

preobražaj

tone pavček

ZIDANJE

Od tla, ispod tla,
odande gdje si ili si bio,
od straha tamne preneraženosti,
od bezdna posljednje noći,
odasvuda,
valjam i vučem uzbrdo
iznova
ugaono kamenje i sitni šljunak
za nestalnu građevinu opstanka;
smrt mi dobroćudno stoji po strani,
smrt – tvoja zaštitnica,
koja zna, a ne kaže, da neću stići nigda
na vrh niti do krova.

A moram. Jer je naređeno.
I hoću, jer je to naše.

Tvoj kamen je za temelj i zid,
na tvome srcu ležao,
tvoja krv je ispirala šljunak,
u tvoje tijelo se sasipala zemlja,
prije no što postade dio nje.

Uzimam je iz usta, sa očiju i dlanova,
uzimam polako, kao da vučem
ili da crpimo zajedno
iz vrela vječnosti vodu
iz tvoga u neko drugo rječno korito,
radi vraćanja u neki drugi život
živ i željan
milostinje.

PREOBRAŽAJ

K tebi hodim kao k bijeloj crkvi na brijegu
crnom žalošću poduprt.
Ljubazne zmije uzmiču k zidu
i ti mi postavljaš brvno

u vječnost koju smatraš vječnom,
i u svom prekratkom danu.
Stupam i jedva odgonim sjenku
koja se nada te nadvila,

da bih vidio mrtve usne, a ipak žive
kako se savijaju bez glasa:
tako se možda preobražava molitva
u pjesmu ili tmina u svjetlost.

A ruke si više ne pružamo.
Moje, podignute k tebi, davalji grč,
iz jedne tvoje raste trava,
na drugu pada kiša...

ŽIVOT DVOJICE

Nisi se izgubio kao zvuk
u tišini, među sjenke zaborava
ili kao riječ koja je izgubila značenje
i iščezla iz upotrebe:

od tvoje smrti živim,
kao da raste biljka iz tvoga grla.
Tiho zvoni njen glas i s njime
obojica smo živi i obojica mrtvi.

Tako se zatičem da katkada
hodam po nekom sjenovitom predjelu
predaka i čudim se zašto
si ti, tako mlad i svijetao, među njima,

a ponekad, tako naveče
pod lukom rümeni sa mnom posjediš
i prebiremo života svagdanjeg trine
gotovo zemnim riječima.

Nisi se izgubio kao zvuk
u tišini, nisi otišao u ništavilo i zaborav:
tobom mjerim značenje stvarima
i tvoju pjesmu pokušavam pjevati za tobom.

Prevod sa slovenačkog:
Špiro Matijević

krležine madžarske vedute *

aleksandar flaker

Pojam *vedute*, kojim obično označujemo »vidik, pogled na grad, odnosno dio grada, na ulicu, trg, spomenik ili na pejzaž u kojem prevladavaju arhitektonski elementi«, ovdje upotrebljavamo kao uvjetnu oznaku za one fragmente verbalnog teksta koji takav »vidik« modeliraju s naglašenim elementima likovnosti.

U Krležinim *Zastavama* kao monološko-socijativnom romanu, građanom pretežno oko difuzne svijesti središnjeg karaktera, i s naglašenim dijaloškim izričajima, proliferirane vedute koje pretpostavljaju statičnost »slike«, vrlo su rijetke, a najčešće se pojavljuju u fragmentima koji ujedno oblikuju vizualni dojam i izražavaju subjektivni odnos fiktivnog karaktera prema predmetu modeliranja, pri čemu se vizualni dojam vrlo često isprepleće s akustičkim, katkada pak i s olfaktornim, a odmaknut u prošlost »izgubljena vremena« (da se poslužimo Proustovom oznakom), on je ujedno i reminiscentan.

Pa ipak, neka nam bude dopušteno izdvajati one fragmente u romanu koji govore o vizuelnoj percepciji prostora Kamilove (i autorove) mladosti, i to onoga prostora u kojemu se Krležini karakteri (otac i sin) pojavljuju kao došljaci, a proteže se od Gyeken – Gyekenyesa na jugu do Ostrogona na sjeveru, S Tihanyem kao zasebnim *locusom* i gradskim i prijestolničkim prostorom Pešte i Budima.

Nimalo slučajno, prva se takva veduta pojavljuje unutar *kronotopa* (pojam je Bahtinov) vlaka, i viđena kroz prozor vagona filijumanskog ekspresa, a uklopljena u svijest člana hrvatske delegacije u ugarskom parlamentu, rječito govorio o tome kako madžarski prostor za njega nije nimalo začudan, već, naprotiv, ponovljiv i u svijesti automatiziran:

»Čitava pozornica sa hrasticima i njivama na ovoj dosadnoj relaciji zagrebačko-peštanskoj poznata mu je napamet: sva raskršća i sva raspela, sve parcele i sve stanice sa lijehama, tulipanima i mačuhicama i bijelim pijeskom posutim stazicama, sa glinenim časnim sjedobradim patuljcima i blistavim staklenim kuglama po ružičnjacima, sa visećim košarama i crvenim perlargonijama, sa vapnom oblivenim zahodima i pustim telegrafskim sobama (...)«, pa je ova hortikultura veduta unutar *teatraliziranoga* prostora, s njezinim ponovljivim na cijelom hrvatsko-ugarskom željezničkom prostoru redom, samo znak »madžarske pragmatičke komedije« (*Audijencija*, 1,36-37)² i hrvatsko-ugarskih odnosa uopće. Monotonost izvanjskog svijeta, viđenu kroz prozor vagona, poznajemo već iz modela poezije koju smo nazvali željezničkom, – Krleža je jedan od njegovih sutvoraca³, a jednako se s toposima toga modela susrećemo i u Kamilovu viđenju vlaka kao »gvozdene nemani« koja se puši »kao luda furuna pod kupolom Istočnog kolodvora« (*Smrt*, 1,202), ili kinetici »strelohitrog« preljetanja stanica, »Jablanova, polja, cesta, dvoraca (...)«, dunavskih mostova« (*Grand hotel*, 5,68), pa vrijednost vedute dobiva tek peštansko svitanje viđeno iz vojnog transporta:

Nad žutoružičastim horizontom javljaju se prve vodoravne pjege žute, kao od svjetložute krede, modrikasto četrunasta matinata nad gazometrima, hidrantima i vijaduktima, nad gromadom sivog toplog kamena, sa lirsom pratnjom bakrenih gongova« (*Finale*, 5,207),

s osjećajem za kontrast toplih i hladnih boja, za fakturu krede i likovne znakove urbane teme, kakvu je razvijao npr. Sironi u *paesaggi urbani* s lokomotivom kao kinetičkim znakom (kolekcija E. Estroick, London)⁴.

