

sasvim zaboravljeni i čija su dela ocenjena kao osrednja, u kontekstu koji pruža ova *Antologija* izgledaju mnogo ubedljivije i svežije nego što su to nasledne predstave o njima dopuštale (Dragutin Ilić, Danica Marković ili Ilija Vukićević, na primer) — ovo, s druge strane, otvara mogućnost ponovne kritičke i književnoistorijske refleksije o njihovim literarnim radovima upravo u kontekstu fantastičke književnosti, gde bi mogle doći do prvog izražaja njihove eventualno zapostavljene vrednosti, a u vezi s tim i mogućnost pomeranja tradicionalnih sudova o kvalitetu i značaju njihovih radova; isto tako, u stvaralaštvu drugih pisaca, čiji značaj nikad nije dovođen u pitanje (Glišić, Crnjanski, Rastko Petrović itd.), sada se u svetlu fantastike otkrivaju oni potencijali koji ranije nisu bili isticali, što svakako upotpunjuje sliku o ovim piscima, objavljuje njihova nova, do sad manje poznata (ili: na jednostran i neadekvatan način shvatana) lica i aspekte, a nekima od njih — čija se recepcija odvijala isključivo još u ravni institucionalizovane lektire — daje šansu da deluju modernije i zanimljivije (na primer, Glišićeve vampirske i demonske priče), i što, na kraju, pruža inspiraciju za nova, drukčija iščitavanja i sagledavanja njihovih dela. Najzad, veliki značaj Vukadinovićeve *Antologije* je i u tome što ona uočava i lističe jedan tok srpske književnosti (tok prisutan, ali zanemaren od strane književne istoriografije), ukazuje na neophodnost traganja za korenima i tradicijom tog toka i tako, u stvari, prvi put otvara i razmatra problem istorije srpske fantastičke književnosti (tačnije: problem istorije fantastike u srpskoj književnosti), istorije koja još uvek čeka svog budućeg istraživača. Sam Božo Vukadinović video je sliku te istorije unekoliko suženo: njeni autentični prostori, smatrao je, prostiru se od Crnjanskog prema savremenom, a njeni istinski počeci od nekoliko romantičarskih fantastičkih impulsa i Glišića; istovremeno, izvan vidokruga njegovog interesovanja ostala je srednjovekovna književnost (što je bilo uslovljeno njegovim teorijskim shvatanjima), kao i ogromni prostor između Venclovića i romantizma. S druge strane, pojedina rešenja koja je pružio (na primer, uočavanje i definisanje nekoliko razvojnih struja fantastike u srpskoj dvadesetovekovnoj književnosti; ili određeno tipološko povezivanje pojedinih pisaca ovog toka, koje je, u stvari, mala skica za tipologiju fantastike u nas) u velikoj meri su prihvatljiva i predstavljaju važan putokaz za buduća istraživanja istorije fantastike u srpskoj književnosti.

Međutim, projekat jedne takve istorije (koja će se nužno pisati i kao — kako bi to rekao Hans Robert Jauss — svojevrsna kritika tradicije i zaboravljanja, te kao predistorija značajnog dela savremenog književnog iskustva) podrazumeva i prethodno određenje prema nizu važnih pitanja, od kojih je neka promišljao i Božo Vukadinović.

Kao prvo, nameće se pitanje teorijskog određenja fantastičke književnosti, što se, opet, ne bi smelo brkati s definisanjem pojma »fantastično« — za koji se jasna i dovoljna definicija može uspostaviti u relaciji prema realnom i imaginarnom, »ali se fantastička književnost (...) ne može svesti samo na tu definiciju«, kao što tačno primećuje Cvjetko Milanja (*Skice za čitanje fantastičkog pisma, Delo*, Beograd, br. 2, god. XXIV, februar 1978). U ovom trenutku najprihvatljivije i najprodubljenije određenje čini mi se ono koje — polazeći od Platonovih refleksija o umetnosti — izlaže Jovica Acin u *Paukovoju politici* (Beograd, 1978, posebno u poglavlju *Fantastika i književnost*); naravno, pri radu na konkretnom materijalu literarnih tekstova, kritički i druge teorijske izvedenice koje proizilaze iz najopštijih određenja moraju biti maksimalno elastične, moraju u svakom momentu biti sposobni da poštuju uslovnosti epohe, stilske formacije, a iznad svega specifičnosti i dostignute razvojne nivoje pojedinih istorijskih preseka srpske književnosti (jer, to je na poseban način obeležavalo prelamanja fantastičkog u književnoj svesti i radovima naših pisaca iz prošlosti). Kao drugo, neophodno je rešiti pitanje da li je fantastika žanr koji se javlja u prozi (pre svega pripovesti) početkom XIX veka (žanr na čije su formiranje presudno uticali E. T. A. Hofman i N. V. Gogolj), ili je ona posebna, alternativna literarna praksa koja postoji od samih početaka jezičke umetnosti do danas, paralelno s drugim vidovima te umetnosti? I jedno i drugo shvatanje imaju svoje zagovornike među poznavacima fantastike, iako je, ipak, teže opravdati i održati teoriju koja podrazumeva vremensko i žanrovsko ograničavanje fantastike (što nužno nameće prvo shvatanje), jer sama stvarnost književnosti pokazuje da je u svim epohama (a takođe ne samo u pripovesti) fantastičko živelo — ponekad samo kao jedan od elemenata teksta, a ponekad kao njegov jedini i autentični prostor, kao specifičan vid literarnog pisma. Naravno, ovačav širi vidokrug implicira i potrebu razumevanja različitih vidova i funkcija fantastike u književnim delