

*Svi navodi iz Koderovih dela preuzeti su iz knjige: *Dorde Marković Koder, SPEVOVI*, Beograd, 1979; priređivač Božo Vukadinović u posebnom izdanju časopisa *Književna istorija*.

1) Izuzetno jak primer za značaj uloge »sanarija« i »mučanja« kao »mir unutra i poznanstvo sebe« nalazimo kod Sime Milutinovića Sarajlije u pesmama: *Na pitanje, šta sve sam radim, odgovor/Rasvit samoće prvi, Rasvit samoće drugi/ u Vidinu, 1817 i Budni san jedne tihе noći u Vidinu*. Neuznemiravana, duša se pušta u putovanja po svem vidljivom svemiru i krilato opšti s pojavama, »dijeli se, u nebesa leti«. Duša je »opšteg tvorca iskra/nezamjerna, ali mnogo silna«, ona opšti sa idejama kao temeljnim formama »obraz na zemljici Božji«, a pre svega budno sanja, snovidi i puni se prenebesnim znanjima:

»K meni s njime, s najbogatim darom,
Uspavanu šljezne, probudi me.
Ja se prenem iz dubine snova:—
Puna pamet očevidnih čuda,
Oblikova l' izumljivih svakih:
Van je ništo pri u sebi svetu!»

S. M. Sarajlija: *Igraljke uma, izbor pesništva, Bgd. 1981, str. 41*

2) Već Milutinovićeve stih — van je ništo pri u sebi svetu, ocrtava proširive mogućnosti sagledavanja i upotrebe pojma »ego«, »ja«. Kao jedinstvo shvatanja dvostrukog nosača, umnog i pojavnog, za Kanta je jasno vehiculum koji prati sve predstave sa sužavanjem na one empirijske, a arhetipski utisci kao da ne spadaju kao čuveno »als ob«. Ovakav pristup Hegel je proceonio kao spekulativnu uskraćenost i smisao idejnosti ponovo otvorio kroz jedinstvo poimanja, ali istovremeno kao supstanciju i subjekt, hipostazu i hipokenozu, bivstvo i podmet, utemeljenost u širokom kruženju i podudarnim kretanjima kroz koja se događa prepoznavanje i uprstenjavanje kroz čuveno posredovanje oblika ispoljavanja, fenomenologiju duha. Kasniji fenomenolozi, u iznalaženju transcendentne geneze egoiteta, na čelu s Huserlom obratili su stigmatičniju pažnju na moc opažanja u sticanju utiska i njegovo značenje u konstituciji svesti, te na »svet života« koji krije uvek iznenadujuće anonimne intencionalite predmetnosti i pokazuje nužnost posredovanja i približavajućeg sagledanja koje prilazi pojavi do njenog razotkrivanja u biću (kasnije poznat Merlo-Pontijev »jezik tela«). Iz ovog učenja gradi se jedna intermonadicka i intersubjektivna geneza likova stvarnosti, gde je »ja« čitav svet na neotkriven način pružanja intencija duha, koji mu je prirodan i međubistvovanjem ukorenjen u samorazumevanju. Koderovo »ja« na drugačiji način pokazuje iste osobine.

3) Premda Koder optužuje »Pitagorsku čislenicu« za neznanje onih momenata koji bi omogućavali razgrevanje uma v. Rom. 2610—2623, jedan (verovatno kasni, neodstampa) tumač sopstvenih pojmova, uz važnu reč *Podbel/—Myth/kaže: »Nebu je protivna Stolkica, tj. na licu zenita truda linea obična. Ako je linea pruga prosančena, tj. u ideala, u umu zavedena — zove se fiza, matematička pruga koja nema širine, a opet je pruga koja nema širine, a opet je pruga linea: na ovoj se Prugi Liniji osniva »Romoranka«, gde svedežno je Romoranka. Kad nestane matematičke Lineis, onda se tri Sestrice, tri Kraka, razplaču i raznesu. Tad učine jedne Sestrice (Darilje, Haristide) Ulica i druge ulica () treće Hariatide ulice (C), tad se razgrne i prestane naravno. Kad se Trougalj otvori i visbi tj. zaplavi trougla, tad prestane i iščezne ulica i Jedne i Druge i Treće Sestre; samo Velber. x, nevedrati tačka stoji, jerbo je ta svuda Sredina, ili oko ili promisao »/Arhivska grada rukopisnog odeljenja MS.L. 9.978/ Ovo matematičkom rukovodeno izvođenje mitosa (pod/bela, onog tik do, ispod beline) vezano je za Koderovo simbolomenu *Grana Jasnidana* i moguće razrešenje koje rastvara sve uvide u praosnov kao apsolutnu obuhvatnost. Neznana u recima, svuda — Sredina u kojoj se venčavaju oko i promisao, opet upućuje na pitagorsku čislenicu učenja o Jednom i neodređenom dvojestvu. Ovde se takođe utemeljuje i smisao *mimesis* i *methexis* (podražavanja i učestvovanja) ljudskog duha na jednom, koje isijavajuću određuje mere veličine i malenosti kao nadbitnog Dobra, te iz metageometrijskog ustrojstva viđenja stvari kao metafizike dimenzija koja zacrtava osnove držanja postojećeg (uporedi radove H. J. Kremera (*Izvor metafizike duha*, Tübingen, 1962; Vrlina kod Pl. i Ar. Hajdelberg, 1959).*

4. Levo oko u hermetičkim učenjima, parnjak sa desnom stranom mozga, opaža drugačije i prozorljivije, kao svojevrsna »leva« svest. Kao što je »desna« svest usmerena namerama koja kao »volja« podvrgava pravce posmatranja leve svesti i sputava vidne utiske i budne snove, a sledilo bi da su opažanja namere — ovaj svet već uokviren, koji je sasvim van kruga šopenhauerovskog pesimizma. Sa njime (već uokvirenim oblikom) je moguće samo saživljavanje kao pohod na izvor, jer ako levim okom (svešču) brže shvatamo stvari, ove nas i obuzimaju do isključivosti i zavisnosti. Dvostrukim kretanjem vreme nas još više upetlja u delimičnu osvetljenost ideja koje postaju apstraktni ideali i suvernije, a ranjive iluzije, a ne odvijanje smisla slike u svim pravcima gde se namera ili volja ispremljiva u uvidanje. Odatle su raznovrsna uobičajena fantastičkih bića zapravo stvarnosne pojave drugačije vrste pažnje ili »titlotam-ski« likovi uhvaćene unapred — izbačene svesti, u nameri koja nije izvedena i uklopila se u redovne kanale opažanja. Organi viđenja stoga su i u *Luči mikrokozma* od presudnosti (»skini mene sa očih mojih... sinu meni zraka pred očima...«)

5) Za voljebnost, jedan od merodavnih fiziologa kaže: »... [potestas] altissimi plena mysteriis, profundissimam rerum secretissimum contemplationem, naturam, potentiam, qualitatem, substantiam et virtutem, totiusque naturae cognitionem complectitur... totius nobilissimae philosophiae absoluta *cosumatio*« (Henr. Cor. Agrippa ab Nettesheym: *De occulta philosophia*, Heliotropius Coloniae, 1531, str. 12) Ovde nekako smeta uz silu upijanja ono *con + sumo*, trošenje, upotreba, gubljenje; jer kod Kodera, *upotreba* je prožimanje i opštenje, ne potrošnja (v. Rom. 1030—1325). Ona je vodena i sjajevima izvan — Umišta, što će reći, traganjem za iskonskom svetlošću kao više svšteno umeće.

6) Kao što postoji dobro i loše (upućujuće i ograničavajuće) osećanje pripadnosti nekom narodu, tako postoji i dobro, pravo osećanje čoveka u njegovom položaju u svemiru, kao građanina sveta. Poredak kosmički očigledno nije neki haos koji je žrtvovan za sklad i red (to je pre mogao da bude pračovek kao čovekov božanski predak), jer haos nije samo simpatično bezvlašće, već i primalac svake inicijative (namere). Otuda bi život u haosu (što često stoji u pozadini isticanjem prekomernih vrednosti nekog naciona, kao »svoje slobode« gde radim »kako mi se prohte«) bio ropski život, koji bi i ne znajući primao i povodio se za njemu neosvesćenim inicijativama. Red i smisao pružaju ljudskom duhu veliku slobodu ako je sam ne otuđuje (to osvetljava vrline).

7) Astronomija je naročiti izvor Koderovih nadahnuća: »Zlatna slova! vi Nesbesne Zvezde« (Rom. 3005). U njima se jednake reči i sjaj bića, kao razvejanost prvobitnog Slova Tvorca, što omogućava dovođenje do »medusobne svesti«: »Sa Zvezdom s'u tajnom dogovoru,/I Mesecom čije bole leče./Kad preminu svetinje soglasi/Svakoj našoj drugi odumine/Svaka nosi Znamenje i Znanje.../Od promisla vise, zakonišu./Smrtinom oku večno sjajoslove./Al' skrivaju točke razbimrake) Pa ostaju jasna BEZIMENCA!« (Rom. 4430—4; 4448—4451).

Obuhvatna tema astroskopije vejana je u dohvatcima speva *Mitologije*, sa izražajnošću ličnih doživljaja i razumevanja, koja traže posebna uzivljavanja i ukrštanja »ulica« u Koderovom duhu. Jezik bezimenog ovde ostaje neizložen.

zenitistička proza kao osporavanje romana

ivan negrišorac

Književna dela koja pripadaju korpusu zenitističke proze sasvim su male umetničke vrednosti. Stoga se možemo pitati čemu, danas i ovde, ponovno interesovanje za te tekstove nastale pre punih šest decenija? Ima li kakvog smisla naše današnje čitanje tih jezičkih tvorevina koje kao da definitivno ostaju u svome vremenu, bez moći da ga umetničkom vitalnošću nadžive i da čitaocu sa sistemom očekivanja drugačijim od onog karakterističnog za ovu našu avangardističku koteriju kažu ista zanimljivo i relevantno, ista što bi nagradilo trud uloženi u tu čitalačku igru?

Dva su nam zenitistička prozna dela, na srpskohrvatskom jeziku, ostala dostupna u formi knjige, a oba računaju sa nekakvim odnosom prema književnoj vrsti romana — 77 *samoubica* (1923.) Branka Ve Poljanskog i *Fenomen majmun* (1925.) Marijana Mikca. Za oba ova dela je zenitistički »šef« Ljubomir Micić imao samo reči hvale: tekst Poljanskog je, po njegovim rečima, »naš najsavremeniji i najmoderniji roman«, a Mikčov prozni rezultat bi »da zenitisti nisu isključeni iz »književnosti«, u svakoj drugoj prilici, (...) značio književnu senzaciju¹. S druge strane, oficijelna kritika onoga vremena ni malo nije bila naklonjena zenitističkom pokretu i njegovim književnim tvorevinama, tako da se spontano javlja slutnja kako su sami zenitisti jedini mogli biti čitaoci svojih dela. No, ovakvo rezonovanje nije valjano stoga što između apriornog prihvatanja i apriornog odbacivanja razlike u osnovi nema: zajedničko im je to da isključuju kreativno čitanje i istinskog čitaoca. Zato bi najtačnije bilo reći da zenitistička proza svoga čitaoca nije ni imala. Ona tek treba da ga stekne.

Kako, pak, u pogledu čitalačkog ishoda stvari stoje danas? Možemo li ova dela čitati izvan manihejske sheme prosuđivanja? I je li naše ponovno obraćanje zenitističkoj prozi naprosto rezultat glodarskog čeprkanja po kuriozitetima utonulim u zaborav ili nam ova dela mogu i danas, u drugačijem književnom i opštem kontekstu, ponešto zanimljivo reći? Drugim rečima, pitamo se: kakav bi mogao biti današnji čitalac zenitističke proze?

77 SAMOUBICA ILI KUD SE DEDE PAKLENA MAŠINA?

Čitanje 77 *samoubica* Branka Ve Poljanskog moglo bi se za početak usredsrediti na korice knjige, i to ne samo zbog ponešto zanimljivog grafičkog rešenja već još više zbog vrlo indikativnog podnaslova — »nadfantastičan veoma brz ljubavni roman«². Na prvoj stranici knjige taj je podnaslov nešto izmenjen, tačnije preciziran imenovanjem glavnog junaka (»Neverovatna ljubavna zbitija gospodina Nikifora Mortona. Veoma brz nadfantastičan roman«), ali su ponovljeno sugerisana bar tri momenta korisna po razumevanje ovog dela. Ta tri momenta ukazuju kako na tematsku (»ljubavni roman«) tako i na oblikovnu prirodu dela (»nadfantastičan« i »veoma brz«). Izrazi korišćeni za te naznake u jednom slučaju su književno-kritički legitimni (ne samo izraz »ljubavni roman«, već i čitava fraza »neverovatna ljubavna zbitija gospodina Nikifora Mortona« sasvim su u duhu romana neske tradicije), a u ostalim slučajevima predstavljaju ili varijaciju na neke druge, već poznate kovanice, ili upotrebu oznake sasvim van uobičajene književne optike. Čini se sasvim prirodnim to što je Poljanski osećao potrebu da aspekte postupka naglasi više nego aspekte tematike, kao što je prirodna i upotreba nauobičajenih izraza u podnaslovu: knjiga 77 *samoubica*, ne smemo to zaboraviti, po svemu pripada avangardi, tačnije samom jezgru ove stilske formacije koja je, po definiciji, antiformalna, odnosno namerna da preispita aktuelnu tradiciju i same temelje institucije književnosti i umetnosti.³

U kompozicionom pogledu knjiga Branka Ve Poljanskog prilično je jednostavna, a sastoji se od pripovednog (3.—21. str.) i pesničkog (21—28. str.) segmenta. Pripovedni

deo započinje raspletom zbivanja, zapravo smrću glavnog junaka, da bi se nakon toga pogledom unazad rasvetlilo ponešto od onoga što je do takvoga raspleta dovelo. Fabula ovog zenitističkog romana takođe je vrlo jednostavna: glavni junak, Nikifor Morton, opsednut idejama o uništenju celog sveta, suočava se sa suprotnim načelom oličenim u liku jedne nadrealne, »nadfantastične« lepotice; u tim se sučeljavanjima radaju dramatične napetosti koje, ipak, ne mogu da spreče Mortona u realizaciji njegovog početnog nauma.

Posebnu zanimljivost knjige 77 *samoubica* predstavlja oblikovanje likova, odnosno postupak karakterizacije i individualizacije. Središnji lik, Nikifor Morton je, na primer, zamišljen kao psihopatološka dijabolička ličnost sa izrazitim nagonom za uništenjem; njegova opsesivna želja jeste »uništiti ceo svet«. Sam Poljanski ni ne pokušava da objasni genezu te destruktivnosti; on je prikazuje kao u toj meri »sraslu« sa ličnošću junaka da čitalac teško nazire čak i one minimalne motivacijske gestove koji bi postupke junaka učinili shvatljivijim, a time i etički prihvatljivijim.⁴ Istina, na jednom će mestu autor dodirnuti koren ove destruktivnosti,⁵ ali motivacijski okvir je i dalje ostao vrlo siromašan. Stoga lik Nikifora Mortona od početka do kraja ostaje jednodimenzionalan i plošan: reč je »krvniku u provadanju svoje volje«, krvniku koji mrzi svet, život, ljude i koji »sve je gledao sa tačke veselja za uništavanjem«.⁶

Siromaštvo Mortonova lika mogao je Poljanski prikriti isticanjem određenih psiholoških detalja koji bi destruktivnost prikazali u jednom širem duševnom sklopu. Tu je mogućnost, po svemu sudeći, osetio i sam autor, pa je krenuo put junakovih snova. O prirodi tih snova autor veli: »Morton je sanjao malo. Retki snovi bili su uvek ljudi: provala vulkana, mnogo vulkana, — na svim stranama sveta — bezobzirno je sve razarano. U snu su Mortonovi planovi triumfovali. Zato je svakog jutra Nikifor Morton osećao jaku umornost tela. Lice mu je bilo jutrom mirno i uvelo.«⁷ Ni snovi, dakle, ne iskaču iz krute sheme junakove destruktivnosti.

No, autor je prolaz otvorio i u još jednom smeru. Na jednom će, naime, mestu reći da bi Morton »uništio sve ljude, koji danas žive. Sve. Poštedio bi samo jednu živu stvar i sebe. Koja je to stvar? On to ni sam još ne zna. Samo bi morala biti.«⁸ U svojoj, dakle, destruktivnosti junak ne može ostati sam; on mora imati nekoga uz sebe. Ta njegova slaba tačka otvorila je prostor za uvođenje još jednog lika, pa i za pokušaj »omekšavanja« krutog i shematičnog motivacijskog sklopa.

Uvođenje drugog lika realizovao je Poljanski na veoma zanimljiv način, i to kroz nekoliko odmerenih etapa. Prvo je dao svome junaku da vidi bokor ruža na oknu kuće nasuprot njegove, a zatim i da iz tog bokora izdvoji jednu koja mu se najviše svidela i koja će svojim mirisima izazvati u njemu zanimljive reakcije. Tada, te večeri kada je prvi put osetio miris ruže Morton nije »napisao ni jednoga slova u svome epohalnom delu: KAKO ČEMO RAZORITI SVET?«, a san koji je potom sanjao razlikovao se od svih predašnjih — svet je u tom snu bio crven, veseo i mirisav (dok je ranije redovno bio crn i nveseo).⁹ Od tada vreme će se računati u odnosu na trenutak »spoznanja ruže«.

Naredni korak u postupnom uvođenju novog lika načinjen je »1. večeri posle spoznanja ruže«. Pred očima junaka desilo se čudo i ta ruža (koju pisac ne opisuje vizuelnim detaljima) preobrazila se u »sveže veselo telo mirisave mlade devojke«. Uticaj te pojave na junaka takođe je zanimljiv: on je »osećao kako se vazduh pročišćava«, kako pročišćava, kako »težak pritisak bolesne prašinjave ulice« nestaje a miris ga zapahnjuje, dok je »sveži vetar novoga mirisavog tela razvejavao (...) jato crnih istina, koje su čokotale po Mortonovoj lubanji«. Tada se i sa Mortonom dešava čudo. Poslednje njegove reči pre nego što je utonuo u san jesu reči hvalospeva i reči pokajanja koje kao da izgovara po prvi put: »Neka je slava Tebi, koja si procvala u staklenom pendžeru. — Moje vizije nisu sreća života.«¹⁰

Tako je rođena junakova sapatnica, ruža — devojka Mirjandeja, neka vrsta Mortonovog alter ego-a; s jedne strane, suočenje sa svetom stvara u Mortonu samo odbojnost, mržnju i želju za uništenjem, ruža — devojka budi u njemu upravo suprotna osećanja, želju da se odupre mračnim prohtevima svoje duše, želju za lepotom i radostima. Samo Mirjandeja ima snage da pomeri u stranu to razorno dejstvo Mortonove životne maksime — »Sve je sagrađeno da bude urušeno!«, te da u njemu povremeno razbudi drugačiju ideju — stvoriti novi život. Mortonov lik tako se pretvorio u ilustraciju sukoba unutarnjih protivurečnosti čovekove duše, sukoba razarajućih i stvaralačkih sila.

Naredni korak načinjen je punim otelotvorenjem Mirjandeje: Morton je sreća na ulici, »prvi put pod suncem. U

danu. Prvi put čuo je njen glas«,¹¹ i među njima se odmah stvorila aktivna dijaloška situacija. Mirjandeja, naime, pokušava da shvati neobičnu Mortonovu ličnost, pa ga mami u razgovor i autoanalizu. Tokom te psihološke vivisekcije glavni junak se pokazuje kao neka vrsta savesti čovečanstva, kao ličnost koja duboko proživljava neskladnosti sveta¹², pati zbog njih a iz te patnje rađa se agresivna energija, destruktivnost i mržnja. Nikifor Morton je, tako, nekakav »cinik od neizmerne pradbrote«,¹³ agresivni patnik koji se u svom stradalništvu uzvisuje iznad tzv. običnog sveta i koga čak ni ljubav ni zanos ne mogu odvratiti od osnovnog nauma. Mirjandejne pokušaje da mu se približi, da ga razume i spase od stradalništva junak Poljanskovog dela odbija sa mazohističkom velikodušnoću.¹⁴ On veli da je njegova telesnost sasvim čudna, mnogostruka, da je u svojim »visinama« mnogo više izložen patnji od običnog čoveka, te da takvu sudbinu ne može natovariti na pleća voljene osobe. (O otužnoj patetici tih deonica ne vredi posebno ni govoriti, kao što se ni na brojne druge, očigledne slabosti ne treba previše osvrutati: čitamo, dakle, sa punom naklonošću i željom za izdvajanjem onog najboljeg, najzanimljivijeg i najinovativnijeg.)

T. S. F.

streljao je na sve strane sveta strašnu vest:

Nikifor Morton mrtav!

Evo kako se dogodilo taj neobičan slučaj:

Izvesno vreme dolazio je mlad čovek u kuću broj 14 Večna ulica. Svako veče, kad mrak pohvata u svoju mrežu sve kuće, ulice i ceo horizont videlo se na prolazu kroz večnu ulicu mladoga neznanca.

Soba u kojoj je živio mladi neobični čudak bila je veći to tiha. Zagušljiva kao grobnica. Stvari su uvek jednako dosadno mirovale na svom mestu. Bez pokreta. Sve je mrtvo. Život bez ritma. A život je ritam svetova u vremenu do beskrajnosti.

U večnoj ulici broj 14 nitko nije poznavao mladog čoveka. On uvek šuti. Oštre zelene oči. Čudno zelene. Te su oči davale dojam da se njima ništa ne može videti. Kao staklene. Strašno se svetle, kao da veći to snevaju o nečemu velikom, što već dolazi da porazi svet.

Lice mladoga neznanca beše oštro. Istesano. Kao od voska izvajano. Često je to lice moglo zastrašiti. Prestraviti. Cela je pojava izgledala kao odbegla voštana skulptura iz panoptikuma u predgrađu, pod kojom je pisalo:

Samoubica 3 sekunde pre čina

9 časova. Koraci zvone među zidovima. Stepence vode u drugi sprat. Mirno se otvaraju vrata. Iza mladog neznanca uvek



To Mortonovo odbijanje, odnosno povlačenje čvrste granice prema Mirjandeji moralo je dovesti do tragičnog razrešenja. Tako je postupno, uz retardacije zbivanja, privedena realizaciji početna junakova namera o uništenju sveta, a ruža — devojka pokazala se kao lepa ali nedovoljno snažna mogućnost preinačenja onih tokova svesti koje sada streme svome neumitnom razrešenju. Još se samo jednom, i to u formi »mozgovnog radiograma«, ona pojavljuje u njegovoj svesti: u patetičnoj najavi svoje smrti Mirjandeja priznaje svoj neuspeh i svoju nemoć pred njim, veličanstvenim i zanosno vrednim Mortonom. Time je njihovo opštenje okončano. Morton će još samo videti kako iz njene kuće iznose mrtvački kovčeg, nakon čega će ponovo doći prisila besprijivne tame i razaranja. Autor je, pak, prepoznao osetljivost ovih momenata u psihodrami svoga junaka, pa mu je u dva navrata »dozvolio« da padne u nesvest. Takvom, nehотиčno

komičnom drastičnošću on je nagovestio nesmetani prodor snaga destrukcije u svome junaku: Moroton je, dakle, lišen onog krhkog, ali spasonosnog dela svoje ličnosti, dela koji je održavao unutarnju ravnotežu a oličen je u fantazmagoričnom liku ruže – devojke. Nakon tog gubitka prestaje svaka duševna drama; ostaje još samo realizacija starog plana o uništenju.

A ta realizacija sprovedena je u naglašeno fantastičkom narativnom ključu, i to u nekolikim etapama. Već je rečeno da je Morton zamišljen kao mnogostruko biće, tačnije biće sa 77 likova. Svi ti likovi sada, nakon definitivne odluke i nakon pripreme paklene mašine postavljene u Mortonovom stanu, razilaze se širom sveta: oni napuštaju grad u kome su bili¹⁵ i aeroplanima odlaze na 77 raznih strana, u 77 svetskih gradova (imena tih mesta autor precizno beleži: od naših gradova imenovan je Beograd). I konačno, »7. dana posle spoznaja ruže« odigrava se veliki, dugo očekivani trijumf destrukтивности: paklena mašina odbrojava poslednje minute, a svest glavnoga junaka prepuna je misli kojima se svode životni bilansi jednog monomana. Poslednji trenuci pred samoubistvo donose i jedan neobičan, čudan detalj: Morton prisanja cev na čelo, ispaljuje kuršum, »neverovatna lomljava zagrmila je horizonotom« i »77 mrtvih telesa urušilo se na kamenim trgovima u 77 gradova.«¹⁶ Ali, u svemu tome negde se zaturila paklena mašina. Nestala je, ne pominje se njeno razorno dejstvo. Stradao je, i to od revolverskog zrna, samo Morton u svojih 77 oblića, a niko drugi nije ni povređen. Čitalac je, naravno, u čudu: kud se dede ta paklena mašina? Šta se sa njom zbilo?

Ostatak knjige 77 samoubica oblikovan je stihom, dakako slobodnim, a postoji na način omiljene zenitističke (a i avangardne uopšte) forme – manifesta. Ta pesma – manifest uvedena je u delo kao testament glavnoga junaka, a naslovljena je sa *Pesma o novom Babilonu u puščanoj cevi na dnu vaseljene*. Pesma je, u intenciji bar, izrazito vasseljenska, sveopšta: autor se obraća »milionima rasa i naroda (Na svim planetima«. Ta »poslednja pesma) Sviju vremena (Sviju početaka) Sviju krajeva.«¹⁷ osim svoje pretenciozne, izazivačke univerzalnosti, ima i posebnu funkciju na planu narativne okosnice knjige. Poljanski će, naime, stihovima dopuniti izvesna prazna mesta unutar ukupnog pripovednog sklopa.

Tako će, na primer, upravo stihovi ponuditi neku vrstu raspleta zbivanja: »Nikifor Morton veselo korača asfaltom kumovske slame/Na trgu se teleskopom vide zlatni rudnici Marsa.«¹⁸ čime je kosmička dimenzija nadomestila sveopšte zemaljsku strast glavnoga junaka za uništenje. Prostor Mortonove akcije nije više jedan grad, niti 77 gradova, a ni Zemlja u celini; prostor ispoljavanja tog zanosnog aktivizma sada su sva vremena i svi prostori, rečju – Univerzum.

A Univerzum je predstavljen kao novi Vavilon, kao sveopšta pometnja i kaos. Katastrofičko osećanje, narastanje sila razaranja i zanos modernim dinamizmom dominantna je odlika ovog sveta suočenog sa vlastitom Apokalipsom. U tom svetu ni ljubav više nema one sadržine koje je tradicionalno imala. Eros je neodvojivo isprepleten sa Tanatosom, pa ni ljubavna osećanja ne mogu biti sasvim čista. Dva se ženska lika izdvajaju u ovom poetskom segmentu (Mirjandeja – idealizovana draga koja beži u smrt ostavljajući poetskog/narativnog subjekta njegovom stradalništvu – i Ardena – žena koja predstavlja oličenjem materijalnosti moderne civilizacije), ali ni jedna nije u stanju da bilo šta promeni u nezaustavljivom kretanju ka katastrofi.¹⁹ Eros, dakle, biva savladan snagom Tanatosa, pa njegova energetska investicija dobija oblik erosa uništenja.²⁰

Poseban sloj predstavlja tematika i postupak obrtanja svih vrednosti. Realizacija tog načela zahvatala je različite planove čovekove stvarnosti, počev od materijalne (»Pred gomilom poniznih ljudi/Otkrite im istinu sviju istina: *Zlato je braćo najmanja vrednost u svetu*«²¹), preko religijske (»Na dnu Gangesa svete reke/Mrtvi Budhini sluge grle sturkog boga/Mirno čekaju glave očajnika/Na sumo ubilačko tane«²²;) Ej pope da ti trhub tvoj/Čaplin je naš Hristos«²³), političke i ekonomske (»Da li se oseća panika na njujorškoj berzi«²⁴), etičke (izazivanje građanskog morala izricanjem simpatija prema drogi, na pr.: »Kokaon u žilu«²⁵), po do realnosti kulture (»zmija-kultura«) koja je u znaku ničeanskog poklića »Umwertung aller Werte«. Ni poezija ne izmiče tom sveopštem obratu, tom čišćenju koje se pretvara u razaranja (karakteristični stihovi fiksiraju tu preobrazbu: »Metla je magična/U pušku se pretvara/U rukama premorenih čistilaca/Novih cesta«²⁶). Upravo u vezi sa navedenim pesnicima ističe Poljanski da deklarativno opredeljenje za uništenje nastoji, naizgled paradoksalno – da izgradi jedan novi svet:

»Pesnici novi
Nemojte cipelom misliti
Glavom razbite mermer
Pa da vidite kako se pišu stihovi!
Religije
Vagoni knjiga! Filozofije

*Izjeli vas vuci
Sažegli hajduci*

ZIVOT NAM NOVI DAJTE²⁷

Ta potraga za novim životom, za novim svetom i novim čovekom kao da je skrivena pozadina celokupne razaračke jarosti. Žed za stvaranjem skriva se iza ove razgradnje. To jedinstvo suprotnih poriva činiće da Poljanski novoga junaka (ili: junaka novoga) shvata kao biće paradoksa:

Umrimo kao heroji paradoksa-
Pračovek
Noćas je neki pesnik napisao prečudne reči
Noćas je neka krava otelila prečudno tele sa tri glave
Noćas je neki komet razorio daleki sunčani sistem
Noć čudesa

ZIVOT MORA BITI VEČITO NOVO ČUDO.²⁸

A »večito novo čudo« jeste život na uvek nov način, život koji karakteriše jednu novu epohu u koju ulazimo, a kojoj je avangarda, pa i zenitizam – uprkos svim njegovim protivrečnostima u tom sklopu, svakako bila jedan od najbučnijih glasonoša. Opsesija tim novim svetom koji dolazi nije u Poljanskom delu posebno detaljisana, već je tek naznačena na način karakterističan za avangardni postupak »optimalne projekcije«²⁹: autopijska svest pokazala se, tako, kao čest, gotovo neizbežan idejni činilac avangardnog, pa i zenitističkog dela. Delo prevashodno postoji na fonu novog sveta, novog doba koje dolazi, tako da konstatacija da celokupni motivacioni sistem 77 *samoubica* Branka Ve Poljanskog proističe iz dubinskog žarišta vere u nekakvu hipotetičku budućnost, čini se sasvim tačnom. Poetske deonice ovog romana poslužile su da manifestnom zanosu naslućivanja nečega novog – što treba da dođe nakon sveopšteg razaranja – pruži dodatnu retoričku, odnosno stilsko-ritmičku potkrepu.

U pripovednim deonicama, pak, mogu se naći još neke potvrde ovakvih opsesija. Pri tom su veoma zanimljive izvesne religijske reference koje ukazuju na preuzimanje nekih hrišćanskih mitova, te na njihovu aktuelizaciju u ironijsko-parodijskom ključu. Uočljivo je, na primer, da Morton svoj plan o uništenju sveta realizuje sedmog dana posle spoznanja ruže, dakle onoga dana kada je hrišćanski Bog zastao da se odmori od vlastitog dela stvaranja sveta. Mortonovo delo uništenja stavljeno je, dakle, kao protivteža Božjem činu stvaranja. To suprotstavljanje Bogu je na još nekim mestima – doduše, bez poslednjeg plana – dodirnutu. Biće, na primer, zapisano da je Morton »sin doktora Vraga a unuk maestra Boga«³⁰, čiji je demonizam glavnog junaka još čvršće uzglobljen unutar hrišćanske slike sveta. Ta je perspektiva izložena ironizaciji i besprizivnim humorom poigravanjima, pogotovo na mestima gde se govori o Bogu kao generalnom direktoru koga treba smeniti,³¹ ili o već pomenutom Čaplinu kao novom Hristu. Novi svet Poljanskih mutnih vizija nastaje, očigledno, u prisnoj vezi sa destrukcijom hrišćanskog sveta, štaviše on je njegova obrnuta projekcija.

Ako bismo, pak, pokušali da ocrtamo kakve-takve konture tog novog sveta, u Poljanskom delu 77 *samoubica* nećemo naći dovoljno elemenata za uspeh takvog pokušaja. Ideja novog sveta je, naime, u tom delu pojam lišen svakog konkretnog sadržaja. Sve je ostavljeno nekoj dalekoj, neizvesnoj budućnosti kad »ima da se rodi novi bog sa devet glava. On treba stvoriti novi svet.«³² Otuda, možemo zaključiti, jedina istinska opsesija Nikifora Mortona jeste samo, i samo, destrukcija. Sve ostalo postoji tek kao detalj jednog pledojeja za sveopšte uništavanje. Sve ostalo je više-manje retorički ukras.

