

**FLAVIO CAROLI: »MAGICO PRIMARIO«, L'arte degli anni Ottanta, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1982.**

Piše: Ješa Denegri

Velika generacijska smena koja se u svetu umetnosti dešavala od početka osamdesetih godina, izbacila je na površinu i talas kritičara koji su se s posebnim afinitetom i senzibilitetom za tu situaciju »obrata« upleli u novonadošla zbivanja. Nije, dakako, generacijski razlog u svemu tome bio odlučujući (uostalom, Renato Barilli i Achille Bonito Oliva, koji su dali ključne priloge razumevanju umetnosti osamdesetih, pripadali su prethodnoj), no ipak je bilo važno i nužno da situaciju »obrata« obrazlože i oni koji tu situaciju, zbog same svoje životne dobi, možda najpre i najbolje osećaju. U italijanskim prilikama, Flavio Caroli (1945) jedan je od takvih primera: mada se, zapravo, javio još sredinom sedamdesetih godina (kada je organizovao izložbu *Europa/America-L'astrazione determinata 1960-1976*, u Bologni 1976. i objavio knjige *Burri - La forme e l'informe*, 1979. i *Parola-Immagine, Per una antropologia dell'immaginario: l'arte della città*, 1979), Caroli se posebno izdvojio i individualizovao u uslovima nove klime osamdesetih i bio je valjda prvi od mladih kritičara koji je ponudio dovoljno celovit i originalni način videanja i tumačenja umetničkih procesa na ulasku u tekuću deceniju.

U periodu kraćem od dve godine, Caroli je obavio svoje zahvate u već pomenutu situaciju »obrata«: krajem 1979. on u Studiju »Marconi« u Milanu organizuje izložbu *Il nuovo contesto*, na kojoj okuplja krug tada mladih italijanskih umetnika (Benati, Carone, Caspani, Cassano, Faggiano, Galliani, Giandonato, Landi, Spoldi), proširujući taj krug drugim, ne samo italijanskim nego i inostranim umetnicima (među kojima su bili Garouste, Schanabel, Salle, Cragg, Lebrun, Lawson, Kushner, Disler i dr), organizuje sredinom 1980. takođe u Milanu, izložbu *Nuova Immagine - New Image*, da bi izložbom *Enciclopedia - Il magico primario in Europa*, u Modeni sredinom 1981. (na kojoj su učestvovali L. Bartolini, Jori, Cox, Lebrun, Cragg, Galliani, Giandonato, Garouste, Adrian, Van't Slot, Castelli-Salomé, Notargiacomo i dr), omedeo i doveo do celine svoja shvatanja o umetnosti ranih osamdesetih. Knjiga *Magico Primario* iz 1982. koja služi kao povod ovog osvrtu, u stvari je neka vrsta sinteze Carolijevih prethodnih razmatranja (posebno izložbe u Modeni, iz čijeg kataloga tekst u ovoj knjizi u dobroj meri ponavlja, dok se njegova najnovija interesovanja, ispoljena pri organizaciji izložbe *Aperto '84* (i u tekstu *Pittura veloce, Post-astrazione e Post-naturalismo*) na poslednjem Bijenalu u Veneciji (sa očitim sklonostima prema fenomenu američkih *graffita*), ipak još ne mogu zaokružiti u celovitiju kritičku konfiguraciju.

