

ka a najdublje Baudelaire, ali koje je jedino Proust mogao pokazati u našem doživljenom životu. To je delo *mémoire involontaire* (spontanog pamćenja), podmlađujuće snage koja se može meriti sa neumoljivim starenjem. Tamo gde se prošlost ogleda u trenutku svezem kao rosa, bolni šok podmlađenja prikuplja još jednom prošlost tako nezadrživo kao što se za Prousta ukrstio pravac Guermantesovih sa pravcem Swanna, kada on (u trinaestoj knjizi) poslednji put krstari područjem Combraya i otkriva da su se putevi izgubili. On u magnoventu prevaljuje taj kraj kao dete. „Ah, que le monde est grand à la clarté des lampes aux yeux du souvenir que le monde est petit”. (Ah, kako je svet velik u sjaju svetiljki, u očima uspomene kako je svet mali.) Proust je obavio ogromnu stvar učinivši ceo svet trenutno starijim za čitav ljudski život. Ali baš ta koncentracija, u kojoj se ono što inače samo vene i gasne munjevito troši, znači podmlađenje. U *traganju za izgubljenim vremenom* jeste neprekidan pokušaj da se čitav život ispuni najvećom prisebnošću. Proustov postupak nije refleksija, već predočavanje. Ta njega je prožela istina da svi mi nemamo vremena da proživimo istinske drame života koji nam je dosuđen. To čini da starimo. Ništa drugo. Bore i brazde na licu potvrde su velikih strasti poroka, saznanja koji su nas posećivali, ali mi, gospoda, nismo bili kod kuće. Teško da je u zapadnoj književnosti, od Loyolinskih duhovnih vežbi, bilo radikalnijeg pokušaja samoudubljivanja. I ovo ima u svom središtu usamljenost, koja snagom uvlači svet u svoj vrtlog. I proglasno i nepojmljivo prazno časkanje, koje nam bučno dopire iz Proustovih romana, zvuk je sa kojim se društvo ruši u provaliju te samoće. Proustovim inektivama protiv prijateljstva ovde je mesto. Tišina na dnu ovoga levka — njegove oči najtiše su i najpohlepnije — htela je biti zapažena. To što se u tolikim anegdota imitirajuće i čudljivo pojavljuje — spoj je besprimerne snage govora u nesavladljivoj udaljenosti od partnera. Nikada nije bilo nikoga ko nam je kao on mogao pokazati stvari. Njegov prst kojim pokazuje jedinstven je. Ali postoji i još jedan gest u prijateljskom društvu, u razgovoru: dodir. Taj gest nije nikome više stran nego Proustu. On ne može dotaći ni svoga čitaoca, ne bi to mogao ni za šta na svetu. Ako bismo hteli grupisati književnost oko ovih stožera — onoga koji pokazuje i onoga koji dodiruje — onda bi središte prvog bilo Proustovo delo, drugog — Pégyjevo delo. To je, u suštini, ono što je Fernandez izvršno svahatio: „Dubina ili, bolje rečeno, prodornost uvek je na njegovoj strani, nikada na strani partnera”. Sa žicom cinizma virtuozno se to ispoljava u njegovoj književnoj kritici. Njen najznačajniji dokument je esej, nastao na velikoj visini slave i na bedi samrtničke postelje *A propos de Baudelaire* (Povodom Bodelera). Jezuitski u sporazumu sa vlastitim patnjama, bez mere u prikljivosti onoga koji miruje, zapanjujuće u ravnodušnosti posvećenika smrti koji ovde još jednom hoće da govori, svedjedno o čemu. Ono što ga je ovde nadahnulo, suočenog sa smrću, određuje ga i u opštenju sa savremenima: tako iznenadno i oštro smenjivanje sarkazma i nežnosti nežnosti i sarkazma — da njegovo objekt preti da se od toga, iscrpljen, sruši.