Drugi je značajni kronotop u Krležinu romanu – restauracija, gostionica, bodega ili čarda – kao tradicionalni *locus* koji omogućuje dijaloške odnose, ljubavne domjenke ili pak služi socijalnoj karakterizaciji. Likovno viđenje takvoga *locusa* na početku romana vezano je za »Presvetlog« koji je Kamila poveo u »restoran, rezerviran za odabranike prezidijalne kreme« što se u prvim redakcijama naziva »Kod Kralja Matyasa« (usp. *Zastave* Zagreb 1967, str. 168), a kasnije »Madžarska kruna«.

»Pod starim hrastovim tavanicama i sa rustikalnim, grubo otesanim stolovima, sa podom od crvene lakirane cigle, u polurasvijeti, narančastih abažura, sve patrijarhalno, sve kao imitacije renesansne taverne iz davnih korvinskih dana, posluga u fraku, srebrne kaserole, rakovi, balatonski fogas u aspiku, Martel, Courvoisier, tokajski, »Szurkebarat«, zadunavski »Bikaver«, zečevina, srnetina, divljač uopće, fazani, majoneza, engleska mesa, dunavske kečige na žaru, ananas-bowle, a od svega toga Kamilo je izabrao filanu papriku« (*Hungaricum*, 1,144-145).

Ovo, dakako, nije Groszovo satiričko viđenje orgijastičkih prizora berlinskih bogataških lokala dvadesetih godina, već katalog jestivina kakve su oblikovali »holandski Settecento Stillebeni« (*Ljubav*, 5,147), ali smješten u okvire arhitektonske imitacije evropske renesanse i osporen na kraju Kamilovim izborom pučkoga jela, što će ga imati »preko glave u Hungaricum« (1,145), odmaknut je u kulturu kojoj Krležin temeljni karakter samo po genealogiji pripada. Takav *nature-morte* s kulinarskim katalogom pojaviti će se i kasnije, na slastičarskoj razini, u opisu *interieura* jedne »bodege« (*Jolanda*, 2,82), ali će već smrću odsati u Kamifathovoj

»teškom hrastovinom opločenoj holandskoj blagovaonici, urešenoj isto tako tamnim tihim životima, na kojima su se od smeđe melase izdvajale masne ružičaste ribe na srebrnim pladnjevima, sa pobijenim dlakavim zečjim leševima, na kojima se usirila u otvorenim ranama venozna krv (Večera, 2,42),

koje je uvek muško ja što se iskazuje oko, u i za i protiv ženskog lika, tu je i glas Lumbura. Njegov glas je prenosilac u drugom smislu. U prvi mah se čini kao otelovljenje patrijarhalne svesti. To je i razlog zašto Lumbur dolazi da se brani pred ženskim tribunalom. Kao riba, on očito ukazuje na falusnu simboliku, premda je ova osobita riba (pljosnata i bezoblična) svakako na granici falusoidnog. Ali upravo je to njegov pravi položaj; granica, krajnost u kojoj se ostvaruju različitost i artikulacija. On nije, kao što i sam tvrdi, za žensku ili mušku vladavinu, što definiše njegovo mesto u tekstu. On nije običan označavalac, već središnji označavalac, oko koga sem središnji označavalac, oko koga se, protiv koga i kroz koga se ovi različiti izrazi ubližavaju. On obeležava razliku; on je čista stranica gde se oblikuju slova i reči. Artikulacija razlike može čak biti, kao u "Lavorukoj ženi" (*Die links händige Frau*) Petera Handkea, naglašena nemost.

Problemizacija položaja pripovedača neizbežno postavlja pitanje statusa priče i zapleta. Ovo nije samo formalni problem; pripovedačka struktura uveliko je obeležena ideološkim obrascima i oblicima percepcije. Koliko god da su dekonstrukcijske tendencije postale tradicijom modernog i postmodernističkog romana, one nisu uspele da dublje prodru u kolektivnu svest. Čak i sofisticirani kritičari ukazuju, duboko ukorenjenim mišljenjem, da je u priči svet prisutan na neiskrivljen i prirodan način. Tipična za ovaj nepromišljeni stav je rečenica "Umetnik X nije ideolog, već onaj koji priča priču". Malo je šta ova kritika uradila, osim što je izrazila osnovni stereotip političke ideologije i retorike, koji nastoji da definiše kretanje i sled postojećih zakonitosti kao jedini mogući i prirodni zakon. Pragmatisti uvek govore poznate stvari. Identifikovanje istorije kao priče postalo je i deo novinskih izveštaja, gde su "vesti" događaji koji, navodno, čine istoriju, sasvim određeno nazvani "pričama" ("Čučete ovu priču odmah nakon ove vesti"). Dovoljno interesantna "vest" (Kafkin "Botschaft") je obraćanje primaocu; ostalo je fikcija. Očevidno je, takođe, da su narativni izraz i ton novinskog izveštaja arhetipski (re-)prezentovani "bapskim pričama" Valtera Kronkajta, u čijem pripovedanju svet i priča ponovo potvrđuju ono staro: "tako je to bilo..."

Ovaj oblik izražavanja potiče od humanističke tradicije, što je istočno-nemački kritičar Kurt Bat izuzetno jasno izrazio, identifikujući destrukciju pripovedne forme s destrukcijom humanizma. Štaviše, subverzija pripovedne forme je možda jedno od najprovokativnijih osporavanja humanističke tradicije, koje nastoji da jednom za svagda odredi šta je granica i identitet "humanosti". Srazmerno tome koliko modernistički i postmodernistički projekti koriste ograničenja isključivosti i uključivosti, toliko izazivaju otpor zbog "dehumanizacije".

Očito je da se ovde opisani problemi tiču i romana. Na teorijskom planu, oni se manifestuju naročito tokom šezdesetih godina, pojednostavljeno rečeno, u sukobu strukturalista i hermeneutičara. Ovi problemi su došli do izražaja i u nedavnim žestokim raspravama istoričara, koji su posmatrali istoriju kao nauku razdvojenju između tradicionalnih formi narativne istoriografije i njene rastuće strukturalizacije uvođenjem sociologije i ekonomije. Proširio sam kontekst, jedino zato da bih ukazao na narativnu problematiku kao dela "postmodernističkih" uslovljenosti u širem smislu.