Šta bi bile osnovne teze koje Caroli, razlikujući se od drugih kritičara, u svojim tekstovima i posebno u knjizi *Magico Primario*, iznosi i zastupa? Ni on, naravno, ne može a da ne deli neka opšta mesta kritike ranih osamdesetih: to je ubeđenje da se stiglo na kraj razdoblja kulture avangarde, da se smena umetničkih pojava ne odvija poput »talasa nakon talasa«, kao i to da se današnja umetnost ne može obuhvatiti i tumačiti izdavanjem različitih tendencija i poetičkih formula, nego tek uvidom i razmatranjem složenih odnosa, iz kojih Caroli posebno izdvaja sociološki, psihanalitički i antropološki aspekt. To što se u umetnosti desilo na početku osamdesetih godina, po Caroliju, nešto je drugo i znatno više od lingvističke promene: reč je o promenama mentaliteta, vodenim duboko intuitivnim razlozima, a tiču se, pre svega, simboličko-imaginativnih impulsa što ih nosi nova umetnička generacija (i to ne samo u likovnim umetnostima, nego i u literaturi, filmu, pop-muzici i drugim oblastima). Stoga Caroli ne pristaje na inače čestu tvrdnju da je umetnost (ili, bolje reći, cela kultura) ranih osamdesetih pod znakom deideologizacije, čak i odsustva svake ideologije. I nadalje je posredi jedna vrsta ideologije, ali ideologije bitno različite od one u šezdesetim i sedamdesetim godinama: ideologija koja karakteriše istorijsku i duhovnu klimu ranih osamdesetih odaje, po Caroliju kraj svakog eshatološkog očekivanja nekog boljeg sveta u bližoj ili daljoj budućnosti (a to očekivanje, čak i predviđanje, oznaka je mentaliteta svih umetničkih avangardi, kako je to u knjizi *Proricanje estetskog društva* pokazao Filiberto Menna), i zato umesto bilo kojih referencija prema spoljašnjim (socijalnim) činocima, umetnosti danas ne preostaje ništa drugo nego da se sva okrene unutrašnjim razlozima i prostorima svoga postojanja.

Otuda, pri shvatanju prirode današnje umetnosti, Caroli središnje mesto daje kategorijama magično-primarno: ne, dakako, u zalaganju za primitivno i naivno, u smislu povlačenja i bekstva iz zbivanja današnjeg sveta, nego zato što se te dve kategorije vide kao inherentne samoj suštini savremene umetničke imaginacije. Ali igra ovde svojoj ulogu i sociološki i psihološki činilac konkretnog istorijskog trenutka: Caroli konstatuje današnju krizu dijalektičko-racionalnog mišljenja, a u vezi s tom krizom je, na drugoj strani, jačanje misle kao duhovne snage u kojoj traju, čak i kada nisu uvek vidljivi, duboka kolektivna sećanja i simboli još uvek ispunjeni moćnim i delotvornim sadržajima. Magično-primarno nije nešto bivše, prošlo, završeno, nepokretno: ono je u stalnoj fluktuaciji, ono je energija bremenita potencijalnošću stvaranja novih oblika i znakova, a pri tome nije lišeno relacija sa nesvesnim arhetipskim nasledem. Za one koji traže korene ovakvih tvrdnji, neće biti teško da u tome prepoznaju dug prema učenju Junga: uostalom, taj dug sam Caroli ne prikriva, šta više, na nj se otvoreno poziva u sledećem pasusu svog teksta »Pre potopa« (*Prima del diluvio*), objavljenog u katalogu izložbe *Nuova Immagine* (a kod nas prevedenog u časopisu »Život umjetnosti« 33/34, Zagreb, 1982): »Za Freuda san služi otkrivanju potisnutih, većinom infantilnih sadržaja: očekuje se da će se postići terapeutski učinak upravo tumačenjem sna. Međutim, za Junga san (a mislim da se taj pojam lako može proširiti na umjetnost) sadrži nešto drugo: pokazuje u simboličkom obliku smjer, cilj,

prema kojemu stremlju psihičke energije. To znači da san sadrži anticipirane slike razvojnih tendencija.«

