

la kojega iznose), teorija književnosti želi sinoptički, sinhronijski, obuhvatiti ovu bitnu problematiku književnog stvaranja, pa će se kao takva osvrnuti i na pojedine književne teorije.¹

Bit te distinkcije, što se vidi iz daljeg teksta predgovora, zasniva se na pojmovima sinhronije i dijahronije. Naime, dok je teorija književnosti suštinski vezana za sinhronijsko proučavanje svekolike građe onoga što nazivamo književnošću, dotle su književne teorije pravac svoga proučavanja o istom predmetu, dakle predmetu Književnosti, prvenstveno usmerile na dijahronijsku (istorijsku) ravan. Dakako, teorija književnosti, iako suštinski određena sinhronijom, može da »sadrži i dijahroniju, to jest zapažanja o postanku, razvoju i odumiranju pojedinih književnih vrsta«. Nakon što je ustanovio navedenu distinkciju, Miroslav Bekker se okreće nekim suštinskim određenjima samih književnih teorija. U tom smislu, on izvlači na svetlost dana tezu po kojoj su književne teorije uglavnom nicale u okvirima i na osnovama »dijaloga, polemika i sukoba mišljenja«. Kao potvrdu ovoj tezi Bekker navodi čuvene književnoteorijske polemike Aristotel—Platon, Pijetro Bembo—Dovanfrancesko Piko, Lesing—Vinkelman, Seli—ser Tomas Pikok, Henri Džems—Valter Bezant, Rolan Bart — Rejmon Pikar. Druga autorova teza nastoji da pokaže, na osnovama promena u shvatanju funkcije književnosti, kako je, u stvari, istorija književnih teorija gotovo zakoniterni niz smena *mimetske* i *ekspresivne* književne teorije. Prve tvrde da je »književnost oponašanje (...), dok druge tvrde da je umjetnost (književnosti — B. T.) prije svega izraz«. Treća autorova teza pokazuje kako pomenuta podela književnih teorija na mimetske i ekspresivne dovodi do nove suštinske podele književnih teorija, i to: na one čiji je naglasak na proučavanju umetnika, na druge, čiji je naglasak na proučavanju dela i, treće, čiji je naglasak na primaocu. Teorije čiji je naglasak na proučavanju umetnika kasnijeg su porekla, uglavnom iz doba romantizma, za razliku od drugih dveju, kojima su teorijskonoaučni počeci u antici: Aristotel, Ciceron i Horacije. Na kraju predgovora autor ustanovljava fenomen »selidbe« književnih teorija. Naime, »najbolja dostignuća s područja književne teorije, u toku stoljeća sele se iz jedne sredine u drugu«. Tako, primera radi, dok je u antici mesto vladavine književnih teorija bila Atina, a kasnije Aleksandrija i Rim, dotle se u doba renesanse centar ove vladavine nalazi u Italiji, da bi u XVII veku prešao u Francusku i Englesku. Devetnaesti vek doba je vladavine nemačke i francuske književne teorije, dok je u XX veku centar književnih teorija gotovo cela Evropa.

Posle ovako iskristalisanih teza za koje pruža izuzetno valjane i dobro promišljene dokaze, priređivač knjige prilazi, s tekstovima koje smo na početku ovog rada poimence naveli, otkrivanju fundamentalne povjesnice književnih teorija evropskog kulturnog kruga. Pri tome, moramo i to reći, sastavljač antologije se čvrsto držao »kontinuiteta tema u izabranim tekstovima«, što mu je, kako sâm kaže, bio jedan od osnovnih metodoloških postupaka i ciljeva.

Ovako zamišljene i realizovane antologije dosta su retke u svetu, a kod nas je, istini za volju, to prva knjiga te vrste, što podvig priređivača čini značajnijim. Na ovom mestu valja navesti i to da je autor antologije bio suočen i s problemom prevedenih tekstova, koje je valjalo za tu »priliku posebno prevesti ili prilagoditi«.

