

dino svoju trenutnu nedoumicu. Jasno je da u takozvanim industrijskim društvima sve ovo poprma masovne razmere, da time postaje relevantno na najširem planu, što ni u kom slučaju ne sme biti zanemareno. Skloni smo da verujemo da nemački teoretičar jednostavno nije želeo da posebno govori o onom periodu kad je masa bila udaljena od aparata javne vlasti, kad čak ni fiktivno nije mogla uticati na njega. Uostalom, sve definicije mase polaze od te pretpostavke. Masa nema uticaja na vlast, zato je ona sterilna u političkom smislu. Masa ne učestvuje u donošenju odluke. Upravo je ovde važno ispraviti jednu odnegovanu zabludu u nas, koja se, na žalost, često ponavlja. Reč je o pojmu masovnog društva. Suštinu ovakvog društva teoretičari nisu izveli iz pojave i dejstva sredstava javnog informisanja, masovnih medija, već upravo iz karakteristike mase koju smo naveli. Masovno je društvo, dakle, ono u kojem je većina odvojena od aparata javne vlasti, i ne učestvuje u donošenju političke odluke. Masovni mediji samo su posledica, samo agens koji deluje u jednom od mogućih pravaca, i kao takvi ne mogu biti presudni činioci koji dovode do formiranja masovnog društva. Oni najviše mogu potpomagati u pravcu jedne već izvršene podele, već završenog procesa, u kojem se iznelo na videlo ko vlada a ko ne. Ubedivačka uloga medija vidljiva je baš u tom trenutku. Mediji su poluga preko koje se prenosi moć, ostvaruju ciljevi, ali tek kad je ona glavna podela već izvršena, kad se zna ko je pobednik. Svaki pobednik vremenom postaje režim. S tim u vezi menja se i uloga masovnih medija. Oni tada postaju stabilizacioni instrumenti.

Posebno je interesantno kako Encensberger predlaže rešenje problema. Iznenađuje pomalo optimizam kad je u pitanju uloga intelektualca. Hans Magnus uvida novu i u svakom slučaju protivrečnu poziciju intelektualca u kontekstu industrije svesti, ali pomalo preneglašava moguće domete intelektualnog delovanja. Jer, teško je verovati da u sudaru s industrijom, koja intelektualca potiskuje iz igre, ili ga uključuje samo onda kad je potreban njenim ciljevima, da intelektualac može promeniti nešto na globalnom nivou. Možda je pesnik Encensberger prevideo da intelektualci moraju najpre izvršiti obračun sa sopstvenim položajem, osloboditi se tutorstva nekompetentnih, pa će se tek onda moći govoriti nešto više o globalnim izmenama. Ma kako bilo porazno ili tužno, savremeni intelektualac nije u stanju da se izbori za više od sopstvenog (kalkvov-takvog) statusa ili položaja u hijerarhiji nemoći. Time ne želimo odrediti svaku mogućnost i smisao svake pobune (makar) u koordinatama ličnih samoća.

Izdvojićemo, za ovu priliku, (mada su svi eseji podsticajni i vredni pomena) još samo esej pod naslovom »Slučaj Pablo Neruda«.