Sredina šezdesetih godina protekla je u znaku Petera Handkea, koji je podvrgao oštroj sumnji prividnu prirodost pripovedanja. Osobito su njegovi rani prozni radovi predstavljali anti-priče u kojima je nastojao da razotkrije ideološke tragove utisnute u načela pripovedanja. Ali, u Handkeovom odnosu prema naraciji primetna je i svojevrsna ambivalencija. Njegovi rani napadi na priču kao deformisanje i iskrivljenje realnosti podjednako ukazuju na snažnu želju i čežnju za svetom bez pomirenja i želju koja ultimativno pokušava da ponovo pronađe istinu u jednostavnoj priči.

Ono što smo uočili, u odnosu na tekst to je da se uklanjanje i brisanje granice između nepostojećeg i stvarnog pripovedača pojavljuje kao jedna od zakonitosti proze. Savremeni romani su mimetički, ne u tom smislu što nastoje da predstave realnost van njih samih, već u tom smislu što otkrivaju i koriste organizacione modele koji predstavljaju kako svet realnosti, tako i svet fikcije. To je njihov realizam. Tradicionalnije forme brisanja i uklanjanja ograničenja između fikcije i realnosti održale su se na semantičkom nivou, kao mešavina fantastičkog i realnog sveta, subjektivne i objektivne stvarnosti. Kompleksnija i kao što sam je nazvao, postmodernistička forma, prenela je problematiku u strukturu teksta. Naravno, ovo su samo tipološki polovi, koji su obično izmešani u pojedinim tekstovima.

Ukoliko je zasnovana na fikciji, realnost se u romanu pojavljuje kao priča zasnovana na drugoj priči. Ali, dok na početku modernizma, u Džojsovom "Ullisu", veliki mit ispisuje svoje nevidljivo značenje u toku jednog, ovekoveknog dablinskog dana, najnoviji romani se često zasnivaju na marginalnim, čak banalnim pričama. Među najomiljenijima su modeli "zapadnog", odnosno detektivskog romana, zato što je u njihovim zapletima narativni mehanizam obično vrlo jednostavan za razumevanje. Ovi modeli, naravno, teže da potkopaju i dovedu u pitanje i sam pojam priče i istorije, zato što transformišu vremensku jedinstvenost događaja u ponavljanje strukture. Ovo, međutim, ne podrazumeva uvek i deistorizaciju. Obeležje Grasovog romana "Lumbur" je, na primer, dijalektika istorijske posebnosti i ponavljanja modela priče. Preprogramiranje života dostiže najprecizniji dijalektički izraz u "Naučenim procesima s kobnim završetkom" (*Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*) Aleksandera Klugea. Ove priče ne predstavljaju samo programiranje oblika iskustva i ponašanja, već i nesklad između programa i realnosti. Ovo nesuglasje dovodi prividno do mešanja logičnog i nelogičnog, kontinuiteta i diskontinuiteta. Model je najčešće program, koji u svojoj nefleksibilnoj logičnosti razara sebe i svoj subjekt, koji je uvek subjekt u literarnom smislu; izložen da bi opisao program.

Ove promene u funkciji pripovedanja dobijaju najjače impulse na nivou označitelja. Najvažnijim tekstovima poslednje decenije dominira jezik, ne u reprezentativnom smislu, kao što se misli, već kao organizacioni princip realnosti, kao stvarno i moguće nasilje i kao istinski subjekt govora. Ovo se ne odnosi jedino na neke sasvim određene autore eksperimentera, kao što su Osvald Viner, Helmut Hajzenbitel i Arno Šmit, koji su tehnike određenih tekstova primenili u romanu. Štaviše, i u romanima za koje se smatra da su primarno organizovani, semantičkom površinskom strukturom, doslovnosti označitelja imaju veću ulogu nego ikad ranije. Izgleda da su mnogi autori postali svesniji snage doslovnosti. "Onaj ko kaže paddly,

mora takođe reći pedal", čitamo na izgled besmisleni rečenicu u romanu Herberta Ahternbuša "Dan koji će doći" (*Der Tag wird kommen*). Njegova zaigranost i nestašnost ništa manje ne izražavaju strukturni princip onih romana koji istovremeno deluju snagom označitelja i konkretne istorije.

Na torn nivou, nivou označitelja, ova eksperimentalna umetnost i moderna avangarda kreću se prema ograničenjima samog modernizma i prevazilaze ih. Razliku možemo uočiti ako uporedimo delo klasičnog modernizma, kao što je "Doktor Faustus" Tomasa Mana, s eksperimentima avangarde. Premda roman Tomasa Mana odražava i govori o problemima i mogućnostima eksperimentalne umetnosti, njegov jezik nije sasvim u vezi s onim što označava. Eksperimentalna književnost je, s druge strane, pozornica i uporište eksperimenata. Kao reprezentujući medijum, meta jezik ne može dugo ostati rezervisan prema onome što reprezentuje.

Sistematska proučavanja značenjskih procesa započela su u Nemačkoj još dvadesetih godina ovoga veka, ali doživljavaju nenađan kraj po dolasku nacista na vlast (1933). Nakon rata, mladi nemački pisci i umetnici, osobito na Zapadu, gde je nekolicina emigranata bila dobrodošla, te nije mogla imati onu ulogu koju su Breht, Segers, Tomas i Hajnrih Man i drugi imali u Istočnoj Nemačkoj, polako su počeli da se re-orijentišu, tražeći svoje mesto u tradiciji modernizma od kojega su bili potpuno odsečeni.