Na kraju, pročitavši ovu značajnu povest jedne strane ljudske duhovnosti, izražene kroz književnost čije je štivo uzbudljivo, koliko su povesti same po sebi uzbudljive, čemu dosta doprinose, na gotovo muzički način razvrstane građe i teme knjige, pažljivom čitaocu nameće se pitanje: šta je smisao povesti književnih teorija, ili, preciznije, šta je smisao povesti književnih teorija evropskog kulturnog kruga? Na šta on, u bitnom smislu, ukazuje?

Po našem mišljenju, pre svega, na avanturu umetnosti, napore, književnosti same. Književna teorija je, pre svega, upitnost — upitnost nad bitnim Književnosti. Povest te upitnosti realizuje se prevashodno i paralelno s ljudskom povešću; uže, s povešću filosofije; još uže, s povešću estetike književnosti. Ako književnost kao umetnost zasniva »ono što traje«, onda bi povest njene teorije bila zasnivanje neprekidne upitnosti nad bitnim toga trajućeg. Odgovori na tu upitnost, u različitim vremenima, različiti su. Objedinjuje ih, međutim, praksis *trajućeg*: književnost koja svojim postojanjem zastire i otkriva jednovremeno svoju otičku bit. Njena teorija je, pak, raskriljuje i osvetljava. Povest te teorije upravo je povest suštinskog praksisa književnosti same.

¹ Povijest književnih teorija, »Liber«, Zagreb, 1979, str. 5.

HORHE LUIS BORHES: »PRIRUČNIK FANTASTIČNE ZOOLOGIJE«,

»Znanje«, Zagreb, 1980.

Piše: Nikola Vujčić

Borhes je danas, verovatno najpopularniji i najčešće spominjani pisac čiji se uticaj naglo proširio u Evropu, a poslednjih godina evidentan je i u našoj književnosti, naročito u krugu mladih hrvatskih pripovedača.

Stvorivši posebnu fantastiku, izgrađenu čudnim kombinacijama, koja s pravom nosi atribut svog tvorca, Borhes je izvršio

jedan radikalniji zaokret u prozi, namećući svoje modele pripovedanja. Oni zahtevaju veći napor recipijenta, kome baš nije lako da razluči razliku između realnog i fiktivnog, ili da razgraniči raznolike perspektive pripovedanja i kretanja kroz mnogobrojne lavirinte i u najmanjoj proznoj celini. Takvim raznolikim proznim postupcima, koji predstavljaju čitav mehanizam građenja priče, u kojima je teško i nepouzđano svako razlučivanje ravni presecanja vremena, prostora i zbivanja, i koji podrazumevaju pripremanje čitaoca za čitanje, Borhes je stvorio osoben i neponovljiv koncept književnosti koji je postao izazovan i uticajan.

Borhesova fantastika, bar delimično, postaje jasnija i još bliža posle iščitavanja *Priručnika fantastične zoologije*. Spomenuta knjiga, koja je u stvari zbornik kratkih priča, zapisa, usmenih i pismenih predanja i fragmenata o čudnim, izmišljenim bićima, ne slučajno, naslovljena je i kao *priručnik*, što podrazumeva neki vid uvođenja u svet fantastičnog, odnosno upućivanja na izvore fantastike.

Stoga ovu knjigu možemo posmatrati i kao prethodnicu Borhesovom književnom radu, iako je prvi put objavljena 1957. godine u Meksiku. Poznato je da se Borhes sličnom »fantastičnom građom« u svom proznom postupku koristio i ranije i ova knjiga je rezultat tog »užitka što smo ga osjećali dok smo pretraživali police s knjigama naših prijatelja i gubili se u tajanstvenim podrumima Nacionalne biblioteke tražeći stare pisce i zakučaste bilješke«, kako u predgovoru za englesko izdanje (1969) navode Borhes i Margarita Gverero, koja je koautor ove knjige. Ona, takođe, upućuje na Borhesove stvaralačke intencije vezane za usmenu i pisanu tradiciju raznih duhovnih kultura, ali i na iskustvo Borhesa-čitaoca, koji to iskustvo transformiše u svoj literarni svet, jednako složen i nesaglediv kao i njegovi izvori. Otuda *Priručnik fantastične zoologije* možemo posmatrati prevashodno kao iznošenje dvaju Borhesovih iskustava — iskustva radnog čitaoca, s jasnim usmerenjem ka fantastičnom i mitskom, i iskustva stvaraoca u čijem književnom stvaranju takvo usmerenje zauzima središnje mesto.