Jasno je onda da Caroli pod terminom magično-primarno ne želi da podržava neku od tendencija u umetnosti osamdesetih: pre je to duhovno stanje i raspoloženje u kojem danas deluju mnogi umetnici u raznim sredinama, umetnici koji se sasvim verovatno međusobno i ne poznaju. Suprotno strategiji Bonita Olive koji je u promociji transavangarde isturio u prvi plan svega petoricu nesumnjivo izvršnih umetnika (Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino), Caroli je uvek okupljao veliki broj autora (i pri tome nijednog iz navedenog niza), protivivši se izričito pretenziji protagonizma u umetnosti osamdesetih godina. Caroli, štaviše, govori o »horizontalizaciji« koja karakteriše današnje umetničke prilike, podrazumevajući pod tim uporedno i ravnopravno prisustvo brojnih individualnosti, za razliku od »vertikalizacije« koja je vladala od renesanse nadalje i gde se isticala znatna distanca između »vrha« i »baze« umetničke produkcije. U prirodi današnjih nazora, smatra Caroli, jeste razumna egalitizacija među svim ljudima, pa tako i među umetnicima, mada to, naravno, ne znači prikrivanje i negiranje različitih sposobnosti u ispoljavanju karaktera i kvaliteta umetničke imaginacije. Bitno je, međutim, da se umetnička imaginacija ničim unapred ne omeđi i ne sputa, da ostane uvek otvorena i da među njenim krajnjim mogućnostima ne bude uspostavljen nikav unapred zadati hijerarhijski odnos.

Takav Carolijev pogled na prirodu umetničke imaginacije razlog je da on umetnost koja stoji pod znakom magično-primarnog uvek vidi kao izvornu, prvorođenu, nikada kao »sekundarnu« pojavu: ovaj kritičar jedan je od retkih koji u osamdesetim godinama i dalje čvrsto veruje u novost umetnost, ne pristajući na to da se ona u kriznom istorijskom stadijumu mora služiti postupcima *d'après*, citata, preispivanja i dopisivanja prema uzorima prošlosti. To novo u umetnosti magično-primarnog nije, međutim, potrošno novo, novo koje će uskoro biti zamenjeno drugim novim, nego je ta vera u novo sadržana, kod Carolija, u poverenju prema imaginativnim sposobnostima umetnika koji danas ne mora »pohoditi muzej« da bi došao do modela i motiva svojih slika, što je slučaj u nekim drugim pojavama umetnosti osamdesetih, poput anahronizma, hipermanirizma i »učenog slikarstva«. Ali ni ovaj kritičar ne može a da tako olako ne poveruje u dolazak nekog »zlatnog doba« umetnosti: iako se na jednom mestu zalaže za to da se reč »lepota« iznova piše bez znakova navoda, ne prikriva da se savremena kultura rađa u znaku *brodoloma* (naufragio) i *olupine* (relitto), a da savremeno umetničko delo nastaje u osećanju prožimanja rasonode-beznada-mahnitosti (divertimento, disperazione, follia). Pozivajući se na jedan Baudrillardov termin koji se može prevesti kao *zavođenje* ili *navođenje na zlo* (*seduzione*), Caroli današnju umetnost vidi u znaku ispoljavanja pomerene i poljuljane emotivnosti, definitivno izgubljene ravnoteže, a iz svih tih razloga istorijsku eru u kojoj svi zajedno danas postojimo označava čudnom kovanicom koja na italijanskom glasi *Folmalità* (na engleskom *Madnormality*), a koja bi u slobodnom prevodu i tumačenju trebalo da označi stanje u kojem ono što je bezumno postaje posve normalno (*Normalità della Follia, Normality of Madness*).

**DEJAN TADIĆ, LJUBAV MAKARIJA UVALIĆA, »Grafos«, Beograd, 1984.**

Piše: Miodrag Maticki

Sedam priča, sedam sivih palanačkih razglednica nudi zbirka Dejana Tadića »Ljubav Makarija Uvalića«. Nije to Ravangrad Veljka Petrovića nego Vetrovo, fantastična varoš u kojoj ne postoje vetrovi, već vlada večita bonaca. Iz ove zgusnute proze izbija osobita atmosfera. Autor se hvata ukočast sa palanačkim ubistvenim jesenima, kada ledene kišne kapi kao kuršumi pogađaju ljude, sa letima kada se ulice produžuju i šire od sunca, a noge propadaju u rastopljeno olovo, dok iz kibicfenstera osmatraju nagojeni zrikavci. Ovom knjigom pisac stiže do dna palanke, gotovo hirurški nožem opipava unutrašnju stranu njene kupole, ispituje buj loših strana palanačkog života, od čega pečurka palanke gnjili, teži da se rasprsnje i raspe opasni polen.

