

Nikad nam ne uspeva da govorimo o onome što volimo

rolan bart

Namenjen kolokviju o Stendalu u Milanu, ovo je, po svemu sudeći, poslednji tekst što ga je napisao Rolan Bart. Prva stranica iz njega bila je otkucana 25. februara, druga stranica je bila uvučena u pisacu mašinu. Iskaz koji može da se smatra za dovršen? Da, u tom smislu što je rukopis zaista potpun. Ne, u onom drugom — da je Rolan Bart, kada je prepisivao na mašini, uvek unosio neznatne izmene u svoj tekst; to je i učinio na prvoj stranici, ovde.

Pre nekoliko nedelja načinio sam kratko putovanje u Italiju. Uveče, na milanskoj stanici, bilo je hladno, maglovito, zagađeno. Odlazio je neki voz; na svakom vagonu žuti natpis sadržavao je reči: »Milano-Lecce«. Sanjario sam tada: sesti u taj voz, putovati čitavu noć i naći se ujutro u svetlu, blagosti, miru krajnjega grada. To je bar ono što sam zamišljao i malo je važno šta je stvarno Lecce koje ne poznajem. Parodirajući Stendala, mogao bih da uzviknem: »Videću, dakle, tu lepu Italiju! Kako sam još lud u mojim godinama!« Jer lepa Italija uvek je dalje, drugde.

Stendalova Italija je, naime, fantazma, iako ju je on delimično ostvario (no, da li ju je ostvario? Reći ću na kraju kako). Fantazmatska slika je upala u njegov život, naglo, kao udar groma. Taj udar groma uzeo je lik glumice koja je pevala u Ivrei Cimarozin *Tajni brak*; ova glumica je imala slomljen prednji zub, ali, istinu govoreći, to je malo važno za udar groma: Verter se zaljubio u Šarlotu koju je opazio u okviru vrata baš dok je sekla kriške hleba svojoj maloj braći, i to prvo viđenje, ma kako bilo svakidašnje, moralo ga je odvesti do najsnažnije strasti i do samoubistva. Italija je, to znamo, bila za Stendala predmet istinskog transfera i, to takođe znamo, ono što karakteriše transfer jeste njegova bezrazložnost: on se zasniva bez očiglednog razloga. Muzika je za Stendala *simptom* tajanstvenog čina kojim je on započeo svoj transfer — simptom, to jest, stvar koja, sasvim u isto vreme, odaje i maskira iracionalno strasti. Jer prizor utvrđenog odlaska Stendal neprestano ponavlja, kao ljubavnik koji hoće da pronade onu glavnu stvar koja reguliše naše radnje: prvo zadovoljstvo: »Stižem u sedam sati uveče, slomljen od umora; jurim u Skalu. Moje putovanje je naplaćeno, itd.«: reklo bi se manijak koji se iskrcava u gradu korisnom njegovoj strasti i koji iste večeri poleće na mesta zadovoljstva koja je već obeležio.

Znaci istinske strasti uvek su pomalo neumesni, toliko predmeti u koje se pretvara glavni transfer postaju razređeni, neznatni, neočekivani. Upoznao sam nekog ko je voleo Japan kao što je Stendal