Sasvim je uočljivo da Borhes upravo iz ove »fatastične zoologije« izvlači ključne simbole i motive za građenje svoje priče, koristeći i sličan prozni postupak koji zagovara mozaičnost, međusobnu povezanost i prožimanje, ali i kružno dodirivanje. U tom smislu *Priručnik fantastične zoologije* uklapa se u Borhesov model literature. Naravno, Borhesa ne treba smatrati mitotvorcem. On samo prerađuje, dopisuje, spaja priču i mitsko, ono blizu i daleko, kombinuje arhetipsko, faktografsko i esejističko, i u toj čudnoj smeši ostvaruje svoju prozu.

Priručnik fantastične zoologije, dakle, ne samo da je izvor jednog fantastičnog sveta u čijoj je viziji data slika raja i pakla, koja se može shvatiti i metaforički, već je i »građa« za novi literarni svet, što Borhes svojim književnim radom upravo dokazuje.

Cinjenica je, takođe, da je Borhes, sklapajući ovu knjigu, želeo da parodira i ironiše eruditsko, pojedine književne obrasce i tendencije, a time da »potvrdi« svoja književna zalaganja. To ni u kom slučaju ne umanjuje vrednost i čudesnost ove knjige kojoj se, kao što čini i Borhes, treba češće vraćati.

SLOBODAN SELENIĆ: »PRIJATELJI«,
Matica srpska, Novi Sad, 1980.
Piše: Zarko Ćimović

Slobodan Selenić, autor *Prijatelja*, ovim romanom i izjavama o njemu, opredelio se za istorijski roman iz posleratnog beogradskog života. Autor se zalaže i za »roman ideja«, svestan svih odlika koje takva vrsta romana mora da ima. Ovom prilikom, oslobođeni svih vanliterarnih elemenata, ukazaćemo na izvestan raskorak između pišćevih ambicija i ostvarenja. Nećemo se, po svaku cenu, razmetati silnom teorijskom literaturom i opštim mestima, kako je to jedan deo naše savremene kritike navikao da čini, zaobilazeći tako, svesno ili nesvesno, glavne probleme.

Na početku romana susrećemo se s inženjerom Istrefom Verijem u jednom od sadašnjih dana. Ta isturena situacija trebalo je da posluži kao polazna tačka za odmotavanje radnje u vidu sećanja. Došavši kući, Istref je zatekao pošiljku Vladana Hadžislavkovića »Pokušaj književno-memoarske rekonstrukcije« njegove porodice na Kosačićevom vencu. To je bio povod da počnu sećanja na posleratno vreme u Beogradu. Međutim, više se ističe da su to sećanja koja nezadrživo naviru, nego što stvarno naviru. Znači, daleko smo ovde od bilo kakve tiranije sećanja. Da bi odmotavanje uspomena imalo jaču snagu, pisac je osenio da tu nije dovoljan samo jedan obični povrtak s posla, pa se brzo nadovezuje na sećanje na krvnu osvetu, kada su Raci ubili njegovog oca Dulja Verija. Cela atmosfera do čina osvete i osveta, s namernom potragom za egzotičnim i kontrastnim, u stvari je samo upinjanje da se dođe do jake polazne tač-

ke. Posle preokreta sve se, uglavnom, svodi na komentar. I kada je usiljenost popustila, otvorio se redosled legende Duljevog slučaja. Zatim Istref počinje da čita rukopis koji na šezdesetak strana izlaže istoriju porodice Hadžislavković. Za sve to vreme Istref je potisnut, a prirodno bi bilo da se povodom nečega i oglasio. Mogle su se, u tom smislu, iskoristiti nekoliko mogućnosti. Dakle, do kraja romana sporo će se smenjivati čitanje rukopisa i reagovanje na rukopis. Tako imamo dva paralelna sećanja: Vladanovo (rukopis) i Istrefovo (povodom rukopisa). Da bi se koliko-toliko razbila monotonija sećanja, šesto, osmo i deseto poglavlje nadovezuje se na sadašnji trenutak. Prožimanje istorije porodice Hadžislavković s Vladanovim životom samo je delimično. Ipak, i kao takvo baca izvesnu ironiju na njegovu životnu sudbinu. Pred kraj romana Istref je osetio potrebu da se obavesti o svim poznanicima iz Milićevog zdanja. Stiče se utisak da se ništa nije smelo izostaviti. I što se više redalo, tekst je postajao sve prazniji. Roman se zaokružuje s nešto više proširenim početkom i pokušajem fantastike.

Tokom celog romana evolucija Istrefovog lika odvijace se u pravcu paralelizma suprotnosti. Sve što radi i sve što je radio naglašeno se svodi po imenitelj da se premoste jednom zauvek date suprotnosti. A kada je bio u prilici da mu sve ne ide »sa punom svešču«, tada u romanu prevladuje neuverljivost u vidu direktnog saopštavanja suda o njegovom liku. On lako miomilazi sve što se ne uklapa u njegovo viđenje sveta i života. U tome smislu on je čak stekao i određenu tehniku ponašanja. Dakle, nigde nedoumice, nigde relativizacije u tako čudnom spletu okolnosti. (Istref je isuviše građen piščevim sudovima, pa se skoro nikada ne dešava da izide iz pisca i iz samog sebe.) Pošto ne shvata mnoge pojave, on baca svoje svetlo s poznatog na nepoznato, pa se humor, u tim slučajevima, pojavljuje kao uspešan prtilački element. Kao da su najjača ona mesta gde Istref ispoljava svoj mentalitet, prateći neke radnje s odgovarajućim »dovama«. Međutim, ipak se stiče utisak namernog traganja za tim tajanstvenim mestima. Ovo će se potvrditi i kod svih ostalih došljaka čiji način govora odudara od beogradskog. Sve manjkavosti ovoga »bregovskog pragmatičara« pojavljuju se kao rezultat raskoraka između njega i ideje koja mu je natovarena.

I ispovest Vladana Hadžislavkovića upućuje na krajnju suprotnost dva sveta. Svaki pokušaj prevladavanja takvog stanja praćen je uspehom ironijom. Među najjača mesta romana, o čijoj se višeslojnosti može govoriti, spada Vladanova zanesenost Kromvelom, koga dovodi u vezu s budućim Istrefovim životom. Tu Vladan sagledava sebe kao neku vrstu Mesije. Posebna draž teksta je na onim mestima gde je izlaganje u funkciji licemerne namere. Sličnog kvaliteta je i »igrokaz«, »pozorje o Seldžucima« vidovite tetka-Lepše Kojadinović i Vladana Hadžislavkovića. Ovde se groteskno prožimaju istorija i život stanara na Kosančićevom vencu u funkciji tetkinih i Vladanovih želja. Za žaljenje je što su ova i slična mesta preplavljena osrednjostima, koja su daleko od toga da bi bila i stilski besprekorna. Pisac je u celom romanu računao na dejstvo koncentričnih krugova, ali mu se oni nisu pokazali dovoljno frekventni. Pošto je Vladan bolesno prefinjen, ironija dvojstva (on — Istref) još više dobija u svome zamahu. Suprotnost se stalno uvećava s Vladanove dinamičke strane. Jedino je on ponesen ličnim viđenjem, ali stalno u svetlu licemerne namere, što je očiti dokaz njegove dekadencije, iz koje mu se javlja i težnja da nivelise sve suprotnosti ovoga sveta. A kada se osetio sasvim usamljen (on — svi drugi), tek je tada uzela maha samoanaliza njegove egzistencije. Tada je najjače osetio da je njegovo mesijanstvo poraženo, i tu je bio kraj. U njegovom liku pisac ima i svoje vrhunce, ali i padove. Vladanove zamisli, na kraju romana, o mogućnostima sopstvenog nestanka imaju kataklizmično rešenje cele situacije.