Da bi izrazio takvu palanku, u kojoj od neke besmislice nastaju legende, u kojoj se ljudi pamte samo po pričama, Tadić se mašio opakog jezičkog sredstva. Opise gospodskih ravnih ulica Vetrova, kuća išaranih ukrasima i kupolama, kao i drugih odrednica miljea u kojem se zbivaju radnje ovih priča, prati adekvatan, gotovo »rokoko« jezik. Najcrnje strane palanačke žabokrečine pisac groteskno iskazuje pompeznim jezikom sa obiljem epiteta, poređenja, složenica i kovаница, specifičnih metafora, umnogazjenih poetskih slika. Po pravilu, sve što želi da istakne on osmišljava trijadama (tri epiteta, tri poetska znaka, tri poetske slike), detalje oslikava do poslednjih nijansi. Na taj način se prozni iskaz ponegde i guši; čitalac dobija želju da predahne od pritiska reči. Izlažući čitaoca gotovo fizičkom pritisku, autor na njega prenosi utisak okaljivosti palankom (u širem značenju); umesto da se predaje, čitalac se otima takvom pripovedanju. A pripovedanje neumitno teče i ne ispušta čitaoca sve do poslednje rečenice poslednje priče, u kojoj se, nimalo slučajno, pominje smrt kao većito razrešenje: »Sa pita na koji je otišao Makarije, još niko nije poslao pismo.«

Po obimu, ovo je malena knjiga. Ali, tokom čitanja, ona raste u našim rukama, postaje sve teža i polako shvatamo da je to jedinstvena knjiga po načinu komunikacije sa čitaocem, po tome kako ga uvodi u te priče, čak u samo njihovo središte.

U priči »Crveni talas«, zasnovanoj na složenim principima psihoanalize, sve se zbiva na teskobnoj površi daktilo-stola, u atmosferi dotrajalih ormara i izlzanog poda, prekrivenog pikavcima. Ova priča o tragičnosti čovečijeg radanja, mogućeg uvek iznova tokom čitavog života, zasnovana je na prenelaženju poetskoj slici ženskih grudi. Grudi narastaju, dotiču se predmeta, ispunjavaju sobu, podstičući životinjsko bujanje nagog crvenog mesa, da bi, na kraju, svojim suštinskim mlečnim tokom nagnale čoveka u život.

U priči »Alma Ač« autor poseže za ustaljenim motivom gradskih priča iz XIX veka o cirkuskoj igračici i njenoj nesrećnoj ljubavi, ali ga obrađuje na sasvim neromantičan način, dovodeći u namerni nesklad prepoznatljivo sa posve drugačijim, nadasve savremenim, načinom pripovedanja. U šaru

circuske kupole, skakačica Alma Ač postaje junak autentične Tadićeve proze. Ona skače iz ozarenog prostora dole, u mulj, u »blato i smradni vonj«, gde je čeka arluk mase. Njeni skokovi u postavljeni bazen sa muljevitom vodom vodili su je u palanačku, kaljavu sudbinu. Trebalo je da joj neko, samo jednom, ukloni sa puta neke muljevite bure i da ona zapliva u vazduhu, pa da u njoj nadjača divljač podstaknuta nagonom samoodržanja. Samo tako ona uspeva da se otrgne od palanke, da bez traga iščezne, odleti, sagori poput komete, da, kako to autor veli, dosegne »neki daleki, magloviti i neznani prostor«, i na taj način postane palanačka legenda, nešto što žitelji Vetrova, u retkim trenucima ozarene svesti, samo mogu da priželjkuju kao neostvareni san.