Razdraženost, nepostojanost čoveka pogada i čitaoca dela. Dovoljno je da pomislimo na nedogledan lanac njegovog „soit que”, koji prikazuje radnju na iscrpljujući, obeshrabrujući način u svetlosti bezbrojnih motiva koji joj se mogu nalaziti u osnovi. Pa ipak, u toj parataktičkoj kompoziciji izlazi na videlo ono o čemu se kod Prousta još samo slažu slabost i genije: intelektualno odricanje, iskušana skepsa koju je prineo stvarima. Posle samodopadnih romantičnih prisnosti, došao je on i bio je, kako kaže Jacques Rivière, rešen da ne pokloni ni najmanju veru „*Sirènes intérieures*” (sirenama doduše). „Proust pristupa doživljaju bez naj-

manjeg metafizičkog interesovanja, bez najmanje konstruktivističke težnje i bez najmanje težnje da teši”. Ništa nije istinitije. Takav je i glavni lik ovoga dela, za koga Proust neumorno tvrdi da je promišljen, sve pre nego konstruisan. Promišljen — međutim, znači nešto kao linije na našoj ruci ili kao raspored prašnika u čašici. Proust, to staro dete, duboko umoran, pustio je da bude bačen na grudi prirode, ne da bi se njome napajao, da bi sanjario slušajući njene otkucaje. Moramo ga sagledati tako slabog i tada ćemo shvatiti kako ga je Jacques Rivière srećno razumeo i mogao reći: „Marcel Proust je umro od iste neiskusnosti koja mu je dozvolila da napiše svoje delo. Umro je od otuđenosti od sveta i zato što nije umeo promeniti svoje životne uslove, koji su za njega postali uništavajući. Umro je jer nije znao kako se pali vatra, kako se otvara prozor”. I, naravno, od svoje nervne astme.

Lekari su prema toj patnji bili bespomoćni. Ne toliko pisac, koji ju je vrlo planski stavio u svoju službu. Bio je — da počnemo sa najspoljajšijim — savršen režiser svoje bolesti. Mesecima sa ubistvenom ironijom povezuje sliku jednoga poštovaoca koji mu je poslao cveće sa njemu nepodnošljivim mirisom cveća. I o plimama i osećanjima svoje patnje alarmira prijatelje, koji su se plašili trenutka, isto koliko su ga i priželjkivali, kada će se se književnik iznenada, kasno posle ponoći pojaviti u salonu — brisé de fatigue (slomljen od umora), samo na pet minuta, kako je izjavljivao — da bi ostao do praskozorja, suviše umoran da se podigne, premoren da samo prekine svoju reč. Čak i u dopisivanju ne prestaje da iz te patnje izvlači najdublje efekte. „Šištanje moga disanja bućenje je od škripanja moga pera i šuma iz kupatila što dopire sa donjeg sprata.” Ali nije samo to. Ni to da ga je bolest lišila mondenog života. Ta astma ušla je u njegovu umetnost, ako već nije stvorila njegovu umetnost. Njegova sintaksa ritmičke, korak po korak, prati taj njegov strah od gušenja. I njegova ironična, filofska, poučna refleksija svagda je predah sa kojim mu mora sećanja pada sa srca. U većoj meri je to, međutim, smrt, koju je stalno, a najčešće kada je pisao, imao pred očima, preteča kriza gušenja. Tako se ona nalazila suočena sa Proustom još mnogo pre no što su bolovi dostigli vrhunac. Ipak ne kao hipohondrične bubice, već kao „réalité nouvelle”, ona nova stvarnost čiji su odraz na stvarima i ljudima crte starenja. Tako neće niko ko zna za posebnu žilavost sa kojom se čuvaju sećanja u čulu mirisa (nikako mirisi u sećanju) neće moći da smatra Proustovu osetljivost za mirise slučajem. Svako, najveći broj uspomena koje ispituju istupaju pred nas kao slike lica. Ali i slobodne tvorevine *mémoire involontaire*, još su dobrim delom samo izdvojene, samo zagonetno prisutne slike lica. Ali baš zato da bismo se upućeno predali najintimnijem trepetu toga dela, treba se preneti u poseban i najdublji sloj toga spontanog pamćenja, u kome nas trenuci sećanja ne više pojedinačno kao slike, već bezlično i neuobičajeno, nejasno i kao težina tako obaveštavaju o celini kao što ribara težina njegove mreže obaveštava o ulovu. Miris, to je čulo za težinu onoga koji u moru Tempsu perdu (izgubljenog vremena) baca svoje mreže. I njegove rečenice cela su igra mišića inteligibilnog tela, sadrže ceo, neizreciv napor da se taj ulov izvuče.