To će, dakako, čitalac priviknut na prirodu avangardnih tekstova razumeti, i pored eventualnog opiranja i moralne osude. Ali, unutar tog razumevanja jedan crvić – čisto književne – sumnje i dalje grize: šta se zbilo sa paklenom mašinom? Kud se ona dela? Ne odbrojava li još uvek, negde, ne otkucava li svoje, možda poslednje minute? Gde je, konačno, ta paklena mašina?
TRISTO MU SIKIRICA: VAŠ MAJMUJ JE FENOMENALAN!

Fenomen majmun Marijana Mikac, slično Poljskoj knjizi, takođe računata sa igrom podnaslova. S jedne strane, autor se – imajući iza sebe 77 *samoubica* – već oseća slobodnim da ne samo knjigu nazove romanom, već i da naznači da je u pitanju »zenitistički roman«. S druge strane, dometnut je i izrazito humorni epigraf koji će, umnogome, nagovestiti i osnovni tonalitet dela – »Roman je veseo jer niko nikoga nije ubio i niko nije umro«. Ovakvom, dvostrukom sugestijom Mikac je potvrdio zenitističku opredelje-

nost za uspostavljanjem čvrste relacije spram date književne vrste, te želju da se sačini nekakav poseban, zenitistički njen oblik, i to u jednoj prilično nekonvencionalnoj a izrazito humornoj perspektivi.

U poetičkom smislu zanimljivi su i tekstovi predgovora i pogovora. U prvome (koji je bez naslova) Branko Ve Poljanski, osim tipično zenitističke koterijaške kurtoazije i isprazne krasnorečivosti (tu se, na primer, podvlači humanistička opredeljenost zenitizma, uloga srca u pesničkom stvaranju, želja za izmenom sveta i sl.), ističe i oznaku Mikčeve knjige kao »svetog pisma smeha«. Tekst pogovora *Zenitistička nova umetnost* Marijana Mikca, pak, mnogo je analitičnije pokušao da objasni odlike zenitizma kao pokreta, te prirodu njegovih umetničkih dela, i ako pri tom nisu izostali ni slogani maloga značenja a velike frekventnosti upotrebe u istupima ovog našeg pokreta (za etos konstrukcije i stvaranja novih vrednosti, za antiestetizam, za dinamizam modernog sveta, za originalnost, za balkanske, istočne izvore a protiv umornog Zapada, za barbarogenija i sl.). U poetičkom smislu od najveće važnosti jeste isticanje triju načela zenitističkog pesništva, načela koja umnogome važe i za zenitističko prozno pismo, a koje valja imati na umu kada promišljamo šta je to uopšte zenitistička proza.

Fenomen majmun Mirjana Mikca realizovan je kao neka vrsta verbalne rapsodije koja se vezuje za jednu prilično labavu, ovlašnu sižejnu okosnicu. Ta okosnica je započeta postavljanjem problematične situacije (pojava majmuna koji hipnotiše), a do kraja provedena kroz postepeno razrešavanje naznačene zagonetke: priča je, dakle, zasnovana na potrazi za objašnjenjem jednog tajnovitog zbivanja, čime ovo delo stupa u izvesne odnose sa tradicijom romana tajne. U Mikčevom delu je, nadalje, naglašena i fantastička i futurološka dimenzija, što ukazuje i na vezu sa žanrom naučne fantastike: jer, ne samo da je zbivanje smešteno u sasvim određenu budućnost (2222. godina), već su i obuhvaćeni takvi fenomeni kao što su hipnoza, fantastički preobražaji bića, reinkarnacije, napredno postojanje različitih civilizacija i sl.

Osnovni izazov koji je poslužio za uspostavljanje lanca zbivanja i ispoljavanje specifičnih karakteristika likova Mikčevog dela jeste, kao što smo već rekli, pojava fenomena majmun. (Interesantno je kako Mikac zamišlja sredstva informisanja u XXI veku: reč je o »internacionalnom minutniku »Universum« koji bi svake minute slao projekcije slika i naslikanih slova na sve strane sveta» – reč je, očigledno, o nekoj vrsti telefotografije ili televizije, koja je u to vreme još uvek bila u domenu čiste teorije i tek prvih praktičnih provera.) Na taj izazov – pojava čudnovatog majmuna na jugu Afrike koji je uspeo da hipnotiše goniocce – razuman ljudski svet je potražio logičan odgovor, ali je došao do njih. Odgovor institucionalizovane, zvanične nauke: poreklo »fenomena majmun« nije posve majmunsko, neko od njegovih roditelja mora da je bio čovek, a pada na jednu englesku Ledj, koja se, inače, bavila hipnotizmom i okultizmom i koju je nedavno ugrabio vlastiti majmun odneviši je neznano kud – »fenomen majmun« mora biti njihovo dete.³³ Odgovor zvanične crkve Hrista drugoga: »nekakav sveti Amerikanac« napustio je život u civilizaciji i vratio se prirodi; šta se tamo desilo ostaje nejasno, ali se po svemu sudeći pretpostavlja transformacija ovog dođuše svetog, čoveka, u čudesno biće.³⁴ Treći odgovor daje lažni »monopolisani modernista godine 2222.«: on prvo ukazuje na slabe tačke dva prethodna tumačenja (»Staro majmunče ne može da bude dete žene koja je ugrabljena pre dve godine. Ni za trideset godina, od čoveka ne može da postane životinja.«³⁵), da bi se nadovezao na drugu – sveštenikovu – interpretaciju menjajući je u priču po kojoj je sveti Amerikanac najverovatnije opštio sa životinjom, a odatle je nastalo to čudo od majmuna.³⁶ Četvrti odgovor jeste odgovor pripovedača koji sebe identifikuje kao »glas zenitističkih sfera« i kao »slobodnu crkvu i slobodnu nauku pravog modernizma«: »U FENOMENU MAJMUNU inkarniran je duh visoke inteligencije, da okaje svoje ljudske grehe.«³⁷ Dalji sižejni tok odvija se u obliku pripovedačeve potrage za potpunim rešenjem zagonetke.

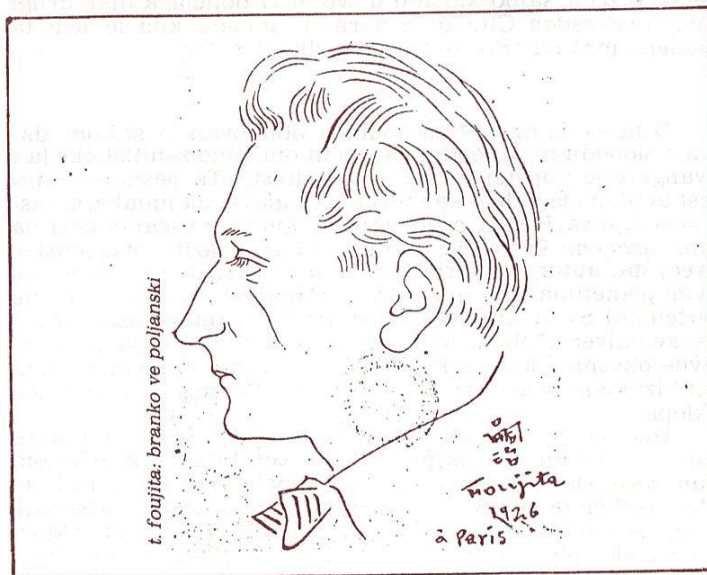
Novi momenat nastaje kada je »čudotvorna živina« sama došla među ljude, i, naočigled opčaranih novinara i lovaca, jasno i čitko ispicala ime i prezime autora knjiga *Fenomen majmun*. Sada, dakle, autor romana postaje i neposredan junak vlastitog dela, a dobija se i odgovor na pitanje ko bi trebalo da bude otkrivač velike zagonetke. Stoga će se u jednom dugom (zauzima više od četvrtine celog teksta) dijalogu autora/pripovedača i čudotvornog majmuna otkriti niz neobičnih pojava i događaja, kao što su postojanje napredne majmunske civilizacije, zatim velika »seoba nad-majmuna u vazduh«, te osnovne odlike majmunske nauke, religije, univerziteta, shvatanja pravde i sl., pa sve do objašnjenja nastanka fenomenalnog majmuna. A u vezi sa poslednjim detaljem u problematična zbivanja je uključen još jedan lik – lik autorovog/pripovedačevog tasta: on, zaneseni naučnik koji se bavio proučavanjem čovekovog srodnika, reinkarnirao se pod izvesnim okolnostima u majmuna, ponevši sa sobom mnoge neobične osobine u tu novu, nesvakidašnju mutaciju. Čitava zagonetka je, dakle, nastala kao posledica naučnog eksperimenta i jedne čudesne reinkarnacije.

Iz svih tih, nadasve humornih zbivanja Mikac neće izvoditi nikakve ozbiljnije implikacije: štaviše, on će čitavu priču na tome i završiti. U daljem toku pripovedanja težište je prebačeno na opis

autorovih kontakata sa izdavačima, kao i na opis njegovih rukopisa koji se bave raznim senzacionalnim događajima. Ovakvim krajem je *Fenomen majmun* Marijana Mikca dobio prstenastu kompoziciju, jer je i početak sličnoga tematskog naboja. Svet literature i književnog života prvotna su opsesija i najsnažnije tematsko izvoriste kako ove knjige tako i zenitističke književnosti uopšte.

Duž naznačene sižejne okosnice pojavljuju se različiti likovi (čudesni majmun, autor/pripovedač, predsednik »Saveza Svetskih Sedih Naučnika«, prvosveštenik, sveti Amerikanac, fast-naučnik i drugi), ali ni jedan ne samo da ne dobija previše mesta u narativnom okviru, već svi oni ostaju krajnje shematizovani, plošni, bez imalo životne punine, (uključujući tu i lik pripovedača-autora). Drugačije nije ni moglo biti: Mikčevi likovi potpuno su u funkciji ludističkog opredeljenja ovog zenitističkog romana.

Knjiga *Fenomen majmun* zbilja i jeste knjiga smeha, zabave i igre. U pitanju je proza kojoj nikakve vrednosti – ne samo vanknjiževne, već ni književne (nikakvi likovi, zbivanja, poruka i sl.) – nisu svete, u pitanju je proza sveopšteg ludizma, pa stoga i proza bez čvrste i koherentne strukture. Slobodna igra jezika i nesputano kretanje po širokom prostoru prozno-umetničkog pisma osnovna su namera ove zenitističke rapsodije. Žanrovska neodređenost prirodan je, sastavni deo takvog opredeljenja za poigravanje proznom piscem: narativni diskurs smenjuje se sa poetskim, pa dramskim, a interpoliraju se i forme novinskih vesti, javnih beseda, avangardnih manifesta i sl. Dinamičnosti knjige po-



sebnodoprinosi neprestana izmena tačaka gledišta. Pripovedač se približava pojedinim likovima, govoreći ponekad sasvim iz njihove perspektive, ali i zadržavajući poziciju iz koje se u svakom događaju može nazreti i njegov izraziti humorni potencijal. Tako će u jednom trenutku dati reč »Sedom predsedniku Saveza Svetskih Sedih Naučnika« da bi zatim progovorio iz perspektive »Prvosveštenika crkve Hrista Drugoga«, potom »monopolisanog moderniste«, a konačno i pravog, zenitističkog moderniste koji je, zapravo fingirani autor sam. Takva raznolikost glasova doprinosi primerno narativnoj »svežini«, te odsustvu monotonije pripovedanja.