Kad se pojavio, pa i u vreme kada je bio konzul u Rangunu, Nerudino pesništvo bilo je »prijava kao odelo, kao telo, umašćeno jelom, pesništvo koje poznaje stidne i sramne postupke, snove, poglede, bore, noći bez sna, slutnje; izlive mržnje i ljubavi; životinje, idile, potrese; poricanja, ideologije, tvrđnje, poreske izveštaje«. I bilo je, to pesništvo, »opustošeno mukom ruku kao kiselinom, prožeto znojem i dimom, pesništvo koje vonja na urin i bele ljljane, pesništvo u kojem je svako čovekovo delo, dopušteno ili skriveno, ostavilo svoj trag«. Drugim rečima, pesme koje su bile nepokolebljive, pesme koje nisu žmurile pred svetom i istinom, pa ma kakva ona bila. Međutim, posle boravka u Španiji, to se nepokolebljivo pesništvo, bolje reći taj borbeni mladi čovek, odjednom uvida da je pesništvo nešto drugo, postaje svestan nekih drugih životnih tokova, i počinje sebe da objašnjava, tu promenu, u pesmi iz značajne 1936. godine — »Objašnjenje nekih stvari«. Pesnik je video krv na ulicama i odjednom se promenio, postao je *svestan*. Encensberger navodi niz momenata koji su u potpunosti preonijentisali stav ovog pesnika. Rezultat toga bila je Staljinova nagrada, 1953. godine. Zna se kome je i kako Staljin davao nagrade. Uostalom, evo kako Hans Magnus komentariše: »Jasnoća? Jasnoća stvorena po cenu pesničkog integriteta je totalitarni plakat; uprošćenost koja zna samo za 'drugove' i podljude, i čija strava nam je iz istorije odavno poznata. Tako se zabluda da je poezija sredstvo politike osvetila jednom hrabrom čoveku mnogo gorče no što se jeftina slepa vera da postoji nepolitično pesništvo sveti hiljadama kukavica. Ali, sve i ako je pao kao njena žrtva, Pablo Neruda je bar uvideo dilemu koja ga je slomila«. Na kraju teksta, Encensberger izražava bojazan da ćemo možda uzalud čekati na pesnika koji neće izdati pesništvo zarad bilo kakvih vanumetničkih principa. Da li je zaboravio imena onih koji su, dok je pevao svoje jasne pesme jedan Pablo Neruda, bili mučeni i nepronađeni upravo pod vlašću onog koji je 1953. godine »dodelio« svoju nagradu pesniku koji je pevao o krvi na ulicama? Ako se, u ovom kontekstu, vratimo na razmišljanje o intelektualcu, vidimo da Magnus neke stvari nisu jasne. Dok, u jednom slučaju, pokušava da na pleća intelektualca natovari izvesne globalne probleme, u drugom kao da sumnja u mogućnost potpunog otpora pred ideologijom, silom, ili tim elementima garniranim genijalnim ljudim. U stvari, kao da namerno odbija od sebe pomisao da je borba uzaludna. Ne zato što bi negirao sopstveni položaj, već zato što, kako kaže Edgar Moren, ipak ima nade, pošto je nada uvek nepredvidljiva.

S pomenutim francuskim misliocem Magnusa u izvesnom smislu povezuje jedna značajna tematika, koju su, naravno, različito tumačili: ekologija. Izgleda da rešenje, ma kako uslovno

ono bilo, neće ponuditi ni nauka, filozofija, do upravo to područje ekološkog, pogotovo ako uspe da »očisti« i »osveži« sopstvene pozicije. Ili je i truli zadah koji nam dolazi iz tih koordinata znak? Čega?

o o o o o o o

Kao pesnik, Encensberger nije ništa manje zanimljiv. Spada u onu retku vrstu stvaralaca koja ima dara za više disciplina. *Propast Titanika*, međutim, nije ona prava pesnička knjiga po kojoj se može suditi o jednom pesniku. Jer, moderan ep o propasti »najboljeg od svih brodova« moguće je čitati i na drukčiji način. Nije teško primetiti da to nije isti onaj pesnik koga poznajemo iz, recimo, zbirke *Na kamenom stolu* (u stvari, izbor u prevodu Zvonimira Kostića — Palanskog). Čitajući ovu komediju, kako stoji u podnaslovu *Propasti Titanika*, čovek se stalno pita koliko je to poezija. I to ne u onom smislu u kojem se danas raspravlja o poeziji uopšte, s obzirom na njene filozofske i druge konotacije, gde nestaje klasično lirsko i mnogo toga po čemu je poezija bila prepoznavana. Ovde je dilema drukčija: nije li u pitanju samo neosporno vešt tvorac, koji se rečima poigrava dajući im lep sled i misleni izgled, koji neprestano varira jednu istu činjenicu i jedno isto pitanje? Bez obzira na to koliko je ili ne uspela ova knjižica, treba se upitati kako bi ona prošla da je za svog potpisnika imala neko ime koje je poštovano makar malo manje od Encensbergera? Da li su svi oni koji u *Propasti* vide i preveliku simboliku, iskazanu na neprevaziđen način, i delo kojem se nema šta zameniti, da li su oni pomalo zavedeni imenom onoga koji je sve to napisao? Izgleda da jesu, izgleda da o toj knjizi treba progovoriti i malo drukčije.

Pre svega, tema propasti ne samo da nije nova, nego je pomalo i dosadna. I ma koliko se čitava umetnost zasnivala na nekoj vrsti tihe, nežne propasti, kad se ta propast upotrebi na nepravni način, onda je to stvaralački krah. Ne želimo reći, daleko od toga, da je Encensberger ovde krahirao. Ni govora. Ali, radi se o tome da ovo nije nešto izuzetno. U najboljem slučaju, o komediji Hansa Magnusa možemo govoriti kao o tehnički uspešnom »komadu«. Sve je na svom mestu, ništa ne iskače iz klišeja, sledi se, kao u filmu, red, nametnuti smisao. Propast je nametnuti smisao.

Nemački pesnik je pokušao da bude sveobuhvatan. Kao filmskom kamerom, pokušao je da obuhvati sve prostore, da ih osvetli drukčijim svetlom. On neprestano iznova opeva nešto što smo već apsolvirali. Kao kad bi, recimo, neko pokušao da opeva veliku zgradu u kojoj se stotinu porodica, usamljenika, slučajnika, na različite načine sukobljava s vremenom. Bilo bi tu ponavljanja. Encensberger nas je pokušao zavesti slatkim ponorom Propasti, i tu su njegove reči suviše.

Treba, naravno, sniziti vokaciju i priznati da bi ovaj govor o knjizi bio drukčiji da nije bilo nekih nekritičkih divljenja nemačkom pesniku za vreme njegovog boravka u našoj zemlji. Encensberger je velik, to mu niko ne može osporiti, ali se ništa neće postići ako silujemo jedan autoritet. A mi smo to pokušali učiniti. Treba prelistati novine u vreme »Struge« i videćete kako smo mi idolatrijska nacija. Zato je ovaj mali prikaz knjige *Propasti Titanika* namerno pokušao da snizi tenziju, da one koji ovo delo budu čitali nateraju da se zamisle, a ne da pognu glavu pod nametnutim autoritetom.

Pri svemu ovome, treba pohvaliti trud i uspeh Zlatka Krasnog koji je zaista na dobar način prepevao komediju nemačkog pesnika. Dobro je što smo bar neke knjige preveli na vreme. Zasluga za to pripada pojedincima. Krasni je jedan od njih.

NEMANJA MITROVIĆ: »SAN RATA«, Književna omladina Srbije, Beograd, 1980.

Piše: Ivan Negrišorac

Odmah treba reći: *San rata* je knjiga sasvim osobena i nesvodljiva na postojeće književne modele. Naravno, postoji izvestan »horizont očekivanja« na kojem je čitanje ovih tekstova olakšano prihvatanjem određenih »pravila igre«, ali je pomak, u odnosu na osnovne pretpostavke tradicije u koju se uključuje, toliki da se Nemanja Mitrović predstavlja kao autor nesumnjivo autentičnog glasa.

Jedna od prvih knjiga Stanislava Vinavera, poslanika čiji je duh ugrađen u ono najvrednije što se danas stvara, naslovljena je s *Priče koje su izgubile ravnotežu*. Ne mogu da se ne setim ovog naslova čitajući tanku knjižicu Nemanje Mitrovića, ne mogu da se ne setim kako je književnost koja nas danas može uzbuditi po pravilu u znaku te izgubljene ravnoteže, te nesređenosti i raskrojenosti koja je svojodobno dobrom Smerliću izgledala kao mistifikacija i pogani marifetluk. Daleko smo, naravno, od toga vremena kada je literaturu suptilne duhovnosti, koja se opire svođenju na nivo utilitarnog, trebalo frontalno braniti, ali ne možemo obuzdati sećanje na dugi put od ekspresionistički isukanog »gromobrana svemira«, preko nadrealističke fenomenologije iracionalnog i krležijanskih varijacija, do Mišičeve odbrane prava na san i imaginaciju. Nema sumnje da je i plodonosna, ponekad i dramatična, pojava Borhesa u našim prostorima, ponovo skrenuvši pažnju na bogatu tradiciju fantastike, učinila da se mladi Nemanja Mitrović pojavi na rasrtačnom terenu.

Dve novele (»Grad«, »San rata«), na poseban način struktuirane, u znaku su te poremećene ravnoteže. Ne radi se samo o činjenici da je ova proza izgubila klasičnog junaka, čime je, nesumnjivo, ukazala na sliku sveta u kojoj čovek nema povlašćeno mesto. Čovek nije više merilo svih stvari, a Sokrat i sofisti — koji su i pored prividne nepomirljivosti jedno, jer odgovaraju na ista pitanja — pomeneni su u stranu kao našem dobu teško primereni antropocentriizam. Svet se, kao posle kakve snažne eksplozije, razleteo u hiljadu komadića, izgubivši vlastitu osu, stožer oko kojega se okreće. Za književnost, u isto vreme, pojavilo se sudbinsko pitanje: prihvatiti takvu sliku sveta ili je odbaciti u ime idile klasnog humanizma? U svom znamenitom eseju o Kafki, Ginter Anders je zapisao: »On je krhotine uzeo ozbiljno. Od njih je sebi sklepačio naočale i opisao pogled kroz staklo smisla na svijet koji je ostao bez smisla: nije njegova krivnja što mu izvještaj sadrži besmislene, apartne i apsurdne stvari«. Književnost kao simulakrum dobila je svoje čvrsto utemeljenje, ta književnost koja »unakažava da bi odredila«. I nije li takva spisateljska praksa fantazme — zapitajmo se s Jovicom Aćinom, i s Borhesom, bez sumnje — možda i jedini stvaralački refleks našeg vremena?