Premda je izraženo okretanje ka "čistom" jeziku, suprotno idealizovanom jeziku i retorici nacističkog perioda, bilo primarne motivacija za mnoge pisce, većina ovih ranih tekstova nije istraživala prirodu jezika i značenja, već se bavila izučavanjem neposrednosti i egzistencijalne istinitosti doživljaja. Ipak, postojala je nekolicina autora i malih grupa koji su započeli razgradnju naivnog, reprezentujućeg jezičkog koncepta, eksperimentišući s "izumima", "verbo" i "montažnim tehnikama." Među najinventivnijim bila je bečka grupa u kojoj su delovali Hans C. Artman, Fridrih Ahlajtner, Konrad Bajer, Gerhard Rim, Osvald Viner, a među autorima individualcima isticali su se Eugen Gromringer, Ernst Jandl, Friderike Majrocker, Franc Mon i Helmut Hajzenbitel. Oni su predstavljali istinski avangardu posleratnog perioda u Nemačkoj. Ostvarili su sva najveća otkrića i eksperimente pedesetih i ranih šezdesetih godina. Ali koliko god da su izazvali pažnju, ostali su marginalci. Njihovi su tekstovi kružili jedino po malim časopisima često kratkog veka, ili u obliku rukopisa od prijatelja do prijatelja, a tek u nekoliko retkih slučajeva zadobili su širi krug čitalaca. Sredinom šezdesetih i početkom sedamdesetih godina situacija se potpuno promenila. Broj antologija i eksperimentalnih tekstova, objavljenih u najvećim izdavačkim kućama, naglo raste, dostižući daleko veći publicitet. Činilo se da se eksperimentalna književnost s marginalnog položaja primiče sve bliže središtu zbivanja. Ali, u isto vreme, bilo je tu samo nekoliko stvarno novih eksperimenata. Većina publikacija predstavljala je u stvari, zbirke tekstova napisanih mnogo ranije, ili varijacije već ustanovljenih eksperimentalnih tehnika. Međutim, promena pozicije unutar književnog tržišta nije samo spoljna osobenost tekstualne prakse koja je zainteresovana za stvarni položaj jezika i teksta. Ova promena uticala je i na ostale radove; "bezazleno" pisanje više se nije činilo mogućim ozbiljnom piscu. Naravno, napuštanje marginalnog položaja istovremeno je ugrozilo samu bit istraživačke i eksperimentalne književnosti. Integrisanje prevrata izvrlo ju je opasnosti da budu prihvaćena. U stvari, mogućnosti integracije protežu se daleko izvan domaćaja literature. Proći će dosta vremena dok tehnika i grafika određenih tekstova postanu važan deo komercijalnog oglašavanja. Eugen Gromringer, nemačko-švajcarski eksperimentalist, radi i za reklamne agencije, što je izazvalo moralizatorsko ironiziranje i velike polemike. Ali, možda će ovaj stepen integracije pre biti iznenađenje za sve one koji smatraju da je eksperimentalna umetnost tek elitistička zabava. Ukoliko delovanje označitelja zaista može da funkcioniše onako kako odgovara željama i potrebama potrošačke industrije, to znači da označitelji nisu samo mrtva slova, već da mogu da zamene zamršene zamke ekonomije želja. Estetička misao nije mogla dugo zanemarivati ove mogućnosti tekstova, pozivajući se na želju "ispod" semantičkog nivoa, zasnovanog na privlačnosti štampanog ili izgovorenog napisa. Možda se eksperimentalni tekst izvrgava riziku da bude prihvaćen i zato da bi postao delotvorno prevratnički. Eksperimentalni tekst ne može zbog toga da zaobiđe socijalno i političko ustrojstvo želje, ukoliko nastoji da postane sastavni deo ekonomije želje, jer bez nje nema uticaja.

Akadska kritika većinom nije dovoljno poštovala pismo. Dominirajući model "reč=stvar" još uvek je prisutan. Lingvisti, naravno, odavno znaju da ustanovljenje mišljenja zauzima položaj "ispod" nivoa reči, što se u tom slučaju naziva fonemom. Međutim, fonema nije određeno "nešto", niti znači "nešto", ona je jednostavno oznaka razlike. Neko će možda reći da je sve ovo vrlo interesantno i možda zaista tako zanimljivo da kvantna fizika i teorija relativiteta, ali šta da radi naše stvarno iskustvo s govorom i pisanjem? Čak i ako se ne služimo teorijom "odslikavanja kao u ogledalu", mi još uvek očekujemo od književnosti da se na ovaj ili onaj način odnosi prema našem iskustvu. To je očekivanje kojem ne možemo tek tako da se podsmevamo smatrajući ga naivnim.

Foneme koje oblikuju razlike artikulacije bliže su našem iskustvu nego što mislimo. One se oštro usecaju u iskustvo dojenčeta, koje sve više postaje biće koje govori. Zna se da deca na uče sve glasove u isto vreme. Dalja istraživanja su pokazala da je relativan sled usvajanja jezičkih glasova jednak za svu decu, nezavisno od vrste jezika. Neke teorije pokušale su da razjasne ovo, vrativši se natrag do još nerazvijenog psihološkog aparata deteta. Ali svako ko je ikada čuo oglašavanje bebe, teško da će poverovati ovoj teoriji. Zvukovi koje beba može da proizvede daleko nadmašuju mogućnosti odrasle osobe. Izgleda da njen psihološki aparat ne deluje ograničavajuće na proizvodnju glasova.

Međutim, onog trenutka kada proizvodnja glasova potpadne pod artikulacione zakone maternjeg jezika, kada izražajni glas postaje oznakom razlike, doći će do oštrog rascapa. S ovim rascapom čitava proizvodnja glasova svodi se na suprotnost otvorenog samoglasnika i zatvorenog suglasnika: (a-p/a-b) Tokom ovog perioda izražajna proizvodnja glasa još uvek može da koegzistira s početkom jezičke artikulacije, odnosno dete još uvek može da proizvodi vrlo složene glasove. Ali onog trenutka kada pokuša da "govori", susreće se sa strogim zakonima artikulacije, što na neku decu utiče toliko snažno da izgleda kao da zadugo gube glas, prolazeći kroz nemu fazu između fonetske i fonematičke glasovne proizvodnje. Nema

posvjedočujući tako holandsko-brabantska izvorišta Krležinih *Sille-bena*, ali nas podsjećajući i na Dobrovičev prijelaz od sezanišćih mrtvih priroda na *Rasčerečenog vola* (1936, Dobrovičeva galerija, Beograd), slikanog u istim linijama gdje je nastao i *Portret Miroslava Krleže* (1983, ista galerija).

Za karakter starog de Emericzija vezuje se međutim, već u uvodnim dijelovima romana, suprotstavljanje dvaju likovnih viđenja mađarske prijestolnice. Prvo je viđenje, s gledištem smještenim »ispred perivoja Stroblove kavane pod terasama kraljevskog budimskog Grada« – viđenje »bečke carske arhitekture osamdesetih godina (...) kao operne kulise s balkonima i balustradama« s vedrom paletom »narančastih« stazica, »fotelja od zelene i crvene lakirane slame sa brokatnim jastucima, lijevima mačuhica uokvirenim šišanim šimširima (...) tulipanima i kardinalskim ružama« arhitektonskim znakovima »paviljona, glorijske i mramornih kaskada« i emblematičnim »čoporima brončanih ili mramornih lavova« i ovim elementima vedute predodanosti atributima bezbrižnosti, ali i zaustavljenog operetskog vremena »kao parfimirane leharske muzike«, odnosno »sna vedrog izleta pod mađarskim plavim nebom, koje se neće više nikada vratiti«.