Monotonija je uklanjanje i naglašavanje humoranog, ironijskog i parodijskog stilskog sloja. Taj je sloj, zapravo, dominantan stilski kompleks koji, kao što smo već rekli, obeležava ukupnu duhovnost i tonalitet dela. Insistiranje na humornosti tolika je da to rada čak novu vrstu zasićenja, pri čemu se kao odista humoran može registrovati samo gest posebne uspelosti. Vrsta humora koju Mikac posebno neguje računa sa efektima paradoksa, igre rečima, dosetke, nonsensa i alogičnog povezivanja udaljenih sfera realnosti, a mnogo je manje korišćen humor situacija ili karaktera. Humor koji neposredno proističe iz jezičkih efekata ono je što u *Fenomen majmunu* posebno dolazi do izražaja. Tako će, na primer, knjiga početi jednim dijalogom koji, u osnovi, počiva na paradoksu (pitanjem – »Gospodine, da li ste vi čovek?« i odgovorom – »Ja nisam čovek. Ja sam samo kritičar«), da bi usledio nastavak koji sadrži iskaz zasnovan na dosetci (»Čovek je meta, na koju oduvek pucaju sve glave i sve zadnjice«) ili dosetci bliske nonsensu (»Čovek se greje na otpacima sladoleda«.³⁸ Ponekad su i čitava poglavlja sačinjena kao kakva nesputana humorana fantazija (takva su poglavlja *Nelogično putovanje u godinu 2222*, *Buna protiv čoveka radi čoveka*, *Uzdusaji stomaka koji je oboleo od kon-*

zervi, Fenomenalna životinja jača na mojim ledima i delovi mnogih drugih), pri čemu se rad humorne asocijativnosti kreće u različitim, ničim ograničavanim pravcima. Reč je o humoru koji nije ni u kakvoj posebnoj funkciji unutar strukture književnog dela: niti građenja sivejnog niza niti motivacije i karakterizacije likova, niti podrobnije deskripcije atmosfere predstavljene stvarnosti, niti uobličena kakve poruke. Reč je, naprosto, o oslobođenom i razularenom jeziku koji se igra vlastitim humorom i potencijama.

U toj igri uključeni su različiti, prevashodni civilizacijski tematsko-motivski cinioci. Hrišćanstvo je, dakako, omiljeni predmet poigravanja (»Čast Hristu! Ali slaba čast onima koja je Hrist izrodio. Ja sam to spoznao tek onda, kada se je moja kičma bila nabola na gromobran Sv. Petra«; »Sveti Petar imao je bolest mizerere. Zato je hrišćanstvo tragično. Kit nije pojeo Svetog Petra, nego je Sv. Petar pojeo kita. Zato je hrišćanstvo neodoljivo komično«³⁹), alu su tu i istočnjačke inspiracije (o Jogi, o Budi, Krišni, reinkarnacijama i sl), razne literarne aluzije (Vels, Tagora, Darwin i drugi)... Pri tom, ne izostaje ni retorika revolucionarne izmene sveta, protivljenje legalnim društvenim institucijama (kao oličenja nauke, politike obrazovanja, religije, umetnosti i sl.) uz puno opredeljenje za antikulturu i antiautoritarnost, čak protiv svake »normalnosti« (»Najveća neperilika, koja može da se nekome dogodi, to je, da se rodi kao normalan čovek. Ako ko zaželi, da mu izbijem zdrav zub iz laloke, neka mi kaže, da sam normalan. Normalno je da stenica siše krv. Ljudi, koji su normalni, tapaju po pihtiji, a drugi im svetle put – petrolejskom lampicom«⁴⁰), što, dakako, dovodi do eskalacije zenitističkog aktivizma (da ni jedno delo nekog zenitiste ne može bez ideoloških manifestacija te vrste potvrđuje nam na nekoliko mesta i knjiga Fenomen majmun, gde čak i majmunska civilizacija zna šta je to zenitizam: ona mu se čudi i opire, ali ga i poštuje na osobeni način⁴¹).

San o alternativnoj stvarnosti, prisutan u 77 samoubica kao projekcija jednog novog, budućeg sveta, uobličena je u Mikčevom delu kao ideja o postojanju naporednih civilizacija. Optimalna projekcija, tako, nije postavljena u vreme već u prostor, u kome, eto, postoje i civilizacije koje teško stupaju u dodire jedna s drugom. No, ni ova, kao i brojne druge ideje nisu u Mičevom delu posebno razrađivane: sve je tu više-manje ostalo na naznakama i aluzijama. Ludizam je, ipak, osnovna strukturna komponenta koja prigušuje sve ostale, uključujući i vrlo prisutne futurološke i naučno-fantastičke detalje. »Neka se užasavaju dobri građani!«⁴² – glasi poslednja rečenica ovog zenitističkog romana, a nama se čini da je to iznenadivanje i užasavanje zbilja pravi cilj, prevashodni razlog zbog koga je, u krajnjoj liniji, Fenomen majmun i nastao.

ZENITISTIČKA PROZA – ŠTA JE TO?

Razmotrivši ovlašno dva prozna dela nastala unutar zenitističkog pokreta možemo utvrditi zaista visok stupanj poetičkog zajedništva, u svakom slučaju dovoljan da izraz »zenitistička proza« koristimo upravo u strogom poetičkom smislu. Zenitistička proza, dakle, postoji kao poetička specifičnost nesvodljiva na neke druge pojave unutar naše avangardne književne prakse, one nadrealističke, na primer (koja je, uzgred budi rečeno, nastala nekoliko godina nakon Poljanskeve i Mikčeve knjige).

Ako bismo pokušali da opišemo poetički predložak zenitističke proze, svakako bi valjalo započeti sa konstatacijom o njenoj izrazitoj antimetističnosti: ta proza, naime, odbija da se konstituiše kao vrsta podražavanja neke stvarnosti koja joj prethodi. Pri tom je pomenuti antimetizam ispoljavan prevashodno kao antisociologizam i antipsihologizam, što je pogotovo vidno u konstituisanju književnog lika. Likovi Poljanskeve i Mikčeve proze su, s jedne strane, zamišljeni kao izrazito asocijalna bića (Nikifor Morton – kao mrzitelj sveta i njegov uništavalac; pripovedač (autor Fenomena majmun kao istinski modernista sukobljen sa osnovnim društvenim institucijama), a, s druge, i kao naglašeno psihopatološki tipovi (pojmovi zdravlja i normalnosti ovim likovima ne znače baš ništa, ili, pak, izazivaju njihovu negativnu reakciju). Autori, uz to, ni jednog momenta ne nastoje da pruže bilo kakvu socijalnu ili psihološku motivaciju za postupke svojih junaka, tako da oni do kraja ostaju puko oličenje, početne ideje, ostaju – kako se to počesto kaže – beživotne i papirnat figure. Likovi su – usled doslednog antisociologizma i antipsihologizma – plošne konstrukcije bez životne punine.

No, do životne punine autorima zenitističke proze nije ni bilo stalo. Do određenih ideja, doduše, jeste, ali te se ideje mogu predočiti i bez prisustva otisaka realnog života i životne uverljivosti. Antimetizam je, dakle, zahvatao raznolike

aspekte književnog dela, ali ne baš u podjednako meri: sfera i idejnosti najupadljivije je očuvana u statusu povlašćene komponente, komponente dostojne čak i podražavanju. Ta idejnost, opet nije podrazumevala nikakav obuhvatni sistem, već više jedan niz (zenitističkih) opsesivnih tema, uz površan aktivistički zanos u pogledu mogućnosti doseganja naznačenih optimalnih projekcija. Takvo opredeljenje je podrazumevalo i umanjivanje značaja narativnog diskursa, te njegovo odstupanje pred esejističkim. Zanitistička proza nije isključivo pripovedačka, već je osnovana na mešanju naracije sa esejističkim, publicističkim, pseudo-naučnim, proročnim, poetskim i drugim oblicima ispoljavanja jezičkih funkcija. To mešanje žanrova, stilova i kodova, odnosno pomeranje ustaljenih granica književnosti, jeste, po svemu sudeći, osnovna intencija zenitističke proze i zenitističke književnosti uopšte, dok je antinarativistička opredeljenost naprosto sastavni deo te intencije. Sve to imalo je za posledicu izrazito naglašavanje konstrukcijskih osnova književnog teksta, odnosno pokušaj da se manji prozni fragmenti raznorodnog karaktera okupe u celinu čija okvirna formalna struktura treba da osmisli prividnu neusaglašenost pojedinih delova. Konstrukcija celine računava, pre svega, sa postupcima montaže, jukstapozicije, mešanja žanrova, semantičke opozicije i sl., pa raznovrsnost proznog materijala ostavlja utisak neprestanog poigravanja kako predstavljenom stvarnošću tako i narativnim konvercijama.

Zenitistička proza je zbilja, ludistička po karakteru, i po tome je usporediva sa malo dela iz naše književnosti. Sklonost igri i samovoljnom tretmanu proznih činjenica očituje se na gotovo svim planovima književne strukture. Već kompozicija ovih dela je prilično labava, neskladna, sačinjena po logici zbiranja fragmenata, pri čemu se pojedina poglavlja ukazuju kao krajnje nezavisne i raznorodne celine. Doduše, postoji jedna krhka pripovedna okosnica, ali se ni ona ne čini toliko važnom da ne bi mogla biti prekrojena, izmenjena, pa i napuštena. I priča i zbivanja su, dakle, predmet poigravanja pisalačkog (a s njim i: čitalačkog) subjekta, tako da ne postoji narativni okvir koji bi bilo neophodno rekonstruisati a da bi se delo u celini valjano shvatilo. Ista konstatacija u dobroj meri važi i za likove ovih proznih dela: ne postoji potreba da se, korak po korak, u procesu čitanja popunjava prostor koji ocrtaava hipotetički obris književnog lika, jer nam se, i nakon takvog poduhvata, neće ukazati nikakva punina sveta književno-umetničkog dela. Ta se punina, naime, nije ni mogla konstituisati jer joj ludistička komponenta to nije dozvolila.

Svet igre nam se, dakle, ukazuje i pre i posle pažljivog iščitavanja zenitističke proze. Igra je tu dominantno, sveopšte načelo, a njena se svrha ne očituje toliko na planu manifestnih sadržina koliko u spontanom i gotovo nehotičnom efektu ukazivanja na stvarnost u svojoj njenoj krhkosti i uslovnosti. Tu se negde otkriva i osnovna paradoksalnost zenitističke proze: ona je, naime, izrazito protiv značenjske usredsređenosti teksta (protiv logocentrizma, kažimo to deridijanskim jezikom), ali je, pri tom, njen idejni učinak prilično lako kontekstualizovati i opisati. U kontekstu modernog evropskog nihilizma ona se otkriva u vidu tvrdnji o paradoksnom ustroju stvarnosti – sve i jeste i nije, u isti mah!