Uostalom: ikako je ta simbioza tog određenog stvaranja i te određene patnje bila prisna, pokazuje najjasnije to što nikada kod Prousta nije došlo do proboja onog herojskog. Pa ipak, sa kojim inače stvaraoci ustaju protiv svojih patnji. I zato možemo, sa druge strane, reći: tako duboko saučestvovanje sa tokom stvari i života kao što je bilo bi neizostavno voditi u banalno i interno zadovoljstvo na svakoj drugoj osnovi, sem na osnovi tako duboke neprekidne patnje. Ali ta je patnja bila određena da u

velikom radnom procesu dobije svoje mesto od jednog besa lišenog želje i kajanja. Po drugi put podigla se skela nalik na Michelangelovu, na kojoj je umetnik, zabačene glave, slikao Stvaranje na tavanici Sinkstinske kapele: bolesnički krevet na kome je Marcel Porust bezbrojne stranice, koje je bez čvrsta oslonca pokrivaio svojim rukopisom, posvetio stvaranju svoga mikrokosmosa.

(Iz *Illuminationen* — Osvetljenja — Suhrkamp, 1961)

Preveo s nemačkog:
Milan TABAKOVIĆ

razmera dela i kritičke svesti

JOVICA AČIN

Ljenka Mifka: *ESEJI*,
„Mladost”, Zagreb 1970.

Kakav mora da je taj nepremostiv prostor između onog delo-tvornog i onog što se njegovom afirmisanju pročitavanjem pridodaje, kada se neotporo zadobiva prokušavanjem, razmeravanjem, njemu i takvom uslovu putovanja svojstvene razlike! To prokušavanje, taj skitnički dnevnik čitaoca, sa tanke, beskrve, bele margine dela žestoko se uliva među redove potkrepljujući crnilo tiska ali gubeći i svoju pravu, i potpuno normalnu, dokrajčenost, postajući topla i čudno tečna beskrajinost. Razmeravanje dela i kritičke svesti otvara plodotvoran put jednom više stvaralačkom i slobodnijem ogledu (ogledu kao „dvoznačnom ogledalu” dela, slobodnijem u smislu prožimanja vlastitih fikscija sa prividnim, ili čak stvarnim što je sasvim vanknjiževan problem, fikscijama dela, dakle u jednom sve vidljivijem bratstvu dveju *za-čudnih* unutrašnjosti u hranljivom sukobu). Dobar primer tog razmeravanja jesu i Eseji Ljerke Mifke.

Da bi dosegla temelji jednog dela i nanovo mu uspostavila razgrađene elemente u odnošenju primereno njoj svojstvenom kritičkom nemiru, da bi ga ispisala, ona potpuno gipko, čak sa nekom strasti, savladuje uspon gustine dela i kritičkog Ja, uspon koji je čisto čitanje kao u ponoru Jezika. Smrti i Ljubavi. Mifkin esej je sav u primoravanju na trošenje neke nepoznate razdaljine, na trošenje prepuno rizika vlastite nepokretnosti i nesnalaženja u tom ponoru razmeravanja. Taj esej na svom početku najpre stavlja mogućnost da ne dosegne temelji (neka vrsta sigurnosne sprege!), da prethodno iskusi nemoć, jer nije nevažno i besplodno iskusiti nemoć.

Ljerka Mifka u svojim esejima ne vrednuje. Ona je izvan afirmativnih ili negativnih sudova već i samo zato što su dela o kojima piše mnogo dublja, složenija i izvan takvog polarisanja. To je i eksplicitirano, u vezi sa R. Konstantinovićem, ti. da je takvo „pisanje mnogo dublji izazov i da u sebi krije mnogo širi raspon problema no što bi se jednim afirmativnim ili negativnim stavom moglo obuhvatiti”. Mifka svoju misao održava u žizi refleksije koja je u nekoj temeljnoj Reči (kao u nekom centralnom ogledalu, tako bi se o njoj moglo pisati dvostruko: s jedne i s druge strane ogledala) i sama je ta temeljna Reč. Reč koja mnogostruko muklo izgovara: ponor Jezika, Ljubavi i Smrti. To je znak, jer Mifkina knjiga označava svog autora kao vrstan i drusan spisateljski glas, priklonjenog osnovi, koji svojom početnom dubinom i bojom obećava in-tenzivan doseg u ono što obuhvata nedostižno i nesvodljivo biće. Pisma, biće literarnog — bar ono nekoliko najvažnijih i nezaobilaznih pi-

tanja sa one strane fizičkog dela, metafizičkih znakova u dobrom smislu.

