

Epizoda sa pticama nije puka egzibicija autora, već uspeo pokušaj da se već sagrađena konstrukcija još jednom vešto izokrene, shodno ideji da »svako može biti svako«. Stjuardesa Nena donela je sa jednog od brojnih putovanja zidni sat sa pticom. U pravilnim intervalima ptica se oglašava i meri vreme protagonista romana. Poglavlje »Proleće« počinje Neninom sahranom i nimalo slučajno prisustvuju i ptice. Nenino vreme je isteklo, ali u času nepreznosti i radoznala ptica nalazi kraj u ždredu mačke.

Oba dela romana završavaju lirskim pasusima. Petković jednostavnim potezima slika fragmente Vidakovih sećanja na detinjstvo. Nailazi na kolibu u šumi, nekakav raj, polja jagoda, da bi na kraju knjige, kada se prizor po drugi put javi, Vidak ugledao samo zgarište kolibe i pokušao varljivom tehnikom rekonstrukcije da vrati određeni trenutak. I tada zaboravlja na jagode, na zelena polja u toj oazi nadomak grada. Jagode, univerzalni atom sveta, kako kaže autor, javljaju se i kao simbol prolaznosti i neuhvatljivosti. One su kratak tren sazrevanja posle kojeg opet nastupa haos, da bi u beskonačnim ponavljanjima, opet u proleće, nikle iz zemlje, iz tame nepostojanja na svetlo dana. Nastavlja se igra svetla i tame, igra predmeta i njegove senke.

Ako bi se nešto moglo zameriti Petkovićevom romanu, to je možda rečenica, koja iako duboko funkcionalna u svom iskazu koji objedinjuje suprotnosti i pojačava utisak neodoume (osnovni ton romana), ipak ponekad zamara i doprinosi da tekst na nekim mestima postane neprohodan.

**GRAHAM GREENE:  
»MONSINJOR QUIJOTE«,**  
Znanje, Zagreb, 1983.

**Piše: Mladen Šukalo**

Sam naslov poslednjeg romana Grahama Greenea – MONSINJOR QUIJOTE – donosi slutnju o autorovim namjerama: ne samo da se u njemu naslućuju određenja ovog djela, nego kroz njega Greene upućuje na izvorište, a time i na postupak. To što je izabrana baš savremena Španija kao mjesto zbivanja, očigledno je kao potreba da se travestiranjem Cervantesovog remek-djela izrekne suština političkog života koji ne mora da bude svojstven samo Špancima. A sintagma »monsinjor Quijote« omogućava da kroz nju sagledamo današnju Španiju, jer se u njoj kao i u sintagmi »gradonačelnik Sancho«, sažima sve ono što je tradicionalno i sve što je savremeno, neodvojivost jednog od drugog, pa se stiče utisak da se osim kroz parabolino i travestirano oživljavanje Cervantesovih junaka u dvadesetvijekovnom obličju i ruhu, kroz grotesknost situacija u kojima se oni nalaze, nije ni mogla drugačije dati vizija vremena o kojem je riječ.

Savremena Španija, u Greeneovom romanu, nije se uspjela osloboditi onog duha koji je vladao u vrijeme čudesnih zbivanja i lutanja »bistrog viteza od La Manche«, niti se u potpunosti oslobodila one političke zbilje u kojoj je decenijama živjela, a nastoji je izmijeniti nakon Francove smrti. Monsinjor i gradonačelnik, Quijote i Sancho, potomci su slavni predaka »istinite pavijesti«, ali kao romaneskni junaci oni nisu samo pandan, nisu

kopija, iako pokušavaju da se ponašaju u drugačijim društvenim okolnostima kao nastavljači svojih slavni imenjaka. Sve vrijeme su svjesni postojanja umjetničkog djela o »svojim« precima, analiziraju ih i žive u travestiranim okolnostima Cervantesovog djela: u jednom momentu, čak Quijote, kada su ga vratili sa putešestvija i zatočili, želi da se poistovijeti sa piscem životopisa njegovog pretka: »Iz hodnika začuje šapat. Onda se ključ okrene u bravi. Tako, sad sam zatvorjenik, pomisli, kao i Cervantes«.

Quijote je, što je veoma jasno iz njegove titule »monsinjor«, svešteno lice, dok je Sancho bivši komunistički gradonačelnik u El Tobosu, njihovom zajedničkom prebivalištu. Na svojim putovanjima, njih dvojica neprestano raspravljaju o problemima vjere i vjerovanja, raspravljaju o crkvi i teologiji, marksizmu i evrokomunizmu, o politici, ali nikad ne spuštajući razgovore na prizemna negiranja stavova jednog ili drugog. Čak govore takvim tonom da počinju da izmjenjuju i literaturu, što dovodi do paradoksalne situacije kada, na primjer, Quijote proučava i komentariše »Komunistički manifest«, da bi o njemu progovorio na veoma neobičan način, čak iz perspektive vjernika koji operiše isključivo teološkom leksikom. Razgovori, susreti sa ljudima, povremeno ovu dvojicu podsjećaju na pretke i oni pokušavaju da uspostave paralelu između njihovih i vlastitih doživljaja, ne samo po situacijama, već i po onome što se iz određenih situacija da naslutiti.

To ne znači da ne postoji nikakva paralela između Cervantesa i Greena (u tom slučaju ne bi se ni govorilo o travestiji); Greene transponuje ključne događaje i situacije, ali ironizirajući ponašanje svojih junaka u kontekstu Cervantesovih tematskih i siželjnih postupaka, on nastoji da na čini otklon ka groteski a time i da skriva u svom djelu načine transpozicije djela na koje se ugleda i iz kojeg crpi doživljajnu komponentu; nekada su Quijote i Sancho bili kontrastirani po svom položaju u društvenoj hijerarhiji, a danas ih vidimo kao predstavnike i zastupnike različitih ideoloških pozicija.

Roman Grahama Greenea **Monsinjor Quijote** nije djelo u kojem dominiraju intelektualistička raspravljanja, kroz koja se oni dotiču zbivanja u ovom vijeku sa stalnim aluzijama na Lenjina, Trockog, Hitlera, Musolinija, Franka, Brežnjeva i druge političke ličnosti: Greene na izvestan način prenosi raspravu sa intelektualnog na svakodnevni plan, sa opšteg na pojedinačno, kao da je prevashodan cilj njegovih junaka da objasne sami pred sobom vlastitu sudbinu, koja je neizvjesna zbog njihovog lutanja ka nepoznatom. Međutim, ono što je najneobičnije, ma koliko Greene pokazuje da poznaje teološku i komunističku literaturu, ili sva moderna politička kretanja u Evropi, svakako je težnja da nam ponudi utopističku viziju o pomirljivosti različitih ideoloških tendencija, koju prihvataju jednako i Quijote i Sancho: istina, u završnoj sceni romana, kada Quijote na samrti svog saputnika naziva »compañero« i ovaj prihvata činjenicu da ga je monsinjor, mada na dosta neobičan način, ispovijedio, sve djeluje kao groteska, mada bi bila priličnija ironija, koja je autoru često služila kao mogućnost da se odredi prema onim zbivanjima koja imaju političku konotaciju. Vjerujemo da je to samo rezultat poštovanja predložka koji je služio kao suština travestije, ali ne i duboka vjera u njegovu iskonost kao moguće političko razrješenje ideološkog nadmetanja.

**GORAN BABIĆ: »MATIČNA KNJIGA«,** Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1983.

**Piše: Zoran M. Mandić**

Prvo što čovjeku (čitaocu) padne na um kada uzme u ruke »Matičnu knjigu« Gorana Babića je pitanje: šta je njen autor hteo da kaže (pokaže) crtajući, fotokopirajući i preuzimajući mnoštvo detalja sa »nameštenim« konsekvativnim značenjem (rezultatom) i konsekvacijom ovom ili onom načinu mišljenja?

Put do odgovora na to pitanje je svakako težak, jer zahteva da se složimo sa činjenicama koje čine štivo konkretističkog teksta u kojem je sve moguće, pripadajuće i nepripadajuće. I nadasve, frenetički, tehnikom mozaika, uklopljeno u postmodernu i avangardnu poetiku(?) – kako se to ističe u pogovoru.

Drugim rečima, konkretističku poeziju »može danas« da čini sve: metali, nemetali, istorijska arhiva, izvodi iz knjige rođenih, venčanice, tuđi tekstovi. Da je »to tako« uverava nas i Goran Babić koji u svojoj »matičnoj« knjizi polazi od carevinskog zakona (str. 2–3), korespondencije duševnog bolesnika, magične kocke (provera inteligencije), obrazaca iz radnopravnog zakonodavstva, do obučarskog rečnika. Tu su i plakati kao: »**svrtaite na ražanj!**« i »**koljem po kućama.**«

Okrenutost takvom načinu pisanja, gde je pesnik i stolar, i bravar, i moler – u ime nekakvog oponiranja »totalitarnoj« i »apsolutnoj« poetičkoj praksi – ne uverava, čak ni lakomislene doktrinare, da je poezija gumena masa (plastika) koja se može rastezati, pa kada pukne, i vulkanizirati. Oni koji svoje ogledne egzibicije nazivaju tehno-poetskom pojavom, zanemaruju činjenicu da se za kolaž zna odavno, te da je svaki hiperrealistički odlivak samo montaža videnog, uzetog ili prenetog.

Goran Babić je svojoj konkretističkoj zbirci rukopisa, crteža, govora i plakata dao ime »MATIČNA KNJIGA«. Na početku knjige on i govori o sebi i svojim kroz prilog dokumenata uzetih od matičara, odnosno sa onog mesta gde ta dokumenta pripadaju. U jednom takvom egocentriranju materije i materijala, Babić svoju ideju bukvalno, i doslovce bukvalno, pretvara u

brojačnicu i arhiv, uzimajući sve što mu je palo pod ruku, pa i »načine« pomoću kojih se može razumeti sve što je nejasno i sve tajne u stvarima.

Danas, kada bar ne oskudevamo u knjigama, morali bismo biti i svedoci trajnije književne kulture, ili sposobni toliko da raspoznamo »NE« od »DA«. Raznorazne »instalacije« i »pepertum mobili« u poeziji su »nešto« ako nam pripadaju njihova značenja. U suprotnom, biće sve zagonetno (i zagonetka), jer od dve krajnosti jedna na kraju mora da otpadne.

Sekantna upornost dokazivača »novih« književnih izraza samo je prostor za beznačajna ubeđivanja, jer je uvek u prednosti onaj koji može prvi da čudno strpljive hartije. I oni koji su razvili čitavu industriju »pepertum mobila«.

Šta je poezija ostaće kao trag iza ovog teksta. A ona je i naznačena na 154. strani Babićeve »Matične knjige«, u pesmi Bertolta Brehta (**Onome koji se koleba**): »da li ćemo zaostati ne razumevajući više« nikoga i ne bivajući razumljeni od ikoga.

Goran Babić, daroviti pesnik i vredni polemika, i ovoga puta je pokrenuo neka pitanja o »neprepoznatljivosti« mnogih intelektualnih (i fizičkih) »the jolly«. Utkao je u svoj konkretistički postupak seciranja istine sasvim novi način bavljenja javom, i to dnevnom javom. Sve što je mogao da zahvati postavio je kao shvaćeno, obazirući se na red strukture kojom je začinjeno konkretizam.