Pomenuta postavka imaće krupnih (unutar književne strukture svakako najzarazitijih) reperkusija na jezik i stil ove proze. Sami zenitisti su, reklo bi se, imali dovoljno samosvesti u tom pogledu, a i Marijan Mikac je, u pomenutom tekstu pogovor *Zenitistička nova umetnost*, u priličnoj meri to dokazao. Govoreći o »elementima zenitističkog pesništva« on će govoriti, zapravo, o zenitističkom stilu uopšte, pa će pomenuti tri osnovne odlike: paradoksalnost, simultanost i asocijativnost, od kojih drugu mirno možemo podvesti pod treću. Upravo pomoću pojmova paradoksalnosti i asocijativnosti možemo utvrditi liniju razlike u odnosu na prozu nastalu u okviru naše avangarde u celini: niko, naime, nije toliko insistirao na stilu osnovanom upravo na ta dva pomenuta mehanizma. Ako bi se, pak, za nadrealističko pisanje u potpunosti mogao vezati pojam asocijativnosti, pojam paradoksalnosti to, ipak, ne bi mogao. Paradoksalnost je mogla, ali nije i morala biti sastavni deo automatskog pisanja, tako da postoji niz drugih pojmova (oslobođenje želje, nesvesno, san, humor, revolt, i sl.) koji čvršće određuje nadrealističko pisanje. Zenitistički stil, pak, upravo insistira na paradoksalnosti iskaza, te jednog vrsti igre koja ne traga za formama ispoljavanja nesvesnih sadržina u jeziku, već se zadovoljava kombinatorističkim neočekivanostima i izazivanjem šokova inovacijama jezičke materije. Tu dotičemo i problem nedovoljne programske određivosti zenitizma, dotičemo ispraznost njihovog idejnog temelja, te prevashodnu želju za destrukcijom utvrđenog poretka, što zenitizam u priličnoj meri

približava dadaizmu, kome se, manifestno bar, izričito opirao.

Veza sa dadaizmom ukazuje se i na još jednom planu, a tiče se pokušaja iskoračenja izvan prostora pojedinih vrsta umetnosti. U zenitističkoj prozi ta se srodnost očituje i kroz želju za proširenjem semiološkog prostora proznog pisma, što podrazumeva uvođenje raznih vizuelnih znakova (ikonički znaci, razni tipovi slova, linije i crte kojima se podvlače, ističu i naglašavaju pojedini fragmenti i sl.) koji stupaju u poseban odnos sa verbalnim aspektima teksta. A specifičnosti odnosa verbalnog i vizuelnog znakovnog sistema naša je avangarda u vreme pojave zenitističkih romana već mogla postati svesna, i to ako ne pre a ono sa šestom sveskom protonadrealističkog časopisa *Svedočanstva* (izašla 21. januara 1925. godine) svakako.

KRATAK EKSKURS: SLUČAJ MIROSLAVA FELERA

Pomenuti broj časopisa *Svedočanstva* posvećen je »rado-vima umobolnih«, a izašao je pod poetičnim naslovom *Zapisi iz pomračenog doma (stvaranje ludila)*. U tom tematskom broju, koji će se pokazati kao jedan od ključnih događaja u razvoju naše avangarde, objavljena su, između ostalih, i dva rada potpisana sa F.N. Jedan od njih neće nas posebno interesovati (reč je o eseju pod naslovom *Geneza umetnosti, ali se onaj drugi – Vampir, roman u 21 slici – čini izuzetno zanimljivim za temu koju smo začeli: u njemu se, naime, može naći toliko one izvorne, nadrealistički shvaćene Poezije (vidi, na primer, celine koje govore o »velikoj čežnji Rubenovog života«, ili, pak, o simbolima tela kakvo ono stvarno jeste i kako ga autor oseća) da je delo samo po sebi dovoljno svedočanstvo kome nije potrebna nikakva naknadna verifikacija. Ali, iz perspektive naše potrage za avangardističkim osporavanjem romana kao književne vrste *Vampir* je zanimljiv, pre svega, po tome što na intencionalnom planu postoji kao roman, pa je tako i označen, a uz to postoji i kao delo koje osim verbalnih sadrži i vizuelne znakove (crteže). Moglo bi se reći da *Vampir* označava jednu, u osnovi dadaističku akciju osporavanja romana iz perspektive stripa.*

No, zanimljiva je recepcija ovog dela F. N. unutar naše avangarde. Za sastavljače tematskog broja časopisa *Svedočanstva* autor *Vampira*, je pre svega duševni bolesnik koji boluje od »pseudologije fantastike (mythomanie)«, a zatim i duševni bolesnik koji stvara. Tumačenje, pak, Ljubomira Micića prilično se razlikuje: decenijama pre pojave antipsihijatrije šef zenitizma će progovoriti o zloupotrebama medicinske psihologije, jer je – tvrdi on – jedan potpuno normalan čovek »silom oglašen za ludog i zatvoren u beogradsku duševnu bolnicu«. F. N. je, zapravo, izvesni Miroslav Feler, koga proganja rođeni otac, čuveni zagrebački fabrikant. No, ako se Micićevo tumačenje Felerove bolesti razlikuje od tumačenja onih oko časopisa *Svedočanstva*, odnos prema romanu u slikama gotovo je istovetan: jedni i drugi u toj umotvorini vide prevashodno određene simptome. Jedni – znakove bolesti »pseudologije fantastike«, drugi – potvrdu zdravlja i pesničkog obilja mašte, koja realne likove i događaje, doduše, transponuje, ali ne toliko da oni ne bi i dalje ostali čvrsto vezani za realnost samu⁴³ Micić u *Vampiru* po svemu sudeći, vidi još jednu mogućnost inoviranja prozno-umetničkog jezika. On će posebno gledati crteže, a posebno verbalni tekst: jedinstvo dva semiološka sistema izmaći će mu u potpunosti.

Čemu, onda, u kontekstu rasprave o zenitističkoj prozi, pominjanje – nazovimo ga tako – dadaističkog vizuelnog romana Miroslava Felera *Vampir*? To pominjanje ima ipak smisla, jer pokazuje domete uključivanja vizuelnog znakovnog sistema unutar strukture zenitističke proze: taj znakovni sistem jeste tek dopuna verbalnog teksta, njegovo pomoćno sredstvo.

Do snažnijeg prožimanja dva semiološka sistema došlo je upravo u Felerovom *Vampiru*, ali to Micić nije umeo čak ni da valjano uoči. Uočiće to dosta kasnije, u periodu neoavangarde, jedan istinski nasledovatelj dadaističkog duha – Vujica Rešin Tucić: tek će njegov vizuelni roman *Struganje mašte* (1982.) dovršiti započetu verbo-voko-vizuelnu akciju osporavanja romana.⁴⁵ Miroslav Feler je, dakle, svog prvog pravog čitaoca dobio tek u Vujici Rešinu Tuciću.

ZENITISTIČKI ROMAN I NJEGOV ČITALAC

Odnos Ljubomira Micića prema slučaju Feler pokazao je, između ostalog, i zenitističke ograde u odnosu na radikalnost dadaističkog usmerenja. Mada je *Zenit* deklarativno odbacivao dadaizam, on je u isto vreme mnoge njegove manifestacije pokušavao da apsorbuje unutar vlastitog idejnog koncepta, ali je vizura često bila preuska da bi obuhvatila baš sve avangardne zanimljivosti. Bilo je, stoga, potrebno da

prode mnogo godina da bi izvesni dadaistički fenomeni dobili svoga čitaoca i svoga osmišljavaoca. No, slično se nešto dešavalo i sa zenitističkom prozom: i njoj je dugo trebalo da stekne svoga čitaoca.

A da li ga je – ponovimo pitanje sa početka ovog teksta – uopšte i stekla? Pre nego što odgovorimo dužni smo i odgovor na pitanje koje smo privremeno ostavili otvorenim: na pitanje šta je to zenitistička proza i u kakvom je odnosu spram romana? Konačno, postoji li zenitistički roman?

No, vratimo se za momenat problemu zenitističkog stila: potrebno je, zapravo, dodati još i to da je taj stil nezamisliv bez svog humornog temelja. To insistiranje na neprestanim humornim obrtima zadobiće u odnosu na književnu vrstu

МАРИЈАН МИКАЦ

ФЕНОМЕН
МАЈМУН

□ ЗЕНИТИСТИЧКИ РОМАН □

Роман је весео јер нико никога
није убио и нико није умро

— ROMAN ZENITISTE —

SINGE
PHENOMENE

MARIAN MIKATZ

romana sasvim приметna na samo ironijsko-parodijska već i bezostatno osporavalačka obeležja. Jer, humorni stil nije ovde u funkciji uobličavanja jedne humorne slike sveta, pa tim i forme humorističkog romana, već je on tu da bi humor-nim poigravanjima osporio ozbiljnost svakoj slici sveta, pa i fermi romana uopšte. Ludizam zenitističke proze, pa i humornost (koja uključuje paradoskaldnost i asocijativnost) njegovog stila prvenstveno su usmereni ka preispitivanju jednog tradicijom verifikovanog književnog koda: otuda zenitistička proza postoji prevashodno na način osporavanja romana. Ne shvativši je kao vrstu romana – antiromana propustićemo da uočimo njenu odliku od ključne važnosti.

To nadalje, podrazumeva da je prava priroda zenitističkog antiromana shvatljiva tek na planu intertekstualnosti kao presudne odlike mnogih modernih, a pogotovo avangardnih dela. Drugim rečima, dominantne odlike zenitističke proze ne treba tražiti na planu njihovih socijalnih, psiholoških, čak ni idejnih funkcija, koliko ih treba tražiti unutar globalnog sveta književnih konvencija: tekst zenitističkog antiromana postoji na način odnosa spram drugih, pre svega, književnih, tekstova. Zenitistička proza je jedan od prvih i najdoslednijih pokušaja naše avangarde da konstituiše izrazito nereferencijalan prozno-umetnički jezik, jezik

koji će se koliko je god moguće (odnosno, koliko mu jezik po svojoj prirodi to dopušta) zadržati na ravni označitelja. Pri tome se intertekstualnost zenitističke proze neće toliko realizovati kroz sasvim određene oblike ironijskog i parodijskog odnosa spram drugih tekstova (mada i njih, itekako, ima: ukazali smo na odnos spram *Knjige postanja* u Poljanskom delu, a moglo bi se takvih mikrozhvata – poput aluzija, citata, parafraza i sl. – naći još dosta), koliko je zenitistima stalo do toga da se odrede spram književne vrste romana u celini. Otuda, ako konstatujemo da zenitistička proza postoji kao intertekstualni parazit izreći ćemo sasvim tačan stav: ta proza ne bi ni mogla postojati da nema »organizma« čije sokove siše i čije postojanje neprestano dovodi u pitanje. Zenitistički roman nije roman u pravom smislu te reči. On to nije čak ni ako se prihvati ona krajnje neobavezna, Forsterova odredba koja kaže da je roman tekst sa više od 50000 reči. Nije, jer ih, zapravo, ima manje. Zenitistički roman je roman samo utoliko ukoliko uspeva da se prikači na tkivo jednog organizma koji se tokom dugog svoga života pokazao sposobnim za samoreprodukciju, ali sada otkriva znake zamora i iscrpljenosti. Zenitistički roman treba uslovno shvatiti kao roman, i to prevashodno zato što je po intenciji – antiroman.