Područje koje interesuje Mifku umnogome je određen tačno odmerenim i imenovanim brojem autora, koje Mifka, očito, stalno iščitava i promišlja temeljne tematske (osobito u metaforičkom obliku) odnose kojima se oni bave, temeljne reči koje govore ili značajno čute u ljudskoj, pounutrenoj egzistenciji mišljenja na čisto ontičkom nivou. To je onaj tragičan pokušaj misliti život, kod Mifke, kroz jedan vrlo nezahvalan (jer je isuviše otvoren i svetao da bi bez ključanja dosegao tamu bića) literaran oblik, oblik eseja.

U pogledu modeliteta eseja učitelj joj je, očigledno najviše, Moris Blanso (Maurice Blanchot). Njemu je posredno posvećen i prvi esej u zbirci *Blanchotova noć bez ogledala, druga noć*. Kao i kod Blansoa tako i kod Mifke otkrivamo jednu lucidnu melanholiju osuđenu da neprestano održava odstojanje koje ukida svaki objekt i iz dela izvlači samo ono subjektivno. Dakle, jedno beskrajno čisto osećanje odstojanja, materijalizovano jezikom, koje dovodi do razmeravanja kritičke svesti i dela. Ovde, uz Mifku, bi možda bilo celishodno pomenuti ono šta Zorž Pule (George Poulet) kaže o jeziku Blansoa: „On bez sumnje objedinjava kritičku misao i mentalni svet koji književno delo otkriva? ali to objedinjavanje postiže se na račun književnog dela. Sve se na kraju svodi na vladavinu svesti odvojene od bilo kakvog predmeta, jedne superkritičke svesti, koja potpuno sama funkcioniše negde u praznom prostoru”.

Anstrahujući, iz 17 tekstova kako po književni tako po likovnoj tematici, moguće je izdvojiti jedan skoro precizan i ozaren odnos spram ženskih autora, kojim Mifka odista doseže do onog naskrivljenijeg ishodišta njihovih dela. To pokazuju tekstovi o Marguerite Yourcenar, Simone Weil i Nives K.-K.

Ovo je samo odlomak onog dela razmišljanja o Mifkinoj knjizi koji zahteva celovitiju refleksiju. Ali ovde bi celovitost bila porazan pad utoliko što bi bila primorana da zauzme nepomičnu tačku spram Eseja i da tako neelastičnošću izgubi sve živo u njima. Odlomak — koji svoj razlog nalazi u nuždi jedne bitnije zabeleške.

nadrealistički seizmograf

MICHEL CARROUGES

U izvesnom smislu, nadrealizam bi se mnogo bolje shvatio kada bi pretendovao da je nerazumljiv, apsurdan i skandalozan. Danas je učinjen veliki napredak da se uredno skupi u svim svojim delovima i da se ispravno katalogizira u kartotekama sa imenima Descartes, Freud, Marx i tutti quanti.

Istina je da je slika nadrealizma izgubila blistavi sjaj svog iznenadnog rođenja od koga su pesnici dobijali vrtoglavicu od radosti, a obični ljudi, od zaprepaštenja; istina je da je simbolizam, oslobođen okova, zračio u svim pravcima dok ga nisu okovali i utvrdili u programu vredni tumači čije ambicije nisu išle daleko.

Ali ko je zapravo ostareo? Ko se mentalno zbrčkao? Da li slika nadrealizma? Ili onaj koji ga nikad nije shvatio, blaženo se zadovoljivši da ga i ne shvati, i onaj koga je, probuđenog, to novo iskrenje slobode ponovo uspavalo kao jednu tešku masu koja prede i hrće.

Često puta je naglašavan jedan najdublji aspekt nadrealizma kao „primitivnog mentaliteta”. I istina je da mi u nadrealizmu ponovo pronalazimo intenzivno afektiv-

no obnavljanje svih formi simboličke misli tradicionalnog gatarstva i proricanja, strasti za snovima i pretskazanjima, intenzivnu sklonost za univerzumom tarota, igraćih karata, vidovnjaka i astrologa, a isto tako na izvestan način i sistematsko obnavljanje medijskog pisma i slikarstva. Pa ipak, ne smemo nadrealizam suviše naglo približiti klasičnim pravilima i teorijama okultizma, kao ni pseudo-konceptima spiritizma. Radi se o ponavljanju koje je, istovremeno, dialektičko zadržavanje i odbacivanje i upravo zbog toga to ponavljanje je prevazilaženje.

U tom smislu, bilo bi dovoljno da se označi koje je delove, suprotnog značaja, nadrealizam rezervisao za metode psihoanalize i marksizma koje su po definiciji neprijateljske simbolizmu, ne samo u širem smislu, već i u užem, držeći, tim delovima, u ravnoteži pretenzije za ezoterizmom koje je nadrealizam imao. Ali ni tu se nadrealizam nije dao definitivno zarobiti.

Između dva ekstrema ljudske misli koji teže, s jedne strane za delirantnom apoteozom simbola, a s druge za odbacivanje svakog pozitivnog značenja simbolizma, nadrealizam odlično održava ravnotežu. Ne onu ravnotežu tačne sredine, koja bi ustvari bila nesigurnost, konfuzija, preplitanje crno-belog, već onu jednog integralnog zahvata dva suprotna ekstrema, koji su komplementarni onoliko koliko su i kontradiktorni.

Postoji divna igra optuživanja nadrealizma za sve vrste nedela: to nije književnost, ili: to je jedino književnost; to je jedino slikarstvo, to nije slikarstvo; jeste psihoanaliza, nije psihoanaliza; jeste hermetizam, nije hermetizam itd. jer nadrealizam menja sve čega se dotakne, vrši metamorfozu u svim domenima, koje ispljuje. On čini razumljivim fantastično, a obično, banalno, pretvara u fantastično. On pomračuje dan i osvetljava tmine. Jer naša uobičajena uverenja čine samo navike, a stvar nadrealizma je da rasprši i jedno i drugo.

Oduda protekli karakter, bezgraničan, beskrajan pokretljivost nadrealizma, jer on može postojati samo u pokretu; samo što se zaustavi on gubi svoju pravu prirodu, on ne može imati odmora sem u krajnjoj tački koja obuhvata sve antinomie i sva značenja, ali taj termin je bez termina, jer je sama beskonačnost, čovek koji poseduje moć da neprestano obnavlja mnogostrukost značenja.

Moderni čovek je manje nego što se misli i veruje izgubio smisao za simbolizam. Njemu ne pada na pamet da raspaljuje zanos masa obećavajući im budućnost mračnu i nazadnu. Ali je istina da je taj svesni simbolički smisao neverovatno očvrstao i osiromašio i da je on skoro suzbijen pritiskom potreba jedne epohe gigantskih promena, planetarne industrijalizacije, koja čoveka mrvli pod težinom utilitarnih, neposrednih i specijalizovanih pojmova.

Nadrealizam je, pre svega, neuslovljen akt otpora čoveka koji neće dopustiti da se dovede u reduktivno stanje malih glava, kakve prave neka indijanska plemena, ali ovde redukcijom koja se postiže ekonomskim i seksualnim metodama; a ni u stanja fantoma koja bi se postizala ezoterijski, pomoću magičnih lanterna. I zato se nadrealizam nužno bori na svim frontovima simbolizma i antisimbolizma.

U tom pogledu treba naglasiti da se Claudelova (Klodelova) veličina ogleda i u tome što je pojmo ljudski i kosmički simbolizam. Ali on se nije od nadrealista razlikovao samo po svom religioznom uverenju i po shvatanju poetske forme. Veličina je, ali i slabost Claudelova u tome što ga upoređuju sa Danteom i Shakespeareom (Šekspierom); ova veličanstvena pohvala je, istovremeno, i njegova osuda: jer je time naglašena Claudelova nesavremenost i raskid s modernim svetom. Osim u drami *Grad*, Claudel je ostao stranac dvadesetom veku, sa svojim trostrukim poletom nauke, tehnike i radničkog pokreta. Taj nedostatak aktuelnosti ne oseća se toliko na čisto žurnalističkom planu, on samo znači nesposobnost da se današnji svet integriira u svetsku sudbinu koja je kosmičkog značaja. Claudel je imao duboki poetski osećaj planete, ali njegov planetarni osećaj ostao je fiksiran za vremena Christophora Colomba