AB 430

RNF 64

AB 431

AB 11

431

RNF 32

RNF pl

98

RNF

24—25

RNF pl

229—232

voleo Italiju; i prepoznavao sam u njemu istu strast po tome što je bio zaljubljen, između ostalih stvari, u požarne hidrante obojene u crveno na tokijskoj ulici, kao što je Stendal bio lud za stabljikama kukuruza na milanskom polju (proglašenom za »prebujno«), za zvukom osam zvana sa Katedrale, savršeno *intonate*, ili za pohovanim kotletima koji su ga sećali Milana. Prepoznavamo, u tom zaljubljenom unapređenju onog što se obično smatra za beznačajan detalj, sastavni element transfera (ili strasti): pristrasnost. Postoji, u ljubavi prema stranoj zemlji neka vrsta preokrenutog rasizma: ushićujemo se razlikom, dosađujemo se Istim, veličamo Drugog: strast je manihejska: za Stendala, sa loše strane Francuska, to jest *otadžbina* — jer to je mesto Oca — a sa dobre strane Italija, to jest *zemlja majke*, prostor gde su okupljene »Žene« (ne zaboravljajući da je baba Elizabeta, sestra dede po majci, bila ona koja je detetu prstom označila zemlju lepšu od Provanse, iz koje je poreklom dobra strana porodica. Ganjonska strana, kaže ona). Ta suprotnost je, da tako kažemo, fizička: Italija je *prirodna* postojbina, tamo gde je Priroda ponovo nađena, ulivena od Zena »koje slušaju prirodni genij zemlje«, nasuprot muškarcima koje su »iskvarile cepidlake«; Francuska, naprotiv, jeste mesto koje je odvratno »do fizičkog gađenja«. Svi mi koji smo upoznali Stendalovu strast prema stranoj zemlji (to mi se takođe desilo, prema Italiji koju sam otkrio kasno, preko Milana, odakle sam se spustio iz Simplona krajem pedesetih godina — potom prema Japanu), dobro poznajemo nepodnošljivu neprijatnost da slučajno susretnemo zemljaka u obožavanoj zemlji: »Priznaću, pa makar me se nacionalna čast morala odreći, da Francuz u Italiji otkriva tajnu da poništi moju sreću u jednom trenu«; Stendal je očevidno specijalista ovih inverzija: tek što je prošao Bidasou, on smatra divnim španske vojnike i carinike: Stendal ima tu retku strast, strast prema drugom — ili, da kažemo to istančanije: strast prema onom drugom koji je u njemu samom.

Stendal je, znači, zaljubljen u Italiju: ne treba shvatiti ovu rečenicu kao metaforu. To i pokušavam da pokažem. »Ovo je kao ljubav, kaže on; a ipak ni u koga nisam zaljubljen.« Ta strast nije nejasna, čak ni rasplinuta; ona se ulaže, to sam rekao, u određene detalje; ali ostaje *množinska*. Ono što se voli i, ako mogu da rizikujem ovaj varvarizam, ono što se *uživa*, to su zbirovi, i propratnosti: suprotno romantičkoj zamisli Lude ljubavi, nije *Žena* ona koja je u Italiji za obožavanje, uvek su to *Zene*: nije *zadovoljstvo* ono što Italija nudi, to je istodobnost, naddeterminacija zadovoljstava: Skala, istinsko eidetsko mesto italijanskih radosti, nije pozorište, u plitkom funkcionalnom smislu reči (videti što je predstavljeno); to je polifonija zadovoljstava: sama opera, balet, konverzacija, informacije, ljubav i sladoledi (*gelati*, *crepe'* i *pezzi duri*). Ta ljubavna množina, slična, sve u svemu, onoj koju danas praktikuje »ženskaroš«, očigledno je stendalovski princip: ona povlači implicitnu teoriju *nepravilne isprekidanosti* o kojoj se može reći da je u isto vreme estetska, psihološka i metafizička: naime, množinska strast obavezuje — kada se jednom prihvatilo njeno preimućstvo — da se skače s jednog predmeta na drugi, prema tome kako ih slučaj predstavlja, ne iskusivši ni najmanje osećanje krivnje s obzirom na nered što ga ta množinska strast povlači. To držanje je tako svesno kod Stendala da on dospeva do tle da ponovo nalazi u italijanskoj muzici — koju voli — princip nepravilnosti sasvim sličan principu raštrkane ljubavi: svirajući, Italijani ne paze na *tempo*; *tempo* je kod Nemaca; s jedne strane nemačka buka, treska nemačke muzike, uritmljena neumoljivim taktom (»prvi tempisti sveta«); s druge italijanska opera, zbir nepovezanih i kao nepokorenih zadovoljstava: to je *prirodno*, zajamčeno civilizacijom Žena.