I, konačno, šta je sa čitaocem zenitističke proze? Realnih tragova čitanja ovih prozinskih dela ima odista malo, toliko malo da to mora delovati čudno. Objašnjenje koje će razloge potražiti u činjenici da zenitisti nisu dali dela od veće umetničke vrednosti ne stoji, jer nije estetska vrednost jedini i prevashodni razlog koji na čitanje navodi: ponekad je itekako inspirativno čitati dela sa naglašenijim inovativnim potencijalom, čak i ako ona nisu dobila baš estetski ubedljive oblike. U svakom slučaju, produktivno čitanje zenitističke proze izostalo je. Ta je činjenica za žaljenje tim više što su neke potonje prozopoeitičke orijentacije – pogotovo one koje računaju sa ludističkom, fantastičkom ili konstruktivističkom komponentom – mogle upravo kod zenitista naći zanimljive podsticaje.

Ako su neposredni uticaji izostali to niukoliko ne znači da čak ni izvesne tipološke srodnosti između zenitističke proze i nekih potonjih književnih dela ne možemo prepoznati. U tom pogledu bi se kao veoma zanimljiv predmet posmatranja mogla pokazati postavangardna i postmodernistička proza 70-ih i 80-ih godina. Čitalac ovih novijih dela naše prozne književnosti bi mogao, po svemu sudeći, biti i čitalac zenitističke proze. Uzmimo za trenutak kao očigledan primer jednog pisca koji se među novijim autorima već sada izdvaja ne samo umetničkom vrednošću već i poetičkom konzistentnošću svoga dela. Reč je o ludističkom nihilisti Svetislavu Basari. Prozna paradigma koju ovaj pisac sa prilično čistote definiše u svojim tekstovima računa na fantazmičke deformacije spoljašnje stvarnosti, na neprestane ludičke zahvate, prožimanje verbalnog i vizuelnog znakovlja, nihilističko svodenje pripovedne stvarnosti na stvarnost pripovedanja, često smenjivanje fikcionalne i metafikcionalne ravni, naglašavanje načela protivurečnosti i asocijativnosti stila, kao i specifičnu autorsku zaboravnost u odnosu na uslovnosti zadatog pripovednog sveta. Korespondentne niti između Basarine i zenitističke proze su, zaista, brojne (što ne dovodi u pitanje osobenosti pomenutih prozinskih tekstova), tako da s punim pravom možemo reći da bi Basarin čitalac mogao biti i čitalac Poljanskove i Mikčeve proze. Radikalizujući, pak, tu tezu o srodnostima, mogli bismo, i pored izvesnih rezervi, reći čak i to da Basara nije morao u potrazi za vlastitim poetičkim uporištem ići neposredno samom Beketu: ono što možemo nazvati »bektizacijom« naše proze⁴⁶ bilo je u priličnoj meri prisutno u zenitizmu, čak i pre nego što je Beket ispisao svoja dela.⁴⁷

Čitanje Basarinih tekstova, dakle, baca nova osvetljenje na zenitističku prozu, a važi i obrnuto. S tim u vezi možemo se podsetiti i jednog detalja iz knjige *Napuklo ogledalo* (1986.): u tom romanu prisutan je i lik oca koji sve vreme čita *Borbu*, da bi na samom kraju romana bilo rečeno da on, kao i obično, čita *Večernje novosti*. *Borba* je, dakle, na tajanstven način nestala, a taj nestanak ne samo da nije objašnjen već je u datom pripovednom kontekstu prihvaćen kao sasvim obična, prirodna pojava. Nešto slično desilo se u Poljanskoj knjizi *77 samoubica*, gde je u jednom trenutku počela da otkucava paklena mašina kojoj se zatim izgubio svaki trag. A paklena mašina naše proze pojavila se u najrazličitijim oblicima, i kod jednog Svetislava Basare. Može se reći da je on jedan njen (srećni) pronalazač.

U umetnosti proze, dakle, dešavaju se ne baš lako objašnjive, krajnje »sumnjive« stvari. Kada su ti marifetluci počeli teško je reći, ali u slučaju zenitističke proze jasno je: umesto pravih romana počeli su nam se poturati neke patvorine

koje na roman jedva i nalikuju, a ipak se kao roman moraju tretirati. Te patvorine polako nas navikavaju da stari baš nisu onakve kakve izgledaju. Navikavaju nas da otkrivamo skrivene neke mehanizme koji prirodu stvari više određuju nego što to čini njen spoljašnji izgled. Sami zenitisti, ne kažu, doduše, kakve stvari odista jesu, niti kažu koji su ti skriveni mehanizmi,⁴⁸ oni samo tvrde da je došlo vreme pune relativizacije stvarnosti. Na taj smo način, pod izvesnim okolnostima, roman više ne mora biti (već postaje, na primer, banalna činjenica koju možemo smestiti u svet sublitterature), a ono što kao roman baš sasvim ne izgleda postaje, eto, za tu književnu vrstu značajno. Tako shvaćeno načelo neodređenosti zenitisti su u ovim našim prostorima među prvima naslutili.⁴⁸ U domenu književne vrste romana ništa manje nego u nekim drugim.

1. Tekst *Film jednog književnog pokreta i jedne duhovne revolucije* – pet godina pod imom »ludosti« i barbarogenija, iz koga smo i preuzeli navedene reči, potpisan je sa »Uredništvo Zenita«, ali nemamo razloga za pomisao da bi autor mogao biti ma ko drugi osim Micića samog. (Vidi, *Zenit*, br. 3, Beograd, februar 1926.)

2. Jedan od retkih čitalaca ove proze, Stanko Korać, u svojoj knjizi *Srpski roman između dva rata 1918 – 1941.*, upravo je to i učinio: uočivši važnost podnaslova, ukazao je i na to koliko on pogada suštinsko poetičko opredeljenje Poljanskog dela. (Vidi, navedeno delo, Nolit, Beograd, 1982., str. 126 – 132)

3. Po razumevanju ovog dela ne čini se posebno značajnim posveta koju nalazimo na stranici drugoj, ali vredni naglasiti prisustvo naglašeno ironičnog stava prema objektu neznih zanosa: ta ambivalencija, karakteristična za modernni duh u celini, biće u avangardi – kod nas, pogotovo, u zenitizmu – dovedena do paroksisma. A posveta glasi: »Da me nikada ne zaboraviš ni pre groba ni za grobom tebi Branka darujem ovu knjigu koju ti nećeš razumeti.«

4. Ulozi književnih postupaka u oblikovanju etički neprihvatljivih stavova, te o problemu čitačeve identifikacije sa likovima koji podležu moralnoj osudi, vidi Nikola Milošević – *Negativan junak*, Vuk Karadžić, Beograd, 1965. Čini se, ipak, da je u smeru minimalizacije etičkih kriterija unutar književne strukture avangarda otišla приметно dalje od primera koje Milošević ima u vidu.

5. »Život je prezirao. Zašto? Zato jer taj život nije stvoren njegovom postpenom voljom. A, Morton je bio krivnik u provadanju svoje volje. Sve je mrzilo upravo davolskom snagom, jer – nije svet Mortonovo delo« – Branko Ve Poljanski, *77 samoubica*, Naklada Reflektor, Zagreb, 1923., str. 4. 6. Isto, str. 5. Sve navode donosimo bez ikakvih bilo gramatičkih bilo stilskih ispravki i izmena.

7. Isto, str. 4.

8. Isto, str. 4 – 5.

9. Isto, str. 5. U vezi sa pomenutim detaljima vredni pomenuti i neke »sitnice« koje govore o Poljanskom umetniku reči. On će, na primer, smestiti svoje junake u »Večnu ulicu« – njega u br. 14, a nju u br. 13 (simbolika brojeva je, naravno, vrlo očita) – što deluje nekako odviše »jasno« i simbolički kruto. No, propusti stila su još i uočljiviji, a prisutni su u gotovo svakom retku ove knjige, čak i na mestima gde pisac uvodi, inače zanimljiv, motiv ruže: Poljanski, na primer, pušta junaka da vidi bokor ruža a ni jednom reći neće komentarisati njen vizuelni izgled, pa čak ni njenu boju. On se zadržava samo na mirisu, ali ni njega ne opisuje detaljno, već koristi krajnje konvencionalne izraze: »mirisalo je silno«, »navaljivao je val mirisa« i sl. Poljanski, koji je među zenitistima očito najtalentovaniji, nije ni na svojim najuspešnijim mestima dostizao neophodnu stilsku sugestivnost i ubedljivost. To što kažemo za Poljanskog važi još i više za Mikca, pa u daljem sledu teksta nećemo isticati stilske i druge slabosti ovih prozinskih tekstova, jer su one i previše uočljive.

10. Svi navodi sa str. 6.

11. Isto, str. 12.

12. Upravo u tim važnim, a osetljivim deonicama Poljanski postupa bez pravog umetničkog osećanja za probleme oblikovanja osetljivih duševnih nijansi: površnost i deklarativnost namesto stilske prefinjenosti. Ali, rekli smo: o tome više ni reći!

13. Isto, str. 11.

14. Na primer: »Ne Mirjandjeja. Ti. Na ulici mirisava. Ja ne znam tko sam i što sam. Ja znam. Covek nisam. Ja sam monstrum. Ja se nikako posve ne razumem. Ja nisam jedan! To znam. Jest! Ja sam jedan. Samo! Ja imam 77 telesa. Ta su tela rasejana po svim delovima sveta kao savest ljudi«, ili: »Ne! Mila od najmilijega. Mirjandjeja! Pati! Tu dole! Ovde kod mene trpi se više.« – Odviše Te volim, a da bi lice Tvoje iznakazio večnim bolom. Čikaguma! Prva suzo moga oka! – Odviše si bistra a da bi dušu Tvoju pomračio najcrnijim mrakovima. Ne! Odviše si mi vredna a da bi Te ponizio istinom iz moga sveta. Patiti! Smejati se! Lagati! Živeti! – Samo ne pitati ništa o stvarima s one strane.« (Isto, str. 12.)

15. Posebnim kriptogramom Poljanski je doznao stvarni grad koji su Mortonove multiplikacije, svojevrsni klonovski bilzanci napustili: reč je o Zagrebu, iz koga su zenitisti zbilja i otišli 1923. godine, neposredno pre pojave knjige *77 samoubica* (vidi na strani 17: »Do davola kamena strvino iza grebena.« – podvlačenja počinio sam Poljanski). Mrznja prema gradu u kome su zenitisti delovali vidljiva je i na ovom mestu, ali je još očitija u nekim zenitističkim spisima polemičkog karaktera. To će vremenom Ljubomira Micića dovesti do patološkog šovinizma, izraženog pogotovo u *Manifestu srbijanstva* (1940). O ideološkim amplitudama zenitizma, odnosno zenitističkog vode, o tom »haotično-konfuznom pokušaju ideološke artikulacije Barbarogenija kao »sinteze« Oktobra i »komitizma«, kao »sinteze« revolucije i najmračnijeg mogućeg nacionalizma«, vidi lucidan esej Radomira Konstatinovića – *Ljubomir Micić*, u knjizi *Biće i jezik*, knjiga 5, Prosveta – Rad – Matica srpska, Beograd 1983., str. 323 – 373). 16. Isto, str. 20.