Ovom je viđenju arhitektonsko-hortikulturnog *ansambla*, reprezentativnog za cijelo područje »od Beča do Praga, od Badgasteina do Abazije i Portoroža«, suprotstavljena prava »starinska budimska veduta«, »štaldrak« ruševina budimske tvrđave godine 1848, s »tamnosmeđom, smolavom bojom spaljenih budimskih stijena« i »od požara ogaravljenim zidovima, oborenim i prepovoljenim svodovima (*Audijencija*, 1,68-69), kao znak povijesne katastrofičnosti, teatralizirane u objema vedutama: u prvoj operetski – u drugoj tragično. Ali, za sada, tu je i kontrapunkt: Marija Budimska u Splitu, »koja se diskretno i sasvim skromno sakrila u njezima sure hridine« ispod Citadele i, za Kamilova oca, predstavlja, povijesnim katastrofama oponirane, »vječne duhovne vrijednosti« (*Audijencija*, 1,71).

Duffyjevskog i operetnog viđenja grada u Kamilovoj svijesti, dakako, nema. Budimpeštanske Kamilove vedute nisu više vezane za motive *svitane* kad »nad Rakoškim poljem (...) u oblacima dima plivaju smaragdnozelena arhipelagi blistavog srpanjskog jutra« (*Audijencija* 1,54), niti se nad drugom obalom dunavskog keja »sve grimiznije raspaljuje krvava buktinja srpanjskog jutra« (isto, 65), nego su pretežno sumorne, maglene, zadimljene, jesenske, kad se »siv i maglen« vuče »peštanski oktobar kao bolesna mačka« (*Julonda* 2,82) a u novembru na »zov carske trube« postaju već turbove usred ulica što ih Krležin karakter gleda »kroz koprenu novembarskog morskog snijega« u mečavi što prekriva više zvukove vojne glazbe nego li boje »prokisle tkanine crno-žutog barjaka« (*Zov*, 2,173), kao jedinog kolorističkog znaka na ratnoj već ulici Franje Rakoczijske. Među ovim razasutim po Krležinu tekstu vedutama budimskih kejova i peštanskih ulica, valja istaći cjelovitost Kamilova pogleda »niz dugu, sve do obrisa Milenijskog Spomenika otvorenu perspektivu Andrássyjeva Prospekta, u prozornoj srebrnoj magli blage suncane rasvjetle«. Međutim, ni ova se »veduta« ne odlikuje toliko likovnim elementima, fikajera, droški na pneumaticima, gospodskih karuca i »zavjesima zakrivenim crnolakiranim limuzinama«, što sve »ne zataje za pariskom vrevom u centru«, i što je sve, dakako, poznato sa slike francuskih impresionista, na koje upućuje i citirani koloristički detalj *rasvjetle*, prozirne i maglene, koliko se u njoj čuje »orkestracija« (izraz je Krležin) gradske kakofonije, koja se vrednuje do kraja negativno, jer »ovdje, usred panonskog blata, halabuči megalomanski jedan Veliki Grad, prevrta od Velikoga Grada, monumentalna cirkuska gala-predstava (...)« (*Zov*, 2, 192), usred Kamilova katastrofičnoga viđenja topografski označena zaračenog austro-ugarskog prostora.

Ali uskoro, u istom poglavlju, no sada već izvan »centra« i peštanske katastrofične kakofonije, negdje »kod Racsfalve, ispred Tetenyja«, poslije »večere, pod čadavim gredama, u sjaju ognjišta«, u čardi sa stereotipskim »nacionalnim« mađarskim jelovnikom (»halaska čorba«!), pojavljuje se veduta Dunava:

»U sumraku, u istom poglavlju, no sada već izvan »centra« i peštanske katastrofične kakofonije, negdje »kod Racsfalve, ispred Tetenyja«, poslije »večere, pod čadavim gredama, u sjaju ognjišta«, u čardi sa stereotipskim »nacionalnim« mađarskim jelovnikom (»halaska čorba«!), pojavljuje se veduta Dunava:

»U sumraku, u istom poglavlju, no sada već izvan »centra« i peštanske katastrofične kakofonije, negdje »kod Racsfalve, ispred Tetenyja«, poslije »večere, pod čadavim gredama, u sjaju ognjišta«, u čardi sa stereotipskim »nacionalnim« mađarskim jelovnikom (»halaska čorba«!), pojavljuje se veduta Dunava:

»U sumraku, u istom poglavlju, no sada već izvan »centra« i peštanske katastrofične kakofonije, negdje »kod Racsfalve, ispred Tetenyja«, poslije »večere, pod čadavim gredama, u sjaju ognjišta«, u čardi sa stereotipskim »nacionalnim« mađarskim jelovnikom (»halaska čorba«!), pojavljuje se veduta Dunava:

»U sumraku, u istom poglavlju, no sada već izvan »centra« i peštanske katastrofične kakofonije, negdje »kod Racsfalve, ispred Tetenyja«, poslije »večere, pod čadavim gredama, u sjaju ognjišta«, u čardi sa stereotipskim »nacionalnim« mađarskim jelovnikom (»halaska čorba«!), pojavljuje se veduta Dunava:

crkve romane talasajutarnje zvonjave iznad jablanova i mračnih drvoreda uz jezero (...)« (Pir, 4,55).

Pejzaž je u preljevima kolorističkih nijansi impresionistički, ali po svojim dekorativnim elementima približava se secesiji, dok jablanovi i mračni drvoredi podsjećaju na motive Bocklinova slikarstva, a ne bismo tom prilikom smjeli zaboraviti da će se unutar dijaloga Kamila i Ane o slikarstvu pojaviti i ime mađarskog slikara Szinyei Mersa Pala koji je »otkrio plein air« prije slovenskih impresionista (*Ljubav*, 5,148) – dodajmo, upravo oko Balatona!