U Stendalovom italijanskom sistemu muzika ima povlašćeno mesto jer može da dođe na mesto svega: ona je nulti stepen tog sistema: prema potre-

RNF 11

AB 428

RNF 12

bama entuzijazma, ona zamenjuje i znači putovanja, Žene, druge umetnosti i, na uopšten način, svaku senzaciju. Njen značajan, posebno dragocen statut jeste da proizvodi utiske a da ne moramo da se zapitamo o uzrocima, pošto su ti uzroci nedostupni. Muzika zasniva neku vrstu prvotnosti zadovoljstva: ona stvara zadovoljstvo koje uvek nastojimo da opet nađemo, ali nikad da objasnimo; ona je, dakle, mesto čistog utiska, središnji pojam stendalovske estetike. No, šta je čist utisak? To je utisak odsječen i kao očišćen od svakog eksplikativnog razloga, to jest, konačno, od svakog odgovornog razloga. Italija je zemlja u kojoj se Stendal, pošto nije ni sasvim putnik (turista) ni sasvim domaći, ponovo nalazi slatko udaljen od odgovornosti *građanina*; da je Stendal bio italijanski građanin, umirao bi »otrovan melanholijom«; dok, Milanežanin po srcu, ali ne po ličnim podacima, on ima samo da pobere blistave posledice civilizacije za koje nije odgovoran. I sâm sam mogao da oprobam udobnost ove lukave dijalektike: mnogo sam voleo Maroko. Često sam tamo išao kao turista, čak dosta dugo u njemu boraveći u dokolici; onda sam došao na pomisao da provedem onde godinu kao profesor: čarolija je nestala: suočen s administrativnim i profesionalnim problemima, zarobljen u nezahvalni svet sporova, opredeljenja, napustio sam Svečanost da bih ponovo našao Dužnost (bez sumnje se to desilo i Stendalu-konzulu: Civita-Vekija, to već više nije bila Italija). Verujem da valja uključiti u Stendalovo italijansko osećanje to krhko svojstvo nevinosti: milanska Italija (i njeno Svetilište, Skala) doslovno je Raj, mesto bez Zla, ili još — kažimo stvari s prave strane: Vrhovno Dobro: »Kada sam s Milanežanima, i kada milanežanski govorim, zaboravljam da su ljudi zli i čitav zao deo moje duše odmah se pritaji.«

To Vrhovno Dobro mora, međutim, da se iskaže: ono mora da se suoči s moći, koja nikako nije bezazlena, govorom. To je neophodno najpre zato što Dobro ima prirodnu snagu ekspanzije, ono ne prestano praska ka izrazu, po svaku cenu hoće da se saopštava, da primora na učešće; potom zato što je Stendal pisac i što za njega nema potpunosti iz koje bi reč bila odsutna (i, u tome, njegova italijanska radost nema ničega mističnog). No, ma kako se to činilo neobičnim, Stendal ne zna dobro da iskaže Italiju: ili, pre, on je iskazuje, on je peva, on je *ne predstavlja*; on svoju ljubav obznanjuje, ali ne može da je unovči ili, kako sada kažu (metafora upravljanja automobilom), ne može da je prenosi. On to i zna, pati zbog toga i žali se na to; neprestano konstatuje da ne može »da izrazi svoju misao« i da objasniti razliku koju njegova strast pravi između Milana i Pariza »jeste vrhunac teškoće«. Poraz, znači, vreba i lirsku želju. Sve realizacije italijanskog putovanja satkane su tako od ljubavnih izjava i neuspeha u izrazu. Poraz stila ima ime: plitkost; Stendal ima na svom raspolaganju samo praznu reč »lepo«, »lepa«: »Za svog života nisam video skup tako lepih žena; njihova lepota čini da oborite oči«; »najlepše oči koje sam susreo u svom životu, video sam ih na toj zabavi; te oči su isto tako lepe i imaju izraz nebesniji od očiju gde Tealdi...«; i da bi oživeo tu litaniju, on ima samo najprazniju od figura, superlativ: »Glave žena, naprotiv, često pokazuju najstrasniju profinjenost, sjeđinjenu s najredom lepotom«, itd. To »itd.« koje dodajem, ali koje proizlazi iz lektire, značajno je jer odaje tajnu te nemoći ili, možda, uprkos Stendalovim žalbama, te ravnodušnosti prema varijaciji: jednodličnost italijanskog putovanja je sasvim prosto algebarska: reč, sintaksa, u svojoj plitkosti, upućuju na ekspeditivan način ka drugoj vrsti označavajućih; pošto je to upućivanje sugerisano, prelazi se na drugu stvar, to znači da se operacija ponavlja: »Ovo je lepo kao najživlje Hajdnove simfonije«; »likovi muškaraca s bala ove noći ponudili bi veličanstvene modele skulptoru kao Daneken de Šantre, koji pravi biste«. Stendal ne opisuje stvar, on ne opisuje čak ni utisak; prosto kaže: tu postoji utisak:

RNF pl 98 XXXIX

RNF pl 37 77

RNF 38

RNF 15 38

pl XXXVIII RNF 92

RNF 114 117

str. 171

RNF 28

str. 149

opijen sam, uznesen, pogođen, zaslepljen, itd. Drukčić je rečeno, plitka reč je šifra, ona upućuje na sistem senzacija; Stendalovo italijansko izlaganje valja čitati kao šifrovan bas. Sad upotrebljava isti postupak: on veoma loše opisuje lepotu, na plitak i emfatičan način: to znači da je ona samo element algoritma čiji je cilj da izgradi sistem primena.

Ono što Stendal hoće da izgradi to je, ako se može reći, ne-sistematski skup, stalni izliv senzacija: ona Italija, kaže on, »koja je, istinu govoreći, samo prilika za senzaciju«. S gledišta izlaganja postoji, dakle, prvo iščeznuće stvari: »Ne nameravam da kažem šta stvari jesu, pričam senzaciju koju su mi izazvale«. Priča li je on zaista? Pa baš i ne; on je iskazuje, on na nju ukazuje i potvrđuje je ne opisivši je. Jer upravo ovde, kod senzacije, i započinje teškoća govora; nije lako izraziti senzaciju: sećate se onog čuvenog prizora iz *Noka** gde stara seljanka, pozvana od neumoljivog lekara da kaže šta oseća, okleva i zapetljava se između »golica me« i »šašolji me«. Svaka senzacija, ako hoćemo da poštuemo njenu oštrinu i njenu jasnoću, dovodi do afazije. No, Stendal mora brzo da radi, to je prisila njegova sistema; jer ono što hoće da zabeleži, to je »senzacija trenutka«; a trenuci, videli smo to povodom *tempa*, dolaze nepravilno, neposlušni taktu. Znači, iz vernosti svom sistemu, iz vernosti samoj prirodi svoje Italije, »zemlje sa senzacijama«, Stendal i hoće brzo pisanje: da bi radio brzo, senzacija je podvrgnuta elementarnoj stenografiji, nekoj vrsti ekspeditivne gramatike izlaganja u kojoj se neumorno kombinuju dva stereotipa: lepo i njegov superlativ; jer ništa nije brže od stereotipa, iz veoma prostog razloga što se on stapa, na žalost i uvek, sa spontanim. Valja ići dalje u ekonomiji Stendalovog italijanskog izlaganja: ako se stendalovska senzacija tako dobro prilagođava algebarskom tretmanu, ako je izlaganje koje ona hrani stalno usijano i stalno plitko, to je zato što ta senzacija, čudnovato, nije senzualna; Stendal, čija je filozofija senzualistička, možda je najmanje senzualan od naših pisaca, razlog iz kojeg je, nesumnjivo, teško da se na njega primeni tematska kritika. Niče, na primer — namerno uzimam krajnju suprotnost — kada govori o Italiji, mnogo je senzualniji nego Stendal: on ume da tematski opiše pijemontešku hranu, jedinu na svetu koju je cenio.