(Kristofora Kolomba) i svetog Franciska Xaviera (Ksavijera). A da i ne govorimo o Péguyu (Pegiju), koji se svojim poreklom i početkom života mnogo bolje uklopio u svoje vreme, nego što je to uspeo Claudelu, a njegova ploidba bila je samo veličanstven povratak Rimskom carstvu i mediteranskom Srednjem veku. Ni otmenost njegove misli, ni dubina njegove vere nisu ovde u pitanju, već jednostavno njegovo bekstvo iz svog vremena, u svojoj koncepciji sveta. Često se ozbiljno ili ironično ponavlja da se treba prilagoditi svom vremenu, kao što treba biti u modi; čovek uvek ima apsolutno pravo da se oslobodi ovih bednih zahteva, ali ono što se mora zahtevati od svake koncepcije sveta, koja bi htela da objasni čovekovu sudbinu to je da ona mora obuhvatiti u sebe značaj sadašnjeg vremena, ne kao praznog vremena, beskorisnog tereta, trenutka zastarenja, nego kao odlučujuće manifestacije univerzalne apokalipse, u stalnom odvijanju. Svaki pokušaj obnavljanja simboličkog smisla ljudskog života, individualnog i kolektivnog, koji ne obuhvata potpuno dramu dvadesetog veka u totalnoj viziji sveta, nije celovita vizija, nego pronalazak pokušaj, jalov, reakcionaran, koji ima samo hronološki karakter. Postoji tu jedna nesumnjiva fatalnost kojoj ne možemo odrediti ni dobre namere ni poetski sjaj. Jer upravo tu, a ne u podčinjenosti kapitalizmu ideologija treba da se suzi značenje famoznog „angažmana”, koji je često u pitanju, o kome se govori brzoplet i koješta, ali koji nam, srećom, obećava mnoga brda i čudesa, kao nadoknadu za okrnjene kule od slonove kosti. René Guénon (Rene Genon), uprkos svom sistematskom opiranju modernom svetu, daleko je bolje shvatio značaj i smisao tog sveta, iako je naglasio samo njegov negativitet.

Jules Verne (Žil Vern) jedini je posvetio celo svoje delo modernoj planetarnoj epopeji. On je nije opisao u svom prizemnom pozitivitetu niti je samo predvideo njene tehničke realizacije, on joj je istovremeno dao jednu neizmernu mitsku moć, jer je, kao ličnost bio osetljiv za fascinaciju planetarnih polova i za pesničku imanenciju koja zrači iz elemenata i mašina. On je moderni svet prebacio u čarobnu oblast detinstva, gde su predhodile vilinske priče. Da li su one uopšte bile čarobnije? Čudno veliki tiraž prevoda Julesa Vernea u SSSR, premda je on „buržoaski” pisac devetnaestog veka i čije su anticipacije uglavnom prevaziđene na tehničkom planu, svedoči, moguće, da se vernijanska koncepcija sveta nastavila držati ispred sudbine.

Ono što iznad svega odvađa nadrealističku koncepciju sveta od drugih koncepcija, to je istovremeno odbacivanje okultizma i pozitivizma. Ona se, sa vizijom kosmičkog simbolizma, ne može ni redukovati ni alegorizovati. Ona ne kruži oko jedne čvrste tačke, interpretacija i rekonstrukcija. Ona nema drugu ravnotežu osim dialektičke, ravnotežu ptice i aviona koje jedino njihovi pokreti održavaju u vazdušnom prostoru. I upravo po tome, nadrealizam pripada suštini sveta i duha modernog vremena, jer je suštinsko modernog sveta da je on otkrio da nema te čvrste tačke, da se sve kreće, da i nepomične stvari na zemlji, u opštem kretanju planete, gde su sve stvari u stalnom kretanju na svim planovima.

Ljudsko srce je „lepo kao seizmograf” piše Breton na zadnjim stranama romana *Nada* i završava ovako: „Lepota će biti konvulzivna...” Istina takode, ona nije nalik na pin-up lepote slikarskih salona, kojima se uslužuju divite. Ona jeste, ona postoji i ona živi, ali kao jedan plamen koga u noći dugo tražite, i koji, kada se jednom nađe, obasjava vaše puteve i čoveka odvodi stalno sve dalje, na putu ka vrhu apsolutne istine.

Tako još uvek plamti slika nadrealizma. Istinu govoreći ta slika nadrealizma, koja izbijla pred nama, ne oblikovana artifičijelno, od tmina podsvesti, jeste neposredna već i zbog toga što izbijla, ali je sasvim pogrešno verovati da je ona samo neposredna, ona je i posredovanje, istovremeno i iz jednog dvostrukog razloga: jer plamen koji baca na stranice svesti jest posredan u odnosu na