Posebno mjesto među mađarskim vedutama zauzimaju spomenički prostor Ostrogona (Esztergom). Ovak se realni prostor prvostolnog grada pojavljuje unutar Kamilova snoviđenja najprije kao *ansambl* tamnosivih kuća »sa visokim strmim krovovima i tankim dimnjacima od tamnopečene cigle, tako vitkim kao što su tornjevi u San Gimignano«, da bi se zatim njegov pogled koncentrirao najprije na »monumentalni portal ostrogonske katedrale s mramornim stepenicama koje se uspinju do ogromne terase ispred same crkve«, vratio odatle na »tamno dunavsko ogledalo« i »oblake sive prašine sa pješčanih sprudova po adama«, i konačno zaustavio na *Skulpturnom ansamblu* koji očito stilski ne pripada monumentalnoj bazilici, podignutoj u pseudoklasiističkom stilu 19. st.:

»Iznad glavnog, monumentalnog portala Bazilike nadvio se limeni krov, vrsta lamberequina, barokno savinut /.../, a ispod limenog prevjesa stoje likovi živo obojadosanih kipova /.../, a Glavni Svetac, koji tu stoji u sredini, u tamnojubičastoj kazuli, podigao je ruke spram olujno uznemirenog neba (...)«.

Ova veduta sva je, međutim, integrirana u snoviđenje, u kojemu se likovi svetaca počinju kretati na »pozornici iznad portala Bazilike« i igraju »komediju svetačkog prizora«, pa sve to liči na groteskno crkveno prikazivanje, a učestale poredbe sa španjolskim motivima inkvizicije, toreodora i »eskorijalnog ceremonijala« izvede cijeli taj teatar iz ostrogonskog likovnog konteksta, dok »olujno sivo ustalasano nebo« iznad katedrale, bar na čas, pretvara Esztergom u El Grecovo Toledo. Nenadana, pak, metamorfoza svetaca s portala u »bazarske lutke od celuloide«, iz kojih se prosipa »gusta smjesa tamnorumene krvi i mozga« Smrt, 1,199-201), odatle nadrealističke izvore Krležine *poetike snova*, posebno ako te motive usporedimo sa Stančićevim dječjim likovima u hrvatskom slikarstvu šezdesetih godina. »Kretanje svetaca«, premda je u Krleže motivisano stanjem sna, možemo također dovesti u vezu s baroknim iluzionizmom koji je, u jednoj poljskoj crkvi, tako impresionirao Babelja, a još mnogo ranije mađarskog slikara Mihalya Munkasija koji je video kako andeoski likovi s barokne kupole silaze među laike-slikare (*Mennyeretvezlat – Skica za plafon*, 1880 – 1888, Nacionalna galerija, Budimpešta).

Barokni, pak, likovni motivi prekrivaju zapravo fragmente vedute »budimpeštanske lipotvaroške bazilike« na dan *Te Deuma za pobjedu kod Prze-mysla*. Sama crkva Sv. Stjepana, »veličanstvena, patetična«, označena je samo zvonicom i kupolom, »mračnim svodovima« koji kontrastiraju »tamnomodroju majske vedrine«, ali je gledište Kamilovo smješteno »u »mislima« njegovim visoko iznad ovog *ansambla*, pa upravo takva vizura odozgo omogućuje najprije skupno oblikovanje – najprije »šarene, zlatom, baršunom i krznima protkane smjese od paradnih odora i dolama, od cilindara i generalnog fazonskog perijaja«, a zatim, kad pogled skreće naniže – »lijevo i desno od terase, ispod akalinata«, ponovo »šarenu smjesu«, ali sada već bezobličnu, usporedivu s »glomaznom i teškom zemljom« koju reže »blistavo suncano ralo« ili s »talasima« koji se preljevaju preko asfalta. Ovo viđenje mase, doslovno iz *ptičje perspektive* (Kamilu u svojim mislima lebdi nad ovim ansamblom »kao lastavica«!), očito ekspresionističkog porijekla (usp. perspektivu *Crne zastave*, 1916, u posjedu J. Vanište, Zagreb, ili *Crvenih stjegova*, 1919, Muzej revolucije, Zagreb, u slikarstvu Ljube Babića) – čak s »civilističkom« poredbom crkvenog portala s »tunelskim zdrijelom kroz koje protutnjala lokomotiva« – smijenjuje zatim pravi barokni *ornatus* s »baroknim pozlaćenim krunidbenim karucama«, »četveropregom bijelih bjelca-tih, alabasternom sapunicom opranih i napudranih lipicanera« i »brokatnozlatoprotkanim pluvijalima« svečanog »ornata« Nadbiskupa unutar »pastelno-plave tapetirane kočije, kao u skupocjenoj kutiji, optočenoj draguljima i ogledalima«, te se tako zapravo ovaj odista barokni prizor pretvara u *kič* gradanskog enterijera (*Te Deum* 2, 286 – 288). Uostalom, već je atribut »operetni« ponovo, već pri prvom pogledu Kamilovu na uresni ansambl okupljen uz samu katedralu, ocijenio bio svečanost ratnog *Te Deuma*. (*Te Deum*, 2,286 – 288).

Naposlijetku, u ciklusu budimpeštanskih viđenja, ono posljednje Kamilovo viđenje Budima, utkano u njegova sjećanja na očevu smrt. Dinamično je, modelirano u *sekvencama*, označenim glagolima kretanja, pa ga stoga grafički na takve sekvence i rastavljam, a glagole ističemo:

Sjeo je čovjek u crnotapetiranu kočiju (...) i odozgo, sa budimskog brda, sa serpentine Korvineve tvrđave, *dođirnuo* je još jednim zloslutnim pogledom zelenkaste vijence peštanskih svjetiljaka nad obalom mračne vode;

kod posljednjeg zaokreta serpentine uputio je još jedan pozdrav Gradu svoje mladosti, crnoj masi zgrada od parlamentarne kupole do mosta Kraljice Eržebete, onim hotelima, onim restoranima (...)

zveknule su još jedna ili dvije sinkope metalnog kopita o kamen budimskih ulica,

provezao se u brzom kasu uz pozdrav gardijskih helebardista u špaliru, sa srebrnim bradvama i kacigama, pod slavolukom glavne dvorske porte,

popeo se mramornom skalinatom u ovalnu dvoranu pod kupolom Kraljevskog Grada, i od opojnog oblaka parfema, kao vanilija i tropske orhideje slatkih, napudranih gospojinskih ramena, od violina i od klavira i od muzike, od mirisa ruža i jorgovana,

on se okrenuo i zaputio u noć, u veliku mračnu mađarsku noć, sa jezivom, kao smola crnom dunavskom vodom, uz naricanje lokomotiva u daljini (...) (*Pokoj vječni*, 5,355).