Ako insistiram na ovoj teškoći da se iskaže Italija, uprkos tolikim stranicima koje pričaju Stendalove šetnje, to znači da u tome vidim neku vrstu sumnje upravljene na sam govor. Dve Stendalove ljubavi, Muzika i Italija, jesu, ako se može reći, prostori izvan-govora; muzika je to po statutu, jer izmiče svakom opisivanju, ne daje se iskazati, kao što smo to videli, osim svojim delovanjem; a Italija se pridružuje statutu umetnosti s kojom se podudara; ne samo zato što italijanski jezik, kaže Stendal u *O ljubavi*, »mnogo više stvoren da bude pevan nego govoren, neće biti podržan protiv francuske jasnoće koja ga osvaja, osim muzikom«; nego, takođe, iz dva neobičnija razloga; prvi je što, u Stendalovim ušima, italijanska konverzacija teži bez prestanka onoj granici artikulisano govora koja je uzvik: »na milanskoj zabavi, beleži Stendal s divljenjem, konverzacija se vodila samo uzvicima. Za vreme tri četvrtine časa, računato po mom satu, ni jedna jedina rečenica nije bila dovršena«; rečenica, dovršena armatura govora, to je neprijatelj (dovoljno je podsetiti na Stendalovu antipatiju prema autoru najlepših rečenica francuskog jezika, Šatobrijanu); drugi razlog koji brižljivo odvlači Italiju od govora, od onog što bih nazvao borbenim govorom kulture, to je upravo njena nekultura: Italija ne čita, ne govori, ona uzvikuje, ona peva. U tome je njen genij, njeno »prirodno«, i iz tog razloga ona i jeste divna. Tu vrstu prijatnog obustavljanja artikulisano govora Stendal ponovo nalazi u svemu što za njega čini Italiju: u »dubokoj dokolici pod prekrasnim nebom (navodim iz *O ljubavi*)...; nedostatak čitanja romana, i skoro svakog čitanja, jeste ono što prepušta još više nadahnuću trenutka; strast prema muzici je ono što izaziva u duši nemir tako nalik na onaj ljubavi«.

Tako, izvesna sumnja upravljena ka govoru pridružuje se nekoj vrsti afazije koja se rađa iz preteranosti ljubavi: pred Italijom i ženama, i Muzikom, Stendal je doslovno *smeten*, to jest, nepresta-

no prekidan u svome izražavanju. To prekidanje je, u stvari, isprekidanost: Stendal govori o Italiji isprekidanošću prividno-dnevnom, ali trajnom. On to i sam (kao uvek) veoma dobro objašnjava: »Za šta se odlučiti? Kako naslikati ludu sreću?... Vere mi, ne mogu da nastavim, predmet prevazilazi govornika. Ruka mi više ne može da piše, odgađam za sutra. Ja sam kao slikar koji više nema hrabrosti da slika ugao svoje slike. Da ne bi pokvario ostalo, on skicira *alla meglio* ono što ne može da naslika... Ta slika Italije *alla meglio*, koja zauzima sve priče o Stendalovom italijanskom putovanju, jeste kao mazarija, mazanje, ako hoćemo, koje iskazuje istovremeno ljubav i nemoć da je se iskaže, jer ta ljubav guši svojom žestinom. Ova dijalektika preterane ljubavi i teškog izraza, to je pomalo i ona koju poznaje malo dete — još *infans*, lišeno zrelog govora — kada se igra onim što Vinikot naziva prelaznim predmetom; prostor koji u isto vreme odvaja i vezuje majku i njenu bebu jeste sam prostor igre deteta i protiv-igre majke: to je još bezličan prostor fantazije, imaginacije, kreacije. Takva je, čini mi se, Stendalova Italija: neka vrsta prelaznog predmeta čija, ludička, upotreba proizvodi one *squiggles* koje je obeležio Vinikot, a koje su ovde dnevnicima s putovanja.