Strem ka visinama, odvajanje od zemlje na kojoj ni trave nisu zelene, već su u svim pričama žute i nagele, od voda koje su uvek žute i nagorke, sa vonjem na mokraću i žabogorod, osnovna je inerciona linija Tadićeve proze. Uzleti njegovih junaka zbivaju se ispod iste kupole, ispod plavog šatora neba; sve se događa kao u cirkusu. Uzleti se događaju njegovim junacima kao čudo, a reči poput uzleta, poleta, utvrđuju težište i priče o Almi Ač i ostalih priča, a posebno one o Nikoli Brankovu, koji uspeva da se sopstvenom letilicom otisne u nebo i, stigavši do pola neba, sunovrati sugrađanima pravo na glave. Sve Tadićeve priče, polulegende, niko ni ne potvrđuje ni ne poriče, svaka od njih mogla je biti »koliko istinita, toliko i lažna«. I ludi letač Brankov nestaje u izmaglici legende: »Neki su tvrdili da je pao u usta davolje jazbine ... drugi su govorili da su ga vazdušne struje odnele vrlo daleko, možda i stotinu kilometara, i da se bezbedno spustio na neku livadu, u nepoznatom kraju.«

Livade iz bajki, davolje pećine, crna polja nastala od nagorelih i izgubljenih letilica, preuzeti su iz usmenog pripovedanja, njima autor, takođe, ostvaruje iluziju legendarnog iskaza. Iz priče u priču legende se sve više pomeraju u tamnije prostore svesti, u fantastiku realnosti, autor se maša sve oštrijih izražajnih sredstava, poetske slike i znakovi se zgušnjavaju i otkrivaju nemilosrdno drugu stranu života, prerastaju u negaciju nečega što se u kolokvijalnom go-

voru označava sa »pozitivne vrednosti«.

Jedna od najuspelijih Tadićevih priča uopšte, priča »Sused i pas«, zasnovana je na arhetipu preobraćanja čoveka u životinju i obratno, ali i na faustovskom dovođenju u vezu preko psa čoveka sa dovoljom, sa tamnom stranom čovečijeg bitija, sa »onim« svetom. Odatle se u stvarnost mogu vratiti samo odabrani, psi, gavranovi – bića koja u mitologiji pripadaju i ovom i onom svetu. Uzlet junaka iz ove priče nije velik. Pentrao se na krov i na toj visini, ipak, bivao izdvojen od učmale palanke, ostavljen bez oslonca u uspavljujućem svakodnevlju palanke i trajanju kao jedinom smislu postojanja. Tu, na krovu, bio je »malo bliži nebu«, ali dovoljno uzdignut da bi shvatio promašenost svog života, bezizlaz, da bi se i sam pretvorio u psa kome je jedino preostalo uzaludno zavijanje.

U priči »Sused i pas« autor jasnije otkriva da je ova zbirka i njegova lična ispovest. Legenda o čoveku i psu u maloj varoši opasno primiče autoru. Na kraju priče, kao i junak, on zatiče kraj svojih nogu ogromnog, žutog, isluženog psa. Već u sledećoj priči, autora naslućujemo u liku čuvara napuštene doline, čuvara palanačkih sabirnih jama za otpadne vode. Besmislenost trajanja u palanci, na palanački način, izražena je do kraja u priči »Čuvar napuštene doline«, oštro, ravnim potezima. »Intarzijske« i »rozete« prozlog kazivanja prethodnih priča gube se, a linije pripovedanja tanje se u sečivo opisom kulminacione scene (borba gmaza i ježeve).

Završna, naslovna priča, posvećena tamnim stranama ljubavi, napisana je kao antipod romantičnim pripovestima o neshvaćenoj ljubavi. Mesarski pomoćnik Makarije Uvalić, suludi zaljubljenik, skončava na tavanu, uzdignut od Vetrova onoliko koliko mu to omogućava omča oko vrata. I Makarije deli sudbinu ostalih junaka ove zbirke – nastavlja da živi u pričama.