I ostali došljaci su u naglašenoj suprotnosti prema životu beogradskih porodica. I ovde svaki međusobni doticaj ide s neprilikama. A pošto se Vladan Hadžislavković i Istref Veri pojavljuju kao predstavnici dva sveta, u romanu nemamo jednu ličnost kao glavnog junaka. Piscu je naročito stalo do beogradske posleratne atmosfere koja je bila sva u znaku ukrštanja raznih sudbina. U većini slučajeva ona je praćena humoristički s prizvukom naturalizma. Ovde je čitava serija došljaka: Puniša Mirčetić, Mitar iz Nemenikuća, Bosanac Mijo, Šljivo, Lambra, Marija, Čupurdija, Mara Jović, itd., itd. Očita je piščeva namera da se uhvati što više ratnih i poratnih sudbina. Efekti ovih likova samo su mestimični, tim više što su slične likove uspešnije obradili pisci učesnici revolucije. Pred kraj romana imamo čitavu invaziju novih likova i njihovih zanimanja. Kao da je Milićevo zdanje poslužilo piscu da izređa čitav niz prolaznika, pa sve to deluje kao prepisana stvarnost.

Neki naši pisci prisutni su u ovom romanu na raznorazne načine. To se ogleda u pojedinim motivima, likovima, obrtima. A jedan veliki pisac prisutan je i u mikro i makrostrukturni celoga romana. U stvari, radi se samo o dalekim i bledim odjecima.

JOVAN ĆIRILOV: »NEKO VREME U SALCBURGU«, Matica srpska, Novi Sad, 1980. Piše: A. D. Badnjar

Jovan Ćirilov (1931) je jedna od dinamičnijih ličnosti našeg kulturnog života. Dramaturg je »Ateljea 212«, selektor i umetnički direktor BITEF-a, pisac drama, radio-drama, prevodilac, pozorišni kritičar, pesnik — u stvaralačkoj biografiji do 1980. godine mu je nedostajalo: romansijer. Sad može udariti i tu rečku. Objavio je i roman.

Posle čitanja knjige *Neko vreme u Salzburgu* nameće se nekoliko pitanja. Prvo pitanje: U koju poznatu kategoriju romana se može svrstati romaneskni prvenac Jovana Ćirilova? Prema kategorizaciji (meni je najbliža, a ne tvrdim da je i najtačnija) koju je načinio Mihail Bahtin, u svojoj knjizi »Estetika jezičkog stvaralaštva« (objavljena u Moskvi 1979), mogao bi biti svrstan među *pustolovne romane*. Za ovu podvrstu romana M. Bahtin kaže: »Junak je tačka koja se kreće prostorom i koja se sama po sebi ne nalazi u centru romansijerovog umetničkog interesovanja. Njegovo kretanje prostorom — lutanje i donekle pustolovine-avanture (prvenstveno istraživačkog tipa) dozvoljavaju umetniku da razvije i prikaže prostornu i statističku raznovrsnost sveta (zemlje, gradove, kulture, nacionalnosti, razne socijalne grupe i specifične uslove njihovog života«.

Sledeće pitanje je: Šta je to ispričao Jovan Ćirilov? Ispričao je priču o putu u Salzburg i tronedeljnom boravku u salcburškom zamku Leopoldskorn, na seminaru »Savremena američka umetnost« (od 17. avgusta do 7. septembra 1975) svog junaka Marka Radmilca, dvadesetčetvorogodišnjeg absolventa prava i vanrednog studenta filosofije, njegove susrete s trideset troje polaznika, raznih nacionalnosti i iz raznih socijalnih slojeva i šestočlanim profesorskim kolegijumom (i suprugama, naročito suprugama profesora).