Ograničivši se na ove Dnevnik, koji iskazuju ljubav prema Italiji, ali je ne prenose (to je bar sud moga sopstvenog čitanja), imali bismo pravo da melanholično (ili tragično) ponovimo da nam nikad ne uspeva da govorimo o onome što volimo. Međutim, dvadeset godina kasnije, nekom vrstom naknadnosti koja isto tako čini deo prepredene logike ljubavi, Stendal piše o Italiji trijumfalne strane koje raspljuju čitaoca kakav sam ja (ali ne verujem da sam sâm) onom radošću, onim zračenjem koje je intimni dnevnik iskazivao, ali nije prenosio. Te divne stranice jesu one koje čine početak *Parmskog kartuzijanskog manastira*. Postoji neka vrsta čudnog sklada između »količine sreće i zadovoljstva koje je izbilgo« u Milanu dolaskom Francuza i naše sopstvene radosti od lektire: ispričani utisak najzad se poklapa s proizvedenim utiskom. Zašto taj obrt? Zato što je Stendal, prelazeći s Dnevnika na Roman, s Albuma na Knjigu (da preuzmemo Malarmeovo razlikovanje), napustio senzaciju, delić živ ali neizgradiv, da bi pristupio onoj velikoj posredničkoj formi koja je Priča ili, još bolje, Mit. Šta je potrebno da bi se stvorio mit? Potrebno je delovane dveju sila: najpre junak, velika oslobodilačka figura: to je Bonaparta, koji ulazi u Milano, prodire u Italiju, kao što je to učinio Stendal, skromnije, po svom silasku sa Sen-Bernara; potom suprotnost, antiteza, sve u svemu paradigma, koja dovodi na scenu borbu Dobra i Zla i stvara tako ono što nedostaje Albumu i pripada Knjizi, to jest, smisao: s jedne strane, na tim prvim stranicama *Parmskog manastira*, dosada, bogatstvo, tvrđičluk, Austrija, Policija, Askanjo, Grižanta; s druge opojnost, heroizam, siromaštvo, Republika, Fabris, Milano; i, naročito, s jedne strane Otac, s druge Zene. Prepuštajući se Mitu, poveravajući se Knjizi, Stendal, ponovo, slavno nalazi ono što je na neki način promašio u svojim albumima: izraz utiska. Taj utisak — italijanski utisak — konačno ima ime, koje više nije, veoma plitko, ime Lepote: to je svečanost. Italija je Svečanost, eto šta najzad prenosi milanski uvod *Parmskog manastira* kojega je Stendal zaista imao razloga da podrži protiv Balzakovih ogлуšenja: svečanost, to jest, sama transcendencija egotizma.

Sve u svemu, ono što se zbilo — što je bilo — između Dnevnika s putovanja i *Parmskog manastira*, to je pisanje. Pisanje, to je šta? Moć, moguć plod duge inicijacije, koja razbija jalovu nepokretnost ljubavnog imaginarnog i daje njegovoj pustolovini simboličnu uopštenost. Kada je bio mlad, u vreme *Rima, Napulja, Firence*, Stendal je mogao da piše: »... kada lažem, ja sam kao g. de Guri, dosadujem sek; još nije znao da postoji laž, romaneskna laž, koja bi bila u isto vreme — o čuda — zaobilazak istine i, najzad, pobjednički izraz njegove italijanske strasti.

Šta je „To“?

stevan kordić

I najnovija knjiga Milovana Danojlića, proza »To«, odmah će zbuniti one čitaoce ili tumače književnosti koji vole da nepokolebljivo znaju šta je šta. I zaista, već smo imali prilike da čitamo da je »To« — roman.

No, za zbunjivanje čitateljstva i »kritičarstva« Danojlić, verovatno, ne snosi naročito veliku »krivicu«. On je samo jedan od mnogih savremenih pisaca, naših i stranih, kojima je mešanje književnih vrsta, odnosno njihovo razaranje, omiljeni vid književnog izraza.

A to što kritika tvrdokorno pribegava starim terminima kada treba da imenuje nove pojave (koje, možda, i nisu toliko nove koliko su »nečiste« i prelazne) skoro da je nužno, jer je neizgrađenost i siromaštvo terminologije i danas najveći »kamen spoticanja« kritičkog govora. A bez kakve-takve kritičke terminologije, valjanoga govora o književnosti i nema, jer tada govor nužno upada u neki od grehova kakvi su preterana opširnost na jednoj, ili nerazumljivost na drugoj strani.

Tek što kritika stvori nekakav upotrebljiv pojmovni aparat, kao da se nastajuća književnost pobrine da on što pre postane nevažeci time što sva kritička razgraničenja i deobe olako prestupi. Kritika se tako našla u položaju da koristi široke izraze koji jedva da su još nekakve odredbe, kakvi su knjiga, tekst, proza, pesma. Pa čak i tako široki izrazi neretko postaju pretni, jer i granica između proze i pesme sve je nepozdanija, čemu je kritika pokušala doskočiti izrazima »poetska proza« ili »narativna pesma«.