Proza Nemanje Mitrovića ide upravo u red književnog govora zasnovanog na fantazmi, simulakrumu. Pomenutom određenom crtali smo »horizont očekivanja« na kojem valja ovo delo iščitavati, čime unekoliko sužavamo prostor izlaganja: odričemo se stoga pokušaja da govorimo o opštim odlikama fantastične književnosti, zarad napora ka izdvajanju onog specifičnog u *Snu rata*. Nema sumnje da je ovo izdvajanje tek radna olakšica, jer odgovarajući na pitanje u čemu je posebnost fantastike Nemanje Mitrovića, odgovaramo i na pitanje šta fantastika sve može biti, a time i šta ona uopšte jeste.

Dve novele mladoga autora utemeljene su na izvesnim pravilima koje bi ponajbolje bilo označiti logikom fragmentarnosti. I Mitrović, dakle, spada u one pisce koji su »krhotine uzeli ozbiljno«, u one jurišnike koji suočeni s Haosom pokušavaju u njemu upostaviti izvestan poredak. Gestom ubedljive lakoće, što podseća na dečaka maštanja, pripovedač se laća pojedinih elemenata raskrojene stvarnosti, konstruišući svet fantazme u kojem vladaju neobične zakonitosti. Čitajmo prvu celinu novele »Grad«; kažem celinu, jer tekstovi su upravo tako izdvojeni, na zasebne delove od po nekoliko rečenica, što je najprozniji izraz pomenute fragmentarnosti: »Stojeći pored ogromnog crnog velosipeda, čiji ga prednji točak nadvisuje, dečak svečano obećava okupljenoj deci da će na njemu izaći iz grada. Ona stoje u podnožju sivih, oljuštenih fasada i plaču. Dečak se penje na velosiped i odlazi. Vozi godinama. Ali grad raste brže nego što on vozi«.

Odabrani odlomak zanimljiv je i sam po sebi, možemo ga čitati kao kakvu poetsku prozu, ali je upotrebljiv i kao očigledno sredstvo pri približem određenju autorovog odnosa prema prirodi vlastitog teksta. Prve tri rečenice, i pored izvesne »zasenčenosti« koja ukazuje na nešto neobično u zbivanjima, mogu se očekivati na fonu sasvim objašnjivom zakonima stvarnosti. Ali već sledeća rečenica, u kojoj se kaže da dečak vozi godinama, ovu mogućnost svodi na malo verovatnu, da bi zaključnim gestom definitivno odbacili takvo tumačenje: jasno je da svet Nemanje Mitrovića ne odgovara jednoj vladajućoj interpretaciji stvarnosti. Nalazimo se u nedoumici. Osećamo da opšteprihvaćeni zakoni stvarnosti nisu dostatni, ali u isto vreme nismo spremni priznati sasvim nove zakone neke nadstvarnosti, čime bismo ušli u duhovni prostor bajke. Nalazimo se pred dilemom: čudno ili čudesno; neobična kopija, ali ipak kopija, ili svet sasvim drukčijih pravila. Nalazimo se u onom »vremenu oklevanja« koje Cvetan Todorov drži za temeljnu odliku fantastike, te, s obzirom da se ovo dvostruko ne razrešava do kraja novele, shvatamo da je reč o izrazitom primeru »čiste fantastike«, kako bismo se mogli izraziti sledeći francuskog kritičara.¹ Čitaočev stav već je prvim odlomkom u osnovi određen.

O čemu nam to priča Nemanja Mitrović? Zbivanja se nižu, promiču predmeti i njihove povesti, a likovi se javljaju kao kroz neku maglu, u obrisima opštosti, jer Mitrović gotovo da ne koristi postupke individualizacije — ako nisu pomenuti u zameničkim oblicima, javljaju se u imeničkim odrednicama krajnje škrtno: dečak, štrajkači, stari staklar i tri sina, stari juvelir, krojačev sin, inženjer Afjel i slično. Ali, sve vreme osećamo izvesnu razdešenost kazivanja, nizanje fragmenata koje, utisak je, međusobno nema čvršćih veza. Vezivno tkivo kao da izostaje i ne konstituise se priča, mythos, koja ima »vlastiti početak i vlastiti završetak, a unutar toga i vlastiti sustav važnog i nevažnog, značajnog i beznačajnog, nužnog i slučajnog« (M. Solar). Tačnije, priča postoji u okvirima fragmenta, u jednoj celini ili u nizu od njih nekoliko, ali nedostaju temeljne odrednice jedinstvenog zbivanja, početak i kraj, pa se priča raščlanjava na bezbroj pojedinosti koje se čine podjednako važne i podjednako nevažne. Logika fragmentarnosti razara mythos, jedan od »načina oblikovanja zbilja« (M. Solar), a ta ista zbilja ukazuje se čitaoču kao skup neosmišljenih zbivanja, kao stanje sasvim nalik Haosu.

Vreme je u bliskoj vezi s pričom, tačnije, priča osmišljava beskrajno proticanje svodeći ga na trenutke koje međusobno

možemo odmeravati. Zbivanja u novelama Nemanje Mitrovića takva su da ne stičemo utisak kako se nadovezuju jedna na druga, nemamo utisak linearnog toka. Kao da svaki fragmenat priče konstituise osobeni vremenski sklop nezavistan od drugih, nalik ostrvcima na rečnom toku, toku koji više mi unosimo u delo, kao deo naše slike sveta, nego što je uklopljen u svet ovih novela. Eon nasuprot chronosu, rekao bi Jovica Aćin. Takvo diskontinuirano vreme, kao povest izolovanih događaja, predmeta, ljudi, ne tvori Istoriju shvaćenu u osmišljenosti celokupnog zbivanja. Otuda su vremenske odrednice kao: nedelja, jesen, krajem leta i sl., sasvim fiktivne, jer nema poretka u kojem bi one imale čvrst položaj.

Destrukcija zahvata i prostor na kojem se zbivanja odvijaju: ne radi se samo o onom lelujanju nad tlom kojem, elastičnošću što svedoči o logici sna kao temelju, prostor prestaje biti granica prostiranja i ne radi se samo o tome da je ovaj prostor nerastumačiv u okvirima blažene banalnosti principa mimesis. Ne samo to, ali i to u isti mah, ovaj je prostor izgubio koordinatne raspoznatljivosti i osmišljenosti: osećamo ga kao fluidnu igračku u rukama njenog tvorca, bez čvrstih i ubedljivih granica.

Rekosmo — igračka. Svet kao hrpa krhotina, kao bliskost Haosa, svet neoblikovan logikom događaja povezanih u priču, svet destruisanog vremena i onestvarenog prostora. Svet fragmentarnosti Nemanje Mitrovića: konstrukcija jedne zbilje sačinjene od elemenata onoga što prihvatamo kao realnost. I tu smo na terenu igre, igre koja crpi od sna, od mašte, od nesvesnog. Svet fantazme.

Igra, ali na koji način. Paidia kao »princip rasonode, nestašluka, slobodne improvizacije i bezbrižnog izliva, čime se manifestuje izvesna nekontrolisana fantazija«, ili ludus koji igru podvrgava »proizvoljnim konvencijama, imperativima, i to namerno nezgodnim, i da se stalno i sve više ometa postavljanjem sve težih prepreka, kako bi joj se put do željenog cilja učinio što napornijim«. Zastanimo pred dilemom koju nam postavlja Rože Kajoa. Ili, na drugi način upitano: čime je vođena ova igra, ako je uopšte vođena?

Opredeljujem se za tvrdnju da je reč o izuzetnom književnom poduhvatu, o visokoj vrednosti, opredeljujem se za ludus koji uvodi razne prepreke agresivnoj fantaziji, prepreke u obliku potrage za izgubljenom pričom, za izgubljenim vremenom i prostorom, potrage za čovekom nestalim iz sveta, ludus temeljen na iskustvu fluidnosti bića, doživljaju sveta pred raskrojem u kojem čovek više nije ni trska koja misli. Možda tek koja sanja, mašta. Posmatrajući predmete koji se u hitrom mimohodu pred nama pojavljuju i nestaju.

Nije mi van svesti ni ono što bi moglo da slovi kao nedostatak, kao manjkavost ovih novela. Neprestano zapljuskivanje talasima maštovitih vizija često dovodi do monotonije, a valjalo bi u ta poigravanja uključiti i čvršće relacije prema stvarnosti, bilo stvarnosti doživljenoj kao »Vavilonska biblioteka«, uz iskustvo Borhesa, Tribusona, Kiša, stvarnosti ocrtane kao svakodnevnica, prisutne u Pavićevom pripovedanju, ili na neki drugi način. Iz izvesnih je poteškoća Mitrović izašao na način koji nesumnjivo svedoči o pročišćenom senzibilitetu, što onda obrtom postaje ne manjkavost već vrlina: u odsustvu mythosa javlja se problem kraja novele (na povlašćeno mesto trebalo bi izdvojiti motiv od suštastvene važnosti, čime se doprinosi sputavanju razuzdanosti igre, utvrđivanju izvesnog poretka), ali Mitrović u oba slučaja na ta osetljiva mesta stavlja problem kontinuiteta, trajanja (u noveli »Grad« reč je o glasu koji gubi svoju čujnost, a u »Snu rata« o gradu koji je nestao, ali kojega sneg volšebno rekonstruiše). Osvedočeni prefinjeni senzibilitet mladoga autora, uveren sam, umeće i ubuduće da nas iznenađuje svežinom i lucidnošću.

Naporima ovoga rada izdvojeni kvaliteti proze Nemanje Mitrovića, verovatno, u tim opštim obrisima i ne deluju kao neka posebna novost. Domet je kritičke misli, u slučajevima izuzetnih ostvarenja, tek toliko da olakša kontakt s delom samim, da ocrtava »vidokrug očekivanja« u kojem je sagledavanje vrednosti najcelishodnije. Nesumnjivo je, ipak, da postoji ono »atopijsko«, što bi rekao Bart, ono što čini da *San rata* opovrgava svaki pokušaj svodenja na već poznato, ono neuhvatljivo samosvojno. To »atopijsko« izvire i iz neskriveno lirskog doživljaja, čime je ova proza pomenena ka poetskoj, a u krug naše fantastike unesena nova vizura. Lirska fantazija, sintagma koja još ponajbolje označava svet *Sna rata*, sintagma koja opravdava reči izgovorene na početku da je ova proza nesvodiva na postojeće književne modele.

Nimalo me ne čudi da jedan mladi čovek počinje upravo ovako, distanciranjem od slike stvarnosti koja bi nudila izvestan mit o celovitosti. Nimalo me ne čudi to okretanje unutarnjoj duhovitosti alogičkog. Ne bi se to dalo objasniti samo određenom lektinom koja obeležava naše vreme, tim pre što je i to pojava kojoj tek treba otkriti razloge. Bliži smo, čini se, odgovoru ako prihvatimo pretpostavku o tome da su ljudi izgubili veru u koordinate vlastitog sveta, o tome da je princip nada poljuljan, a da se čovek ne oseća kao biće koje oblikuje Istoriju. Nedavna svedočenja Zorana Konstantinovića² ukazala su da to nije osobenost samo naših književnih čardaka.

NAPOMENE:

¹ Kažem »sledeći«, jer, po Todorovu, fantastika, kao književni žanr, prestaje s Mopasanom, te danas neku književnu tvorevinu možemo označiti

»fantastičnom« u pojmovnim distinkcijama Todorova tek onda ako ga ne sledimo u svim konsekvencijama. U igru tada stupa shvatanje fantastike ne kao žanra, već kao danas jedino mogućeg oblika književnog stvaranja (J. Aćin), shvatanje koje, nije to nikavak paradoks, možda možemo naći u izvesnim obrisima i kod samog Todorova.

² U časopisu »Izraz«, br. 6/1980.

IVAN TOLJ: »OTOCANKA«,
»Mladost«, Zagreb 1980.

Piše: Branko Čegec

Promišljanje književnoga procesa moguće je, uglavnom, iz dvaju osnovnih motišta: prvo, književnost kao evolutivni proces, neprestano razvijanje novih oblika i postupaka modeliranja, obnavljanje temeljnih književnih postavki aktualnim prinosima književne proizvodnje; i drugo, književnost kao niz »vječnih« (književnih) normi i standardne, zadane motivike; književnost kao otkrivačeljica prostora nepomućene ljepote i vječnih životnih istina.

Svaka progresivna književna epoha ili usmjerenje polazi, uglavnom, od prve postavke, odnosno od premisa sadržanih u njoj. Bjelodana je, međutim, činjenica da pored »glavne«, dominantne književne orijentacije, vazda postoji i drugopplanska, paralelna proizvodnja pisaca običajno smatranih tradicionalnima. Njihovi su produkti lišeni svih revolucionarnih intencija, ali su uvijek bliži prosječnoj suvremenoj čitateljskoj svijesti, te stoga i čitajući autori. No, to je već problem povijesti književnosti, odnosno povijesti književne recepcije.

Poezija Ivana Tolja uzima za temelj intencije druge postavke, nadajući se kao tumač svojevrsnih životnih istina, slikar vječnih motiva ispunjenih čistotom i lijepošću esteticizma ranoidealističke provenijencije. Premda osobno više volim stajati iza intencija prve predložene postavke (smatrajući drugu, zapravo, uzlišnom), ovim ću se tekstom pokušati, barem djelomično, staviti u položaj čitača s motišta druge postavke, e da bih sadržaj zbirke pročitao na nešto nižoj kritičkoj razini nego što je to moguće s pozicija prve postavke. Naime, Toljova bi knjiga na toj razini a priori zaradila slabu ocjenu, s obzirom na to da je stupanj aktualnosti svijesti o književnoproizvodnom procesu zanemariv. Čitajući je, pak, s pozicija posvema tradicionalizirane svijesti, *Otocanka* se može učiniti solidnom tvorevinom. Hoteći prvenstveno biti lirikom, tj. pjesnikom izrazito osjetilne naravi, Tolj uspijeva polučiti nešto bolje rezultate za sloj tradicionalno orijentirana čitateljstva. Tradicionalan (Toljov) položaj pjesnika, zapravo, svojevrsna je mistifikacija. Riječ je o poimanju poetske osobnosti kao odabrana, »posvećena« polubožanstva čije je poslanstvo usmjereno otkrivanju velikih životnih istina zabludjelu pučanstvu. U biti, takav stav nosi jasne religijske predznake. Vjera u moć poezije, odnosno pjesničke sugestije, nadređena je svima ostalim dimenzijama. Religijski je u tome nepovrediv položaj pjesnika (pjesnik nije čovjek, proizvođač), koji dominira nad sveukupnim čitateljstvom. Poezija takve naravi, dakle, ne korespondira s čitateljem — ona ga podređuje.

Uporaba standardne (odabrane) figurativnosti i izrazita sklonost patetiziranoj pjesničkoj slici bitna su obilježja ove, s motišta tradicionalna pjesništva, dosta uspjele knjige. To što je kompletna tradicija od Baudelairea naovamo, tradicija moderniteta (radi se o općoj a ne nacionalnoj tradiciji), doslovno zaobidena, ne treba uzeti odveć za zlo mladome autoru. Uostalom, svijest o literaturi nije urođena: sve što znamo o književnosti stečeno je tijekom obrazovanja. Obrazovnost, nadalje, uvjetuje različnost književnih interesa pojedinaca već u najranijim razdobljima stvaranja, što opet ovisi o individualnim mogućnostima i individualnom doživljavanju slike svijeta (u čemu je također bitan faktor orijentacija obrazovanja). Paralelnu pjesničku proizvodnju, koja može na razini nacionalne književnosti biti i primarna, ne treba promatrati kao nazadovanje i lošu književnost. Naprotiv, s obzirom na obrazovnost čitateljskih slojeva, istom je proizvodnja takva tipa pozitivna, jer u određenoj mjeri uspijeva zadržati čitatelja uz knjigu. (No, radi li se doista o bitnoj konisti za književnost?) Problem je, name, jedino u tome što čitatelji »sudbina« Janka Matka nikada neće ni pokušati razumjeti, primjenice, Kafku. Pjesnika, pak, ne treba nasilno navoditi na trag modernoga promišljanja književnosti. Individua može biti posve nemoderno utemeljena, te joj stoga mora biti zagarantirano pravo na opredeljenje koje joj najvećma odgovara.

Naposljetku, govoreći povodom Toljove knjige o različitim razinama poimanja književnosti, zapostavio sam sustavniju račlanbu knjige na isključivo literarnom planu. No, o tome će se posve sigurno pobrinuti kritičari Tolju bliskijeg opredeljenja. Ne radi se, zapravo, o posebno kompleksnu autoru, pa će svaki istic pismen čitatelj lako naći put do ove poezije. A čitatelja će, s obzirom na orijentaciju, vjerujem, ipak biti.

ZORAN GAŠI: »OČEVIDAC«,
Srpska čitaonica i knjižnica, Irig, Novi Sad, 1980.

Piše: Selimir Radulović

Čini se da ne bi trebalo sumnjati u primjerenost i razložnost razgovora i analitičkog postupka, kada je u pitanju knjiga Zorana Gašija *Očevidad*, ako bi se on kretao u pravcu poništavanja dilema prisutnih prilikom pseudoselektiranja tematskog registra na pjesnički i nepjesnički.

Jezikom vremenog Karamazova problem bi bio riješen iskazom »nema ružnih žena«, a jezikom R. Jakobsona problem izbora pjesničke teme lišen je svakog sadržaja iz sasvim jednostavnog razloga što »nema pejzaža ili akta mrtve prirode ili misli koji bi danas mogli biti van kruga poetskih tema«. U tom smislu slijedi i duhovita opaska o ekvivalentnoj poetičnosti bilo kojeg prozora, počev od »ogromnog prozora-ogledala robne kuće« do »prozorića seoske krčme«.