Ovo viđenje budimskih znakova mađarske državnosti, iz perspektive drugog povijesnog vremena, kad lokomotive već nariču, dodajmo i to, »za izgubljenim granicama Svete Krune«, ne možemo označiti pojmom vedute. Označili smo ga pojmovima koji pripadaju filmu jednako kao što smo

to učinili kada je riječ bila o vožnji senatora Ableuhova u kočiji kroz carski Petrograd u romanu Bjeloga¹¹. Ovo je filmično viđenje »izgubljenog«¹² prostora iz perspektive budimske tvrđave i Grada, ali i s panoramom Pešte u daljini, ujedno naglašeno zvukovnim znakom sinkopa – pojmom koji pripada jazzu, pa je tako dvostruko obilježeno onim umjetničkim oblicima koji su djelovali na avangardu. Vrijeme je, dakako, poslijeratno, u biti revolucionarno, i ova Kamilova vožnja koja završava eskapističkim motivom »odlaska u noć«, ujedno je sinteza svih budimskih vizualnih motiva s vlakovima, restoranima, »operetnim«¹³ prizorima mađarske državnosti i svagdane viših društvenih slojeva, aristokratskih i upravljačkih, ali i *farewell* Kriježina Kamila svijetu njegove mladosti, bajronistički oproštaj s motivom Matoševa željeznice koju »guta već daljina«¹⁴ kao zvukovnim znakom širokoga otvorenoga prostora, obilježenoga i ovdje »crnom dunavskom vodom«, prostora, dakle, podunavskog, kojemu Kamilo zapravo i pripada. Zatvoreni pak prostor koji je u početku romana predočen kao cilj putovanja Kamilova oca, na mjestu gdje se zapravo nedovršeni roman prekida, postaje mjestom »odiljanja«¹⁵ njegova sina, ali ovo filmsko i panoramično viđenje uključuje u sebi ne samo elemente eskapističkoga osporavanja, već i nostalgije.

¹¹ Referat pročitan na Simpoziju o Križli u organizaciji mađarske akademije znanosti, Saveza mađarskih književnika i Hungorološkog instituta u Novom Sadu 2. prosinca 1982. u Budimpešti.

Bilješke

1 L. Bocarić, *Veduta u: Enciklopedija likovnih umjetnosti* 4, Zagreb 1966, str. 500.
2 Uz citate navodim skraćene naslove poglavlja, a zatim i svezak i stranicu izdanja M. Križla, *Zastave* 1 – 5, Sarajevo 1979. Ovdje navodim naslove poglavlja u cjelini i ističem riječi koje su postale temeljem kraticama: *Audijencija* kod mađarskog ministra predsjednika; *Joja u Gilnu*, a Kamilo u *Hungaricum*; *Smrt Presvetle*; *Večera kod starog Kamratha*; U snjenu *Jolandine smrti* (*Jolanda*); *Zov carske trube*; *Te Deum* za pobjedu kod Przemysla; *Srebrni pir* u domu Jurjaveških; U *mečavi* (Mečava); *Ojbed u Grand hotelu* (*Grand hotel*); *Ljubav na odru*; *Finale*; *Pokoj vječni daruj im, gospodine*.

3 Usp. A. Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb 1982, str. 230–231; *Railway Lyrics: Slavic Forms*, Canadian Review of Comparative Literature, June 1982, str. 183–184.

4 Usp. J. Willett, *Expressionism*, njemački prijevod *Expressionismus*, München 1970, str. 169 (s reprodukcijom). Usp. također željezničke motive u Staničićevu slikarstvu, redovno u sprezi s motivima »sjećanja«¹⁶ na djetinjstvo, osamostaljene pak u *Ložionici* (1973) i *Kolodvoru* (1967). Vidi I. Zidić, *Miljenko Staničić* (1926–1977), Zagreb 1979, sl. 115, 116.

5 Usp. P. Dobrović, *Retrospektivna izložba* (Katalog), Muzej savremene umjetnosti, Beograd 1974, sl. 119, 128.

6 Usp. M. Križla, *Izlet u Rusiju*, Zagreb 1926 str. 75, i moj komentar u članku A. Flaker, *Revolucionarni Križli Miroslava Križla*, »Oklo«¹⁷ X, 1982, 256, str. 14.

7 »Kroz masu krvavih pitanja on melankolično zuri u prividno nepomično ogledalo Dunava i, buljeći u tešku vodoravnu njegovu masu što se sablasno miče i prolazi /.../, Ady sluša Dunav sluša teče i veselo ispire sve laži i kako kao sfinga ironično klokoče ta biljeda, strašna voda što nosi sa sobom sve tajne nijemo i postojano već hiljade godina«. *Mađarski lirik Andrija Ady*, 1930, u: M. Križla, *Eseji* 2, Sarajevo 1979, str. 60.

8 Dekorativnost Staničićeva slikarstva Križla u eseju *Miljenko Staničić* (1964) uspoređuje s likovnim svijetom »bazarskih igračaka«. Usp. I. Zidić, cit. djelo, str. 196.

9 U Babeljevoj noveli *U svijetoga Valenta* (1924) provincijalno-barokni Krist svojom nenadnom iluzionističkom pojavom djeluje čak na fabularni rasplet novele. O tome pišem na drugom mjestu.

10 Usp. *Ekspressionizam i hrvatsko slikarstvo* (Katalog), Umjetnički paviljon u Zagrebu, Zagreb 1980, str. 15, 18.

11 Usp. A. Flaker, *Roman o revolucionarnom gradu*, »Umjetnost riječi«¹⁸ XX, 1976, 4, str. 471.

12 Riječ je, dakako, o završnici Matoševa impresionističkog *Notturna* (1914). Usp. A. G. Matoš, *Sabrana djela* V, Zagreb 1973, str. 111.

pripovedačevo lirsko ja: »dnevnik o čarnojeviću«

boško tomašević

1. Logika monološkog organizovanja pripovedne strukture teksta

Fenomenologija monološkog organizovanja pripovedne strukture romana u prvom licu jednine je bitni korak u našem istraživanju. Za nas je ova analiza važna jer pod vidom praktičkog posmatranja pojma pripovedačevog lirskog ja, kao i raskrivanja lirskog iskaznog subjekta u sistemu lch-romana, ilustruje jedan od odlučujućih momenata u istoriji srpskog romana u prvom licu jednine. Primere na kojima ćemo zasnovati naša razmatranja našli smo u delima: »Dnevnik o Čarnojeviću«¹ (1921) Miloša Crnjanskog, »Koren vida«² (1928) Aleksandra Vuča, »Bajka«³ (1966) Dobrice Ćosića, »Bašta, pepeo«⁴ (1965) Danila Kiša, »Dolazak na kraj leta«⁵ (1970) Boška Petrovića i u nedovršenom romanu Skendera Kulenovića »Ponornica«⁶ (1977).