No, »krivica« u ovoj utakmici izgovaranja i nema. Da bi pesništvo ostalo to što jeste, ono mora tražiti i nove prostore koje će savladavati, i nove oblike i izraze kroz koje će se ispoljavati. Kritika, sa svoje strane, da ne bi ostala uzaludna, mora poći u susret nastajućem pesništvu i nositi se s njim i bez odgovarajućeg pojmovnog aparata, jer ona i jeste stvaranje tog aparata kao stvaranje mogućnosti govora o pesništvu.

Proza »To« (i sami ostajemo pri jednom širokom pojmu) nije prva Danojlićeva knjiga koju je nemoguće bilo gde svrstati. Još je veće nedoumice izazivala njegova knjiga »Kako je Dobrišlav protrećao kroz Jugoslaviju«, koju je, opet neko od onih koji vole znati šta je šta, nazvao »svojevrsnim romanom«. A taj »svojevrsni roman«, pored nekih nesumnjivih romanesknih svojstava, ima i elementa književne studije, književne i društvene satire, te još mnogo čega drugog, no ima i nečega samosvojnog, što je proizvod tih sviju sastojnica, jer, ipak, nije reč o pukoj smeši, već, ostanemo li pri hemijskoj terminologiji, o jedinjenju koje u konačnom ishodu prevazilazi svoje sastojke postajući bitno nova tvar s bitno novim svojstvima.

Danojlićeva proza »To« možda je manje zbunjajuća sa stajališta žanrovskoga određenja nego što je to »Dobrišlav«, no ipak daleko od svake mogućnosti da se nedvosmisleno negde uvrsti. Verovatno je da nije samo zbog prekratkog naslova, nimalo nejasnijeg nego što to drugi naslovi jesu, Danojlić dodao svojoj knjizi i podnaslov »Vežbe iz upornog posmatranja«, koji je iako za kritičko razmatranje ne naročito upotrebljiva, najbolja odredba šta ova knjiga jeste.

Danojlićeva knjiga i jeste zbirka posmatračkih promišljanja pojava iz svakodnevnog našeg sveta, koje su više povezane jedinstvenom posmatračkom i misaonom osnovom, a manje, i neuverljivije, junakom knjige, posmatračem i misliocem koga pisac, namerno ili nenamerno, i nije gradió i dogradio drukčije osim kao jednu nedelatnu posmatračku svest; kao nekog ko odozdo, iz podzemlja, a nekada i s visine (uvek bitno spolja) iako iz samog tog života i sveta, govori o postojećem i videonom.

Glavni junak je ona tanka veza kojom su spojena pojedina viđenja i razmišljanja, veza koja je, možda, najmanje srećna ravan ove knjige. Pisac je, da bi imao prilike i povoda o kojećemu da govori, morao svog junaka kojekuda da provede, što baš i nije ispadalo naročito srećno, ne samo s gledišta realističke uverljivosti, već i sa šire — književne.

Možda najneuverljivije u celoj knjizi deluje piščeva zamisao junaka kao pripovedača knjige, koja je neka vrsta njegove isповesti, što je možda najoveštaliiji postupak koji je Danojlić, kao bezbroj puta oprobano, prihvatio. Osnovna boja ili duh ove knjige jeste mišljenje, a ne pričanje, pa je tim, možda, neobičnije što se pisac opredelio za odveć poznati postupak junakakazivača koji u knjizi, koja u svemu odstupa od klasične proze, nije baš najsrećniji. Za ovakav postupak Danojlić se odlučio možda i zato što je morao osećati potrebu i da se distancira

PM 41

RNF 64

NAPOMENE prevodilaca: Prevedeno iz časopisa TEL QUEL, n°85, 1980. Skraćene na margini odnose se na Stendalova dela: RNF — *Rim, Napulj Firenca*, AB — *Anri Brilar*, RNF pl — *Rim, Napulj, Firenca* — »Pleđade« (»Bibl. de la Pléiade«, Gallimard, Paris, 1971), PM — *Parmski kartuzijanski manastir*.

* *Nok ili trijumf medicine*, komedija Z. Romena.

S francuskog preveli: G. Stojković
A. Badnjarević