikama, Malić je neko ko nije osuđen na to da trpi poraze u običnom i svakodnevnom smislu te reči. U tom krvavom i nemilosrdnom ratu Gruban Malić, kafedžija i trgovac prezervativima, bavi se poslom koji je siguran i unosan u svakom pogledu. Pa ipak, uprkos tome, i ovaj Bulatovićev junak nije u stanju da se izbori za svoje ljudsko dostojanstvo i svoje samopoštovanje. Jer, dostojanstvo i samopoštovanje nisu nikada i nigde bili u spoljašnjim obeležjima društvenog statusa, nego u unutrašnjem spokojstvu i miru. A upravo to Gruban Malić nije u stanju da nađe. Po svojoj konstituciji već predodređen da traži neku nadoknadu, već samim imenom žigosan kao neko ko je od života prikraćen, Malić je sav u onom grču koji je Adler nazvao natkompenzacijom, to jest u grču jedne prekomerne težnje za važenjem. Svoj mali rast i neuglednu profesiju on bi da nekako nadoknadi time što će postati heroj, što će, dakle, postati neko koga svi istinski uvažavaju.

Tragedija Malićeva je, međutim, u tome što njemu nikako ne polazi za rukom da postane ono za čim žudi. Najviše što Malić može jeste da postane heroj na magarcu. Nevolja Bulatovićevog junaka je u tome što niko ne želi da ga uzme ozbiljno sa svim njegovim grčevitim i prekomernim nastojanjima — ni okupatorski oficiri, a ni ljudi s druge strane barikade, kojima bi on hteo da se pridruži i kojima svim srcem i dušom pripada. Šta sve nesrećni i komični Bulatovićev heroj ne radi da bi od sebe načinio mučenika, pa ipak, na kraju svi njegovi napori odlaze u vetar. Kao što je Don Kihot celog svog veka uzaludno pokušavao da postane vitez, tako Gruban Malić celog svog veka uzaludno pokušava da postane heroj.

univerzalni crtež*

milan damijanović

Crtež ima univerzalni antropološki značaj: oduvek i svuda u ljudskom svetu crtež izvire iz treperenja bića čovekovog kao neki specifični *vibrato*, poput glasa iz tela pevača, pod dejstvom neke stvarnosti koja neposredno pogađa čoveka. To važi za crtež u pradoba, kada ima magijsko dejstvo, ali i za crtež koji ima samo estetsku vrednost u neko pozno kulturno doba. Crtež obeležava okružuje ljudske slobode i tako razgraničuje beskonačnost.

Za umetnika crtež je ispovest ruke što proističe iz samosvojnog ritma i ličnog poteza, ali i trag njegovog izvornog iskustva sa-vibriranja s kolektivnim društvenim kretanjem i, čak, s kosmičkim ritmom i prirodnim silama u jedinstvenoj dijalektici zemlje i sveta. Čudovišna metafora o tome kako potez iz koga nastaje crtež kao umetničko delo obeležava liniju potresa bića umetnikovog, kao što seizmička igla obeležava liniju zemljinih pokreta, postaje neposredna stvarnost dela, primerice u Sezanzovim varijacijama Mont Sainte-Victorie.

Crtež velikih majstora predstavlja »put, magičan i trenu — tan, što se čarolijski kreće od predmeta do oka, i od oka do olovke, neka vrsta refleksnog luka višeg roda« (R. Bayer). Tim lukom uspostavlja se ravnoteža svesnog i nesvesnog u umetniku, ali i neka vrsta poistovećenja crtača i nacrtanog u zajedničkoj osnovi postojanja (bića).

No da li taj refleksni luk isključuje refleksiju umetnika? Svi veliki majstori crteža bili su egzaktni duhovi po snazi svog umetničkog mišljenja i po svojoj »egzaktnoj fantaziji«, kao Direr.

Odatle ne treba izvoditi neku prednost za umetnost crtanja u odnosu na druge umetnosti, već treba uvideti izvornost i univerzalnost crteža.

Crtež u svakoj materiji: na papiru, čak na pesku (kao danas Wil Franken), na kamenu i drvetu, na kosti i svakom drugom materijalu. Ali crtež ne samo u likovnim umetnostima, već i u svakodnevlju i, čak, u svetu nauke. Postoji *nacrt* u svakodnevnom govoru, ali i u naučnom mišljenju, kao svesna predstava svrhe radnje, kao govorna i saznajna intencija i kao skica ili projekt naučne teorije. Naš izraz *nacrt* upućuje na čulni aspekt svakog idejnog projekta i na čulni izgled svake naučne i, možda, čak svake filozofske teorije, sve do krajnjeg zahteva da naučna teorija ne bi bila naučna ako se crtežom ne bi mogla prikazati. U starini *idea* je uvek imala čulni, čak, plastični izgled: njen sanskrtski koren -id upućuje na *vid*. Moderno naučno mišljenje po svojoj metodi i svom neopažajnom skrivenom poretku kao da nam oduzima *vid*, ali se tu stvarno zbiva dijalektika skrivanja i otkrivanja.