Prvi roman koji ćemo u okviru ovih analiza razmotriti je »Dnevnik o Čarnojeviću«⁷ Miloša Crnjanskog, objavljen 1921. godine. Poslednji primer na kojem ćemo se zaustaviti je roman Skendera Kulenovića »Ponornica«, objavljen 1977. godine. Vremenski raspon koji smo ovom analizom obuhvatili iznosi gotovo 60 godina. Vremenski raspon, recimo još i to, koji nas deli od Sterijinog »Romana bez romana«⁸ (1838) do »Dnevnika o Čarnojeviću«⁹ (1921) iznosi preko 80 godina. Tih 80 godina, iako u istoriji srpskog lch-romana ne čine posve prazan list, iznedrile su, napokon, jedinstveno delo: »Dnevnik o Čarnojeviću«. Ovo neobično delo, koje stoji na početku svih potonjih srpskih lirskih romana, ovladalo je celinom iskustva evropskog lirskog romana i na ovom tlu osmislilo ono što, u odnosu na Foberov »Novembar«¹⁰ (1842), čini osamdesetogodišnje zakašnjenje, kao što je svojom pojavom na ovom tlu uopšte osmislilo i utemeljilo ono što lirski roman uopšte jeste.

Ostaje nesumnjivo: »Dnevnik o Čarnojeviću«¹¹ je po sebi i za sebe, u iskustvu srpskog lirskog romana, primaran fenomen, ali i u odnosu na potonje iskustvo srpskog lirskog romana, takođe, zadržava karakter primarnog fenomena; sa stanovišta tematike koju na ovom mestu isključivo obradujemo, biva u jednoj zaoštreno formuli paradigmi ili »oblikovna radionica poetesa i mimetesa«¹² koji se služi jezikom lirskog iskaznog subjekta u sistemu fikcionalnog roda kakav je roman u prvom licu jednine. Ovo iskustvo romana, mišljenja smo, nije »znano u prethodnoj opštosti«¹³ srpskog lch-romana. S druge strane, ovo iskustvo srpskog lch-romana u tolikoj je meri bitno iskustvo lirskog romana uopšte, da je upravo stoga »upućeno na stalno potvrđivanje«, pa samim tim, nužno, samo postaje zbiljska opštost u koju se književnoteorijska misao, kao i misao filozofskog diskursa, uklapa na posve prirodan i logičan način.

Logika monološkog organizovanja pripovedne strukture »Dnevnika o Čarnojeviću«¹⁴ Miloša Crnjanskog sadržana je u »načinu bivstvovanja same fikcije«, koja je po svojoj biti upućena na doživljajno polje *lirskog iskaznog subjekta*¹⁵ koje je pripovedač sam. Drugim rečima, »lirski iskazni subjekt ne pretvara objekt doživljaja, već doživljaj objekta u svoj iskazni sadržaj«¹⁶ – kako, u kontekstu razmišljanja o prirodi lirskog romana i lirskog iskaznog subjekta uopšte, veli Kete Hamburger. Upravo ovo, na primeru koji smo izabrali, valja pokazati i dokazati.

Govoreći u četvrtom poglavlju (stavak A/c) o lirskom romanu (The Lyrical Novel), rekli smo da ovaj oblik romana u prvom licu jednine, budući da ne odražava dramatsku liniju događaja, već poetsku, opredmećuje svet *kroz samo događanje jezika*, kroz, dakle, pripovedačevu jezičku *sročenost čovekovog iskustva sveta*. Strogo logički i graduelno, naracija, poredak i sklop radnje ne postoje u lirskom romanu. »Temeljna priča, na razini događanja, nema sama po sebi neko značenje, već poruka proizilazi iz tematske dinamike verbalnih konotacija«¹⁷ (Ivo Vidan). *Jezik* je, dakle, onaj »trag konačnosti«¹⁸ koji, rekli smo, obrazuje i razvija lirski roman. Utoliko jezik uvlači svoju istinu u bit lirskog romana. Stoga, konačno, i možemo istaći da lirski roman (budući da mu na putu ne stoji radnja, dakle narativni oblik konkretno postojećeg), kao prvenstveno jezičko umetničko delo (*jezičko = differentia* specifična lirskog romana), raskriva bivstvovanje kao bivstvovanje (prema: M. Heidegger i »Jezik je ono događanje u kojem se za čoveka uopšte tek raskriva bivstvovanje kao bivstvovanje...«¹⁹ – u: Martin Heidegger, »Unterwegs zur Sprache«, 6-te Aufl. 1970).

Upravo na liniji ovakvih književnoteorijskih pretpostavki građena je i struktura »Dnevnika o Čarnojeviću«. Prethodna književnoteorijska izvedba upravo je, dakle, ono čega se moramo držati prilikom analize »Dnevnika...«²⁰: ovaj roman, naime, opredmećuje svet kroz samo događanje jezika, kroz pripovedačevu jezičku sročenost čovekovog iskustva sveta. »Ovo jedinstveno ovladavanje celinom«²¹ čovekovog jezičkog sročenog iskustva sveta na fonu romaneske strukture osmišljeno je u okviru »osamostaljanja melodijskog toka pripovedanja u odnosu na ostale vidove pripovedanja, ne dovodeći pri tome u pitanje poruku književnog dela«²². Ovaj, kako ga mnogi nazivaju, poetski činilac narativnog toka romana »Dnevnik o Čarnojeviću«²³ očit je već u prvim rečenicama: »Jesen, i život bez smisla. Proveo sam noć u zatvoru sa nekim Ciganima. Vučem se po kavanama. Sednem do prozora i zagledam se u maglu, i u rumena, mokra, žuta drveta. Gde je život? One krave, crvene, tople šume, nepregledne poljske šume, kako me umoriše...«²⁴.