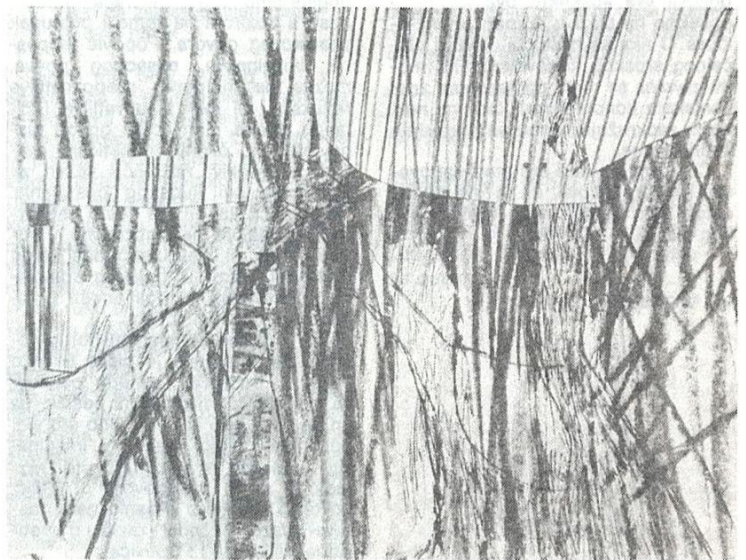
Ima li konkretizma u poeziji, pitae mnogi i Gorana Babića i mene, koji se usuđujem da pišem o Goranu Babiću.

**RAJICA DRAGIČEVIĆ, EVO MOJE GLAVE,** Stražilovo, Novi Sad, 1984.

**Piše: Gordana Đilas**

Prva knjiga pesama Rajice Dragičevića pokazuje znatan pomak u odnosu na poeziju istog autora koju smo imali prilike da pratimo proteklih godina po književnim časopisima. Kao plod tog razvijanja, dobili smo »tačan« i precizan jezik, frazu blisku konvenciji.

Knjiga sadrži dva ciklusa pesama (**Krivića, Epilog**), četiri veće pesme i jednu na omotu korica (ta



posljednja pjesma je u krajnjem slučaju iznenađenje, jer se pojavljuje upravo u momentu kada pokušavamo da zatvorimo knjigu). U prvom ciklusu snažno se nameću reči **kazna, krivica, opstanak, svodenje, nada, odbrana**, koje upućuju na egzistencijalistički trag. One su tu kao metafora za život nalik priči o večnom usudu – o životu kao padu, u ovom slučaju padu u grad. Sveden je na ravan individualnog, kao odbrana prava na pravi život. U borbi koja je uočljiva, pronalazimo ono svakodnevno traženje mesta pod suncem u gradu koji nas ne prima, nezadovoljstvo onima koji neće ili ne razumeju potrebe mladosti, i ne samo mladosti.

Nezadovoljan slikom pada, saznanjem o moralnoj degradaciji kao uslovu uspeha, ili uslovu egzistencije, svodenjem života na puke fiziološke radnje, pesnik ne uspeva do kraja emotivno da preživi ono što ga ugrožava, te deo svoje emotivnosti, preteran za današnje shvatanje i osećanje modernosti u poeziji, ne uspeva da zadrži na marginama koncepta svojih pesama. Ideja o pesmi kao nosiocu smisla i odbrane nije, opet, dovoljno vruća, duboko i uverljivo vruća, te je slaba, izrabljena.

U drugom delu zbirke (ciklus **Eplilog**), pesnik deluje modernije, nema prenaplašenog emotivnog učešća i svoju poetiku uobličava na drugom planu, osmišljavajući sliku, relativizujući je, pa umesto naglašenog individualnog sukoba, koji se sluti u prvom delu, imamo opštiji plan. Romantičarsko osećanje (prevaziđeno) grada kao priljeve stanice življenja, nasuprot prirodnosti (jednim delom nudi se prototip sela, drugim delom selo je prototip zaparloženog, mrtvog mora), ostaje nedefinisano, davno ga je zamenila vožnja tramvajem u poeziji. Veštački, moćan, snažan mehanizam grada kao sinonim priljavog ukazuje na uticaj simbolizma, moderne s početka veka, Bodlerove pesme u prozi »Stranac« gde umesto svega ostaju oblaci kao jedino što čovek želi i može posedovati.