Po atmosferi, jeziku, motivima, poruci, istom cilju do kojeg dosežu ovih sedam proznih uzleta, knjiga Dejana Tadića »Ljubav Makarija Uvalića« drži se iscela. Mozaikom priča autor je iskazao i svoju sudbinu, sudbinu poslednjeg ukletog usamljenika, ali nas je i naterao da u razbijenom i izmrvljenom licitarskom šaru palanke nadememo i svoj komad ogledala.

## RADOSLAV PETKOVIĆ: »ZAPISI IZ GODINE JAGODA«

### Biblioteka »Znakovi pored puta«, Rad, 1983 Piše: Dragan Velikić

Jedan od najsnažnijih utisaka koji se javlja posle čitanja Petkovićevo romana »Zapisi iz godine jagoda« je začuđujuća virtuoznost sa kojom je uspeo da sagradi haotičan svet jednog običnog čoveka, slikara Vidaka, a da roman ni u jednom trenutku ne postane hermetičan i nerazumljiv.

Maštanja glavnog junaka, njegove halucinacije, kao i samostalne priče (Katalog fabrike lutaka, Legenda o Letopiscu, Neznanceva pripovest), višeslojno se vezuju za tok romana, međutim, sve vreme je prisutna iluzija da se roman cepa u niz haotičnih delova. Nepostojanje čvrste linije (što nikako ne znači da autor u potpunosti nije ostvario precizan romanescni postupak) omogućuje da nedoumica čitaoca oстане do kraja, jer je i sudbina glavnog junaka mirenje sa svakodnevnim ponavljanjima, opet novim prolećem i jagodama.

Priča je jednostavna. Slikar Vidak vodi običan život i sve se odigrava u jednoj godini; roman počinje i završava pojavom jagoda. U našoj savremenoj, a naročito onoj »nešto starijoj« literaturi, često nailazimo na ljude sa periferije čudake, nepriznate umetnike, likove same po sebi interesantne za priču. Kretanje u takvom svetu omogućava piscu, na izgled, veću slobodu. Međutim, vrednost Petkovićevo romana je u tome što je iskazao jedan svet, uslovno »pomereno«, iz ugla običnog junaka i učinio ga zanimljivim. Slikar Vidak nije neshvaćeni genije, niti nedarovit slikar. On je samo slikar i problem njegov nije u sumnji u vlastiti dar (iako ni taj motiv nije isključeh), već u sumnji u sve što ga okružuje. Vidak nije slučajno slikar; autor je uspeo da kroz njegov lik razvije vizuelnu liniju, jednu od najvažnijih u romanu.

Iskustvo u građenju likova Radoslav Petković je pokazao već u svom prvom romanu »Put u Dvigrad« (»Prosveta«, 1979). Jedan od likova Petkovićevo prvenca, istoričar Antonije Lovas, zaljubljenik u Dvigrad, nije provincijski zanesenjak utopljen u sludnjavu atmosferu čudaštva (toliko prisutnu u zavičajnoj prozi). Ni Vidak u »Zapisima iz godine jagoda« nije poslužio autoru kao poligon za monolog o »prokletstvu umetnika«, opštem mestu nedarovitih koji bi rado prisvojili taj fatum.

»Vidak gleda, sluti: jednom će se morati popeti na to brdo. U početku će biti teško, dah kratak, a put otežavaju i nejasni dozivi što odjekuju iza leđa. Zbunjuju, primoravaju da se okrene. Ali on uporno nastavlja i oni postaju sve nerazgovetniji. Zuri ka vrhu da pogleda kako je sa druge strane« (str. 103).

Petković je kroz lik Vidaka dospelo na drugu stranu, neosunčanu padinu koja se spušta u dubine pojedinačnog Hada, i zavidnom spisateljskom tehnikom dočarao onaj drugi mogući život što tinja u svakome i toliko je prisutan da se briše granica između osunčane i senovite strane brda. Po uzoru na Bergsonovu teoriju da imaginacija nije u dograđivanju tuđih sudbina, nego u moći da se sagleda i pro-

dubi vlastita u onim vidovima koji su bili uskraćeni, slikar Vidak tokom romana uspeva da sagleda dve pojednako odigrane i odsanjane stvarnosti, i da se na kraju naše pred nekom trećom.

Osnovni ton Petkovićevo romana na planu forme i sadržaja je potpuna relativizacija svega što je izneseno. Toj iluziji doprinosi i vešta, »kružna« rečenica, koja istovremeno objedinjuje i poništava suprotne iskaze.

Postoji određena »simetrija« u građenju romana, »dva otiska istog kalupa«, kako sam autor na kraju kaže, međutim, Petković nije potencirao simetričnost građe oba dela, jer bi to u velikoj meri pojednostavilo složenu strukturu romana, pretvorilo ga u egzibicionističku vežbu; i ne samo to, stroga forma bi značila određenu negaciju svega što je izneseno. Roman o slikaru Vidaku razvija se bez mogućnosti da se sagleda krajnja linija, rasplinjava se i preliva poput boja kaleidoskopa, ne dajući čitaocu ni u jednom trenutku onu varljivu nadu da je naslutio mogući tok pripovedanja.

»Zapisi iz godine jagoda« su podeljeni u dva dela, ukupno četiri poglavlja (Leto, Jesen, Zima i Proleće). Na početku drugog dela je suptilna napomena autora da je tekst koji sledi pisan drugačijim rukopisom, što ne znači da ga je pisala i druga ruka. Nedoumica se produbljuje. Početna poglavlja oba dela (Leto i Zima) mogu se shvatiti kao »odigrane« ravni zbivanja, padine na kojima se ocrtaavaju, kao u Platonovoj pećini, samo senke. Nimalo slučajno, roman počinje podnaslovom »... kolebanja oko svetlosti«, da bi se u drugom poglavlju naišlo na podnaslov »Nestanak svetla, ispitivanje senke«. Drugi deo, poglavlje »Zima«, počinje »Povratkom nepobedivog sunca«.

I na planu sadržaja je prisutna priča bez ruba. »Kad se sve okonča, sve se izjednači« (str. 39). Utisak je da je priča toliko izokrenuta da bi svaki lik mogao da se zameni nekim drugim, da ponekad određene osobine poseduju svi likovi, i nameće se apsurdna tvrdnja da bi svako mogao biti svako. Roman se ostvario kao univerzalni oblik, i zavisno od ugla osvetljenja, pokazuje se u različitim tonovima. Unutar složene strukture romana mogu se povući linije u svim pravcima.

Neki likovi u oba dela građeni su na principu poklapanja, na primer, prisustvo oca u prvom delu zamenjeno je majkom u drugom, ali je Neznanc (u prvom delu službenik fabrike lutaka, a u drugom nepoznat iz parka koji pripoveda priču o svecu i njegovom slugi) prisutan u dvojnomo liku tokom čitavog romana i predstavlja otelotvorenje Satane. Dosledan svom postupku da nedoumica oстане do kraja, Petković ni na jednom mestu ne kaže da je Neznanc Satana, međutim, aluzije su očigledne. Pojava Satane, tačnije službenika fabrike lutaka, nameće poređenje sa Manovim Leverkinom. Međutim, autor je postigao da prisustvo Satane u sobi slikara Vidaka oстане neizvesno i za glavnog junaka i za čitaoca. Građenje te iluzije doprinosi pojava Skodlara (nosioca satanskih osobina), koji se vešto duplira sa Neznancem u Vidakovim halucinacijama.

Na izgled beznačajni fragmenti, naznačeni u prvom delu, pretvaraju se u težišta romana, u pokušaje da se čitava priča sagleda iz neke druge, »pomerene« ravni. To svakako ilustruje pojava ptica na početku poslednjeg poglavlja »Proleće«. Likovi i događaji se prelamaju kroz svest neutralnog posmatrača; u ovom slučaju su to ptice koje prisustvuju sahrani.

likovni prilozii na stranama: 476, 510 i 511. jarmila vešović