Šta je radio Marko Radmilac? Razgovarao s kolegama, polaznicima seminaru, i predavačima. Slušao predavanja. Učestvovao u svim manifestacijama u zamku i oko zamka. U svemu je bio superioran, zato je nailazio na izvesno neprijateljstvo onih koji su navikli da budu superiorni. »Između Bena i Marka pojavila se od prvog trenutka mržnja, koja se brzo javlja među pametnim ljudima.« Kaže Ćirilov. Zato će mu Marko povaliti ženu — otkrivamo tajnu — a povaliće i sve što mu se nađe na putu — i to na prepad, odmah, i mnogo — osim Kristofa Vebentala, otmengog studenta iz Diseldorfa, koji je želeo da bude povaljen, ali od njega je Marko dobio batina. (Uostalom, profesor Ben neće ostati dužan Marku, on će pred Markom natrti madmoazel Noel.) Itd. i tsl.

Treće pitanje: Kako je Jovan Ćirilov načinio roman? Recept je jednostavan: ROMAN NA NAČIN JOVANA ĆIRILOVA: tri kafene kašičice erotike, pet supenih kašika seksa, s malo moguće nastranosti, na vrh noža revolucionarnost, malo politike (između tri prsta), likerska čašica (kristalna) avangardizma s malo sklonosti ka anarhizmu, jedna krigla intelektualizma (po mogućstvu kafansko-klupskog tipa) i sve to dobro izmešati (najbolje u električnom mikseru), smešu izliti u školski kalup »moderni roman«, a kad se dobro ohladi, masu preliti prelivom cinizma (može i konzerviran, iz tube) i dobije se ljučki kolač (štukatura) za gledanje. Na žalost, ne treba ga konzumirati, nije svarljiv.

Pa, dobro. Jovan Ćirilov je zadovoljio svoju sujetu (bilo bi jako dobro da je ovo istina, onda više neće pisati romane) napisavši roman koji nije bio potreban ni njemu, ni nama. Jer, u Salzburgu je otišao Marko, iz Salzburga se vratio Marko.

PREDRAG PALAVESTRA: »KRITIKA I AVANGARDA U MODERNOJ SRPSKOJ KNJIŽEVNOSTI«, »Prosveta«, Beograd, 1979. Piše: Selimir Radulović

Moramo, s puno uvažavanja i poštovanja za književnokritički i naučnoistraživački rad Predraga Palavestre, na samom početku, reći da je knjiga »Kritika i avangarda u modernoj srpskoj književnosti«, prilikom prvog susreta s njom, izneverila naša očekivanja. Naime, ne znajući njen sadržaj, odnosno imena i djela pjesnika, književnih kritičara i društveno-kulturnih poslanika, pristupili smo joj s naglašenim predestetskim stavom, očekujući, svakako pod uticajem »Posleratne srpske književnosti«, nova preispitivanja i vrednovanja aktualnih i živih savremenika, dakle, autorov prolaz kroz zabranjen prostor zvanice univerzitetske kritike.

Međutim, umjesto očekivanog Palavestrinog sagledavanja djela savremenika, susreli smo se s osam tekstova o autorima koji, izuzimajući, donekle, ogled »Program srpskog futurizma«, predstavljaju opšta mjesta i postulate prilikom preispitivanja vrednosti naše društveno-kulturne i književne baštine. Ne bismo, svakako, bili iskreni ako ne priznamo da smo, na trenutak, došli u iskušenje da odložimo čitanje ove knjige, imajući u vidu ovlaš formirano preubedenje da se ništa novo ne može saznati. Ipak, zahvaljujući prvenstveno profesionalnoj maniji da se svaka knjiga koja nam dopadne ruke iščita do kraja, nismo podlegli ovom iskušenju. Trud se, odmah da kažemo, u dobroj mjeri isplatio, čime je naše očekivanje, nanovo, iznevereno. Mada