17. Isto, str. 21.

18. Isto, str. 21.

19. 1. Iz perspektive poetskog subjekta oba ženska lika su likovi izdajnika: »Ti/Mirjandjeja/Koja si pojela sva zvona/Sviju parlamenata i katedrala/Ostavljaj me ovako ludog i samog/Da s'uma sađem od tišine« (Isto, str. 23.), i dalje: »Bogovi je prokleli/Sam davo dovede je pred moje oči/Zvaše se, 2. Ardena/Telo joj beše ognjena zmija/Zeleo sam je kao gladan šakal/Ali njene su vizije bile samo/Automobil!/Ona beše monstrum gluposti/Danas/Ardena je živi leš samo negde/U zagrljaju novčarskog idiota/Krv moja na šminkane obraze.« (Isto, str. 24.)

20. Izuzetan ritmički dinamizam daje tom zanosu posebnu sugestivnost; siedeći odlomak može to valjano da potkrepi: »Dajte nam vode/Čašu/Jezero/Reku/More/Pučinu/Bezmernu i zrcalnu/Da se skizmno bez konca i kraja/Preko raja i pakla/U večni ognjeni smeh/Nemirne su utrobe vulkana/Sveta erupcija pomiluj nas!/Pijmo na pendžeru tačno u lom/Sveta i mraka/Krv sa sodom./Orovozu pesmu/Veselu kreštavu revoluciju/Mać amo/zastavu gore/Britvu/Pušku/Topove bez motora/Avione/Tankove/Covečanstvo/Arape, In-

dijce, Srbe, Kineze, Varvare i Ruse/Da razlijemo krv kao raktiju/Da se razvalimo po bulevarima /Leno i pjano/U svim Parizima, Londonima i Cikegima/ Amo/Sve heliocentričke sisteme/Da ih sjurimo u golema kola/Brza/Brža/ Najbrža od brzine/Da svi zubi popadaju/U triumu jurnjave/Aajajaj/Vesele komedije poslednje/Pod kapom nebeskom!.. (Isto, str. 22.)

21. Isto, str. 21.

22. Isto, str. 21.

23. Isto, str. 26.

24. Isto, str. 21.

25. Isto, str. 23.

26. Isto, str. 26.

27. Isto, str. 26.

27. Ta žed za stvaranjem izbija na videlo i sasvim neposrednim, manifestnim iskazima: »Graditi na Saturnu interplanetarnu republiku/Celome kozmosu na diku« (Isto, str. 23), ili: »Nanovo čoveče« i »Da čujemo čoveka kako peva« (str. 25), »Potpaliti temelje sve/Pa onda gurnuti nogom goaludarac silan/U vakuum zemlju zabiti kao balon/Od sapunice/Biti kreator!/Nadmonumentalno stvoriti!/Vanvremensko« (str. 24) itd. itsl.

28. Isto, str. 28.

29. O pojmu »optimalne projekcije« vidi u knjizi Aleksandra Flakera *Poe-tika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb, str. 66 – 72.

30. Isto, str. 19.

31. »Maestro Bože! Vi ste bili od mene namešteni u nebesima za generalnog direktora. Vi ste položaj zloupotrebili! Stvaranjem našeg sveta, postigli ste savršeno negativan rezultat. Smenjeni ste! Izgubite se! Ubite se!«

(Isto, str. 20)

32. Isto, str. 19.

33. Vidi, Marijan Mikac – Fenomen majmun, Collection des zenitistes Internationales no. 7, Beograd, 1925., str. 17 – 23.

kako su (i kada) priče izgubile ravnotežu

mihajlo pantić

Jedan od tokova ovovekovnog (fikcijskog) pripovedanja, sav u neprestanom protivstavljanju narativnoj jednodimenzionalnosti i mimetičkoj inerciji, kao svoju bitnu, identifikacijsku karakteristiku ističe upravo paradoksalan pokušaj *pričanja mimo priče*. Ta karakteristika ponajbolje se ogleda u *približavanju žanrova*, odnosno, u nastojanju da se u jeziku proze aktiviraju neke osobenosti koje on unutar mimetičkog stvaralačkog koncepta nema – jezik proze hteo bi nešto do »nosivosti« jezika poezije, pa, shodno tome, pripovedači (i čitaoci) sve više obraćaju pažnju ne samo na globalna značenja pripovedanja, već i na svaku pojedinačnu reč, na značenski kontekst koji ona sobom prirodno »donosi« u priču. U tom smislu (uz još neke pisce *moderne*) Stanislav Vinaver sa svojom knjigom *Priče koje su izgubile ravnotežu* (1913. izdanje S. B. Cvijanovića) stoji negde na samim počecima modernog antimimetičkog proznog stvaranja kod nas.

No, uprkos uočenoj inovativnosti, ta njegova, inače, jedina »poptuno« prozna knjiga, ostala je sasvim po strani u izučavanju autorovog opusa, a takode se izgubila negde na margini istraživanja proze perioda *moderne*. Nekoliko je razloga takvom stanju stvari: prvi svakako počiva u činjenici da *Priče koje su izgubile ravnotežu* nisu, strogo uzev, visok kreativni rezultat – ta Vinaverova knjiga važnija je po tome što je ubrzala formiranje do tada nedovoljno ispoljenog tipa proznog izraza, nego što je estetski domet *po sebi*. Nadalje, Stanislav Vinaver, iako najveći poligraf moderne srpske književnosti, po svojoj vokaciji ipak nije bio pripovedač. Transformativnost njegovog duha i interes za najrazličitija moguća pitanja, stvaralačke oblike i oblasti bila je sa onu stranu disciplinovanosti koju zahteva epskim konvencijama obeležena proza. Vinaver je, konačno, i demistifikator upravo epske »dogmatičnosti«, glomaznosti, »sistematičnosti« i normativizma – biti tako raspoložen a pisati prozu (izuzev kratkih, eksperimentalno obeleženih tekstova) gotovo da i nije logično. Premda će se, docnije, u *Gromobranu svemira* (1921) i putopisima »vratiti« *pripovednoj prozi* (u širem smislu tog pojma) Vinaver više nikada neće biti *pripovedač fikcije*, kakav je bio u *pričama koje su izgubile ravnotežu*. Da je, eventualno, napisao još neko »čisto« fikcijsko prozno delo kritika bi se, tragajući za poetičkim inicijacijama, sigurno vratila i toj knjizi. Ovako *Priče koje su izgubile ravnotežu* ostaju kao poseban, utoliko zanimljiviji, odeljak Vinaverove a i tradicijske biblioteke, prvo kao svedočanstvo da se pišev »razbarušeni i zadihani« duh okušao i na tom polju, a najposle i kao podatak o jednoj mladalačkoj »estetičkoj avanturi« (J. Hristić) koja će, kasnije, našeg pisca preobraziti u zagovornika *permanentne avangardnosti* i dodeliti mu mesto i zvanje (koliko mitskog, toliko i stvarnog) *spiritus movens-a* srpske književne avangarde. U *Pričama koje su izgubile ravnotežu* nalazi se začetak ovakve slike o Vinaveru – knjiga, naime, više pokreće nego što praktično ostvaruje i to (pojedinačno) zapažanje prerasta, docnije, u danas opšteprihvaćeni sud o ovom piscu kao o izuzetno aktivnom i podsticajnom estetičkom (esejističkom) »idejnoscu« koji, međutim, u ravni književne prakse ostavlja značajna i zanimljiva, ali u estetskom smislu ne uvek osobito vredna i nezaobilazna dela.

»Ono što pitanje Vinaverovog rada u posleratnoj srpskoj književnosti (misli se na period nakon Prvog svetskog rata – M. P.) čini složenijim, i okolnost da je kao pesnik, pripovedač, parodičar i mislilac, iako još mladi, bio stekao reputaciju još u predratnom vremenu. Tada je on, bez sumnje, najkontroverznija ličnost avangardne generacije o kojoj su mnogi stigli da izreknu sud (uglavnom negativan), a među njima bio je i Jovan Skerlić.

Vinaver je bio stvorio (...) još pred rat osnov svoje buduće filozofije. I ako bi se hteo pratiti kontinuitet pokreta tzv. »nove moderne« i onih posleratnih modernizama, ili ekspresionističko-futurističkih tendencija, onda bi najbolje bilo početi sa Vinaverom«.- napisao je Radovan Vučković. Ispravnost ovog zapažanja o »prelaznosti« Vinaverovih ra-



m. s. petrov: kompozicija

34. Isto, str. 24 – 26.

35. Isto, str. 28.

36. Isto, str. 28 – 30.

37. Isto, str. 30 – 31.

38. Svi navodi sa strane 8.

39. Isto, str. 9.

40. Isto, str. 33.

41. O tome posebno vidi dijalog pripovedača/autora i fenomena majmun na str. 41, 43 i 44.

42. Isto, str. 56.

43. Lj.M. – *Pesnik u ludnici, Zenit*, br. 36, oktobar 1925., str. 17.

44. O odnosu Felerovih crtača prema realnosti misli će pisati: »Njegovi crteži iz romana *Vampir*, za mene nisu mogli da budu nikakva tajna, niti ikakav dokumenat o pomračenju uma. Oni su suviše jasni, suviše realni i normalni, a nadasve njihovi eksaktni komentari, koji se odnose na živuće i meni poznate ličnosti iz njegovog najužeg života.« 45. O tome vidi: Ivan Negršorac – *Otpaci epskog sveta i mitologija znakovnosti*, Letopis Matice srpske, oktobar 1983.

46. To će Aleksandar Jerkov nazvati »drugim organonom« mlade srpske proze. (Vidi o tome njegov tekst *Gospodar priča*, objavljen kao predgovor njegovom izboru iz mlade srpske proze, u časopisu *Republika*, br. 9, 1984.)

47. Molim samo da se ovaj iskaz ne shvati kao pledoaje za jezičku i nacionalnu samodovoljnost naše, ili bilo koje druge, književnosti. Ne i ne, to nikako ne!

48. Kad god su, pak, pokušali da to nedvosmisleno učine bilo je to porazno i prilično opasno ne samo po književnost, kulturu i društvo čija su pastorčad bili već i po njih same. Konstantinovičev esej, na koji smo već ukazali, primerno je ukazao na pomenute neusaglašenosti i protivurečnosti. (Vidi i njegov esej *Branko Ve Poljanski* u pomenutoj knjizi *Biće i jezik*.)

49. A to što je do toga došlo u okvirima jednog pravolinijskog, tvrdoglavog, pa gotovo i suludnog ideološkog programa ne treba previše da zbunjuje: književna praksa, ne zaboravimo to, nije u celosti svodiva na sopstvene idejne pretpostavke. Otuda u zenitističkoj prozi danas možemo naći mnogo više od onoga čemu su sami zenitisti programski težili i što su svesno hteli da realizuju. Iz tog razloga ova proza nije tek mrtvo slovo na papiru.