* Uz izložbu crteža studenata Fakulteta likovnih umetnosti, Dom omladine, Beograd. Ideja te tradicionalne izložbe je delo Dragana Lubarde.

U tome i jeste njegov osobeni ljudski poraz. U tome i jeste njegova osobena nemogućnost izbora. Poput mitskog junaka Sizifa, Malić je osuđen na to da većito i bezuspešno pokušava da postane nešto što po prirodi stvari nikad ne može biti.

Tako se neizbežnost poraza u ljudskoj sudbini prikazuje u Bulatovićevom romanu ne samo iz perspektive zavojevača, nego i iz perspektive jednog od onih koji su porobljeni, neizbežnost poraza — da to još jednom istaknemo — ne na bojnom polju, nego na polju koje je psihološko, pa čak u izvesnom smislu i metafizičko. Tako na Dionisovom licu koje je prvi put s ovim romanom u Bulatovićevom stvaralaštvu ozario smešak, i dalje ima više cinizma nego vedrine.

Gorčinu ovog ciničnog podsmeha ublažava, međutim, distanca koju Bulatović uspostavlja prema svojim likovima. U prirodno satiričnog, sarkastičnog i umetničkog postupka leži jedno takvo distanciranje. Junaci Bulatovićevog romana i njihove sudbine podsećaju zbog toga — da se još jednom iz jedne druge perspektive poslužimo istim poređenjem — na šaroliku povorku u Dionisovoj pratnji, taj praoblik karnevalskih i cirkuskih svečanosti. Dok čitamo ovaj, po mnogo čemu jedinstveni i izuzetni roman, pred našim očima promiče mnoštvo maštovito, groteskno i šaljivo odevenih figura, među kojima se neke posebno izdvajaju svojim tragikomičnim odorama.

Ali, dok prizor karnevalske povorke ostavlja na gledaoca utisak bahantske vedrine i razdraganosti, prizor koji pružaju junaci Bulatovićeve knjige ima u sebi, poput svih prizora poraza i neminovnosti, i nešto turobno. Ne treba se tome mnogo čuditi. Dionis je neobičan i dvostruk bog, a neobičan je i dvostruki i pisac Bulatović. U liku ovog božanstva čudno se prepliću karnevalska razdraganost i vedrina sa sumornim saznanjem o neminovnosti poraza i propadanja. U tom smislu može se slobodno reći da *Heroj na magarcu* predstavlja obrazac dionijske umetnosti, kao što se može za njegovog autora reći da predstavlja pravog i nepatvorenog sledbenika boga Dionisa.

živorad đorđević

JEDNA OD NJEGOVIH SMRTI

*Čini se duboko je tamo gde bdi smrt.
S trozupcem na kapi, pognute glave,
on korača.
Ide sve dublje. I gle! kad podiže skut
čadave dolame procvaše polja jagorčevine plave
i mrkog drača.*

*I gle! kad podiže trepavice ozvezda se svod
i suza niz plavo staklo, ko suza tamnjanike,
lepljivo kanu.
Duboko u drvetu čuje se kako tamni novi god,
dok tri njegove senke žure kroz tužna, kroz polja čemerike,
da nestanu.*

VODENBUBA

*Preobrtio se nenadno u pticu, u konja, u vodenbubu,
a gde je ne zna niko:
u vodi, na zemlji ili vazduhom striže.
Niko ne zna odakle seje život, odakle crnu gubu.
Pod istim su suncem mrtve oči i jasen samoniko,
i stoletnjak zapis oboren i zverka štene liže.*

*On vodenbuba: vladar bezmerne vodene šume
u kojoj se ogleda ptica i konj je žedan iskapi,
sred leta kad tihano gori daljina.
Ode li tad vodenbuba u kosu žila, u lagume;
odleti li ptica visoko i zabaci li konj sapi
ili ugnjili sve što oko vidi, što zastre mesečina?*

*Primititi ga nećeš kad crn i mokar otkasa,
ni kad iz toplog voska prema nebu sukne,
ni kada vinograd kropi, povrlja žito i zoblje žir
pred zaranke kad prska leto u požaru jedra klasa.
Zgrčen nećeš čuti kad ti nad čelom lupi kopitom, frkne
i, kosimice noseći glavu, u zlatan odjezdi vir.*

dušan lazičić

OPSTAJU LI UZDANICE

*kažu da su mu deca u kući tepala crveni vo. briga me
lažu ti. nije podsticaj ni za svađu. niti je vo da
osemeni niti je rumen da lopi krvlju. u truleži iznutrice
dovolja menažerija. lobanja im pest a lakat koren
repa. smucaju se usplahireni dužinom temelja. limeni
petao kruni kupolu-nedonošče.
(biv. ženska gimnazija)*