Naravno, liž jednog ovakvog ugla posmatranja stvarni mogla bi se odrediti pjesnička riječ Zorana Gašija, čini se čak i najprije, njegovo slobodno, suvjereno i nekonvencionalno kretnje u prostoru između mladica, diotrije, cviljeća, simetrije itd., ali pri tom ne vjerujemo da bismo mnogo postigli, da bi utisak o autoru i knjizi bio nekompletan, te da bismo, u krajnjoj liniji, bili nepravilni ako bismo koordinate knjizi tražili u onaj ravni koju je, već dobrih pola stoljeća, moderna pjesnička riječ apsolvirala. No, samo naše insistiranje na tome da se *Očevidad* ne posmatra i određuje u ravni jednog pseudoproblema, u dobroj mjeri, svjedoči o našem odnosu prema knjizi. Nisu, nam, takođe, bliska — štaviše, smatramo ih proizvoljnim — tumačenja da se ovakav tip oblikovanja pjesničkog znaka, namah i sangvinično, posmatra iz perspektive nadrealističkog koncepta pjevanja, a da se pri tom zaboravlja, pobogu, ako smo već skloni ovakvim poređenjima, i futurizam, i dadaizam, i mnogi drugi izmi, kao i čitavo bogato i podsticajno nasleđe prošloga stoljeća. Pravo na autoritet nadrealizma, da upotrijebim ovaj loše skovan i neprimjeren politički slogan, toliko prisutno i aktualizovano u svim zapisima o modernoj poeziji, ukazuje na neupućenost i neobaviještenost takvih posmatrača. Jedna mala digresija o Hlebnjikovu poslužuje kao dokaz da određena nezainteresovanost za organizovanost i suvislost teksta, u tradicionalnom smislu, nije samo karakteristična za nadrealiste: koliko je, samo, on znao biti ushićen štamparskim greškama, videći, katkad, u njima sjajnog umjetnika.

Ako smo se razumjeli, dakle, onda ne treba posebno podvlačiti da se do »duhovnog etimona« ove knjige ne može doći samo preko »tipičnog« lingvističkog i psihološkog prepoznavanja, koje bi nas odvelo u svijet i predio nadrealizma. Isto tako, ne bi valjalo tok ovog izlaganja tražiti u afektivnoj krajnosti opredjeljenja u drugom pravcu (ni tako shvatiti), u direktnom kolidiranju pjesničke riječi Zorana Gašija s navedenim dilemama, tim prije što se za nju ne može primijeniti ona Geteova diskvalifikacija, upućena na račun Vodsvorta i njegove poezije, da je loš pjesnik, jer isuviše dobro zna zašto bira jednu riječ ili jedan stih.

Za autora zbirke *Očevidad* karakteristično je jedno prepoznavanje jezika-kao-medija, jezika-kao-mogućnosti, jezika-kao-igre. U tom smislu, u duhu jednog hipentofiranog osjećanja za jezik, svijesti o njegovim mogućnostima i dometima, Gašija je moguće svrstati u red pjesnika moderne senzibilitnosti. To, svakako, ne znači da je on, zarad jezika, pasivni posmatrač stvarnosti, odnosno da je daleko od toga da je oboji, ispuni i da joj vlastiti pečat. Kao prilog navedenom mišljenju mogla bi poslužiti bar polovina pjesama zbirke primjerice: »Dobro jutro«, »Pitak uga«, »Cveće« i dr. Slikovitost, prisustvo izuzetnih i skladnih pjesničkih slika, kao konstitutivnih elemenata Gašijeve pjesničke riječi, evidentna je, kao što je evidentno da je slika daleko od slike i suda o pjesmi, te da je autentičan sud o pjesmi sud o pjesmi-kao-pjesmi, a ne kao-slici. U protivnom, slijedimo tok razmišljanja A. Ričardsa, knižarica bi bila suvišna, a suštinska vrijednost pjesme ispisivala bi se na osnovu »povjerenja u opšta mjesta psihologije«. Više Gašijevih pjesama daje nam povoda da ih posmatramo samo kao slike, realizovane kao rezultat simultano izazvanih vizualnih slika, fragmenata, senzacija, svjedočenja očevica i sl. Zato bi, čini se, srećniji i prirodni put razvitka i artikulacije pjesničkog glasa Gašijevog bio prije u pravcu pjesničkog oblikovanja i nijansiranja iz »Istorije bolesti«, negoli u pravcu nomenklature iz »Ispred i iza«, ili pak popisa iz »Pet broja do dolaska«. Kad ovo tvrdimo ne isključujemo svijest i sluh za sve vrste poezije, i svakako bismo odoljeli iskušenju da kod Poupa ne tražimo ono što, recimo, nalazimo kod Pope, i obratno. Razlog je druge prirode: da ne bismo došli u poziciju da i sadržaj ove knjige posmatramo kao pjesmu, što i ne bi bilo tragično (a za to bismo našli razloga),