U poslednjem delu knjige pesnik na osoban način pokušava da oblikuje sliku sveta, koja u svojoj osnovi sadrži mitsko. Pored retoričnosti, gomilanja slika, nastoji da kondenzuje doživljaj satkan od iskonskog čovekovog straha od nečega i želje da s tim nečim komunicira kao sa sobom samim, do nagoveštaja da sve to nosimo u sebi (**Reka, Zazidivanje Skadra, Pred vodama smrti, Oko trouglasto**).

Posljednja pjesma bi mogla biti programska, ali možda za sledeću zbirku, ili prva u toj sledećoj, jer ne pokriva sve aspekte ove knjige, a posebno ne ulazi u domen prvog ciklusa. U njoj se naslućuju motivi običajnog, srpskog, kosovskog mita (motiv gavrana sa malo pomenom značenjskom konotacijom). Ona na neki način zaokružuje celinu sa poslednje četiri pesme.

Čini nam se, kao što smo nagoveštali između redova, da je ova knjiga ostala bez osmišljenijeg metodološkog plana.

**PAVLE POPOVIĆ: »KAMENA ŠUMKA«, »ČOVEKOVA BITKA«, NIŠRO »Dnevnik«, Novi Sad, 1983.**

**Piše: Rale Nišavić**

Pred nama je pesnički opus Pavla Popovića, redukovani i estetski uobličeni, svedeni u dve knjige. Izbor je, uz obiman predgovor, pripremio J. Delić, vodeći računa o tematsko-motivskoj strukturi Popovićeve poetike, a ostvarujući pri tom novu dimenziju sagledavanja i preispitivanja pomenute poetike. Jer, glas pesnika koliko god bio čujan, ipak je u poremećenoj ravnoteži vredosti prigušen i jedva primetan. Svekoliko pesničku stvarnost nije jednostavno »snimiti« i predrediti sopstvenom glasu, otrgnuti je od uboge svakodnevice. »Nezgoda« je utoliko veća što se javljaju mnogi pesnici neautentični i marginalni; zaboravlja se istinska moć i preporod pesme, njena vitalna snaga, teško se odoleva potrošačko-efemernoj groznici koja, u znaku prestiža, guta sve vrednosti.

U ovakvoj konstelaciji nije jednostavno govoriti o poetici Pavla Popovića, tim pre kada se ima u vidu pesnikovo dvadesetogodišnje trajanje na našoj »književnoj mapi«. Nije lako govoriti o Popovićevoj poetici i stoga što ona u sebi krije nemodifikovan svet, prigušen, opor, neuhvatljiv, tragičan, mističan, taman sjaj ljudskog življenja i ugroženosti postojanja. To je ponor zamki, kako pesnik kaže, to su progonošća, zahuktala vozila, stradanja i belina gradova. Sve to na prvi mah ne doseže do čitaoca. Međutim, pesnik taj svet preispituje, ulazi u njegovu supstancu, uspostavlja dijalog.

Može se reći da Popovićeve poetika, iako tematizovana po ciklusima, uopšte time ne gubi ni zračak modernosti s obzirom na teme i postupak pesnikovog govora. Popović je pesnik imaginacije, misaonog poriva, možda na momente prepoznatljive refleksije, ali ipak neuhvatljive i čitaocu daleke. Stih kojim govori raznovrstan je, čvrsto aforističan, ciničan, podrugljiv; najčešće vezan za najtamnije niti ljudskog postojanja. Na nesreću, taj stih je često nedovršen, pa deluje nepoetizovano i odviše oporo, ali uvek u sebi nosi blagu upitanost o smislu ljudskog postojanja, prolaznosti, ubogljenosti i nadasve ugroženosti života.

O Popovićevoj imaginativnoj konotaciji najprimerenije je pisao Branko Miljković, izrekavši, između ostalog, da je Popović imaginativni pesnik, da on ne peva ono što vidi: ono što vidi potčinjava svojoj pesmi i imaginaciji. ... I doista, te sfere uočio je i razradio u svom predgovoru J. Delić, govoreći nadalje o »Pesnicima u dosluhu«, tražeći sličnost i razliku u poetikama Miljkovića i Popovića.

Ono što se da uočiti pri čitanju Popovićeve pesama je pesnikova želja da svede nesvodivo, da spoji nespojivo, da dokuči onostrano. Koliko je u tome uspeo, veliko je pitanje, jer se čitalac iščitavanjem pesama ne vraća sebi i otkrivanju svog sveta (jer je neautentičan i odveć opor i nemejljiv u smislu »ukoriti prisutne zbog nedostatka euforije«. No, istina je da Popović uspeva da ono »s druge strane« transponuje u konkretno, u imaginativno, u sudbonosno i neumitno. To je znak njegovog pesničkog glasa, u smislu »ludila« koje pesnik u pesmi »Bolest« fantazmagorično transponuje u stvarnost i pogibeljnost ljudskog življenja.

»Ja poznajem to besmisleno klonuće (tu pustoš tela i nigdinu puta) ja poznajem tu crnu samoću duše (taj cvet amorfni i trovan«.

Pesma nam otkriva smisao bačenošću i ljudske osakaćenosti još pri rođenju, pesnikova opomena je velika, a verovatno je i njen put do tvrdog čula predu. Pesnik u prezimenu bola snuje pesmu ne bi li bar nešto pomerio u rasponu klonuća i uzleta – kamo ga nepredvidivo život vodi.

**TVRTKO KULENOVIĆ: »POZORIŠTE AZIJE«,**

**Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1983.**

**Piše: Rada Iveković**

Od Tvrtka Kulenovića ne čudi ni knjiga o teatru ni knjiga o Aziji: njegov je rad, inače, raskrznica raznih disciplina i, što je ključno, ličnih sklonosti, pristranosti i konstrukcija. U Aziji je Kulenović odomaćen, o čemu svjedoči već niz knjiga, a osobito putopisna proza i književno kritički i estetički eseji. U pogledu teatra i azijskih filozofija umjetnosti, knjizi koju ovde prikazujemo prethodi u prvom redu doktorska disertacija objavljena pod naslovom **Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta** (»Svjetlost«, Sarajevo, 1975). **Pozorište Azije** ovu knjigu nadmašuje ne toliko širinom referenci i uvida, te većom interdisciplinarnošću (iako i time), koliko slobodnijim ličnim i esejističkim pristupom, te smjelijim radnim hipotezama i sudovima: autor je istinski kreativan sa svojim materijalom, te tako izbjegava dosadu a i uzaludnost fahovske skolastike.

Cijeli je tok knjige posut sjajnim idejama i izvrsnim sintetskim prikazima pojedinih kulturnih podneblja, a isto tako i mnogim zanimljivim dilemama koje ostaju otvorene: ideja o »srcu i mozgu« – srcu kao principu istočnih, a mozgu kao principu zapadne kulture – neobično je dojmiljiva, efektivna i nadahnjujuća; prikaz odnosa između indijske i jugoistočnoazijske kulture veoma je uvjerljiv i

dovoljno jednostavan, za njega je autor našao sretne riječi; Kulenović raspolaže vizijom cjeline Azije i razumijevanjem logike njene unutarnje povezanosti. Poglavlje o vezi između muzike i azijskog teatra pogodeno je, u prvom redu, dobrim zapažanjem da je osnovni princip postojanja, u Aziji, kretanje (a ne »temeljni« i »utemeljujući« principi, kao na Zapadu), koje je regulirano zakonitostima ritma. Zaključci koji slijede, o većoj povezanosti azijskog kazališta sa ritmom, gestom, igrom nego sa riječi, logični su i dalekosežni u pogledu impliciranih kulturnih razlika.

Ali omiljeni problem Tvrtka Kulenovića, onaj na koji se stalno vraća i koji, izgleda, ostaje otvoren (otvoren za dopune, ali ne i kao konstatacija), jeste problem tragedije: ima li tragedije u Aziji (reklo bi se da nema), zašto je nema, koje su teatarske forme u Aziji najbliže našoj zapadnoj formi tragedije (japanski **no**, ali pogotovo **kabuki**)? Čini se da je, prema autoru, razlog za nepostojanje »prave« tragedije u Aziji u suštini (i pojednostavljeno rečeno) to što je nezadovoljstvo egzistencijom tako prekrilo cjelokupni doživljajni svijet čovjeka da se ne može tek tako izdvojiti u posebnu teatarsku ili književnu formu, što bi bila segmentacija. Na »napretku« usmjerenom Zapadu, naprotiv, tragedija se mora svesti na posebnu rubriku života (i)li umjetnosti: ona postaje ventil. Pri tom, dakako, Tvrtko Kulenović je ne dijeli mišljenje da je samo umjetnost koja je uspjela proizvesti tragediju – prava umjetnost.

Knjiga sadrži tri samostalne, ali i povezane cjeline: **Duh Azije** (uvod), **Pregled** (prvi dio), **Problemi i poređenja** (drugi dio). Uvod počinje zanimljivom i upečatljivom (tu, eventualno, postoji uobičajena opasnost od generalizacije, ali Kulenović je dovoljno fleksibilan da to uglavnom izbjegava) tipološkom kulturološkom dihotomijom: »srece i mozak, da bi zatim impresionistički nabacio u širokim sigurnim potezima jednu (ili više njih) azijsku estetiku, semiotiku i filozofiju umjetnosti. To su one sinteze i intuicije koje su u svakoj kulturi potrebne, koje čitaju i interpretiraju znake pojedine kulture, a koje toliko ljute repetitivne i nekreativne »stručnjake«. Prvim bi dijelom (**Pregled**) autor, na prvi pogled, ove mogao bolje zadovoljiti – jer nudi izvjesnu tipologiju i opis teatarskih fenomena Azije: Mogao bi, kada ne bi u svom izboru bio ličan pristan i kulturno ukorijenjen u svojim povijesnim i osobnim baštinama (što pisac ovih redova smatra prednošću, a što Kulenovića ne čini »objektivnim« autorom).

Drugi je dio (**Problemi i poređenja**), uz prvi, onaj koji iznosi najviše dilema i povijesno interpretacijskih problema, pogotovo u pogledu mogućnosti i dosega komparativne metode. U ovakvom poslu, prije ili poslije, moramo (se) pitati: dokle, i čemu, komparacija (što, naravno, ne znači odbaciti je)?

Knjiga **Pozorište Azije** prva je o ovoj temi u nas, i jedna od ne baš mnogobrojnih u svijetu. Već i zato zaslužuje pažnju, ali, na sreću, ne i samo zato. Ova će knjiga zadovoljiti višestruku funkciju: informirati i poučiti o tipovima i smislu azijskih kazališta; dati u svojoj esejističkoj fragmentarnosti i ležernosti, pregled azijskih estetika i filozofija umjetnosti koji se može braniti; (pokušati) staviti u vezu zapadnu kulturu sa kulturama Azije, i to kako proučavajući prošlost tog odnosa, tako i aktualizirajući i redefiniirajući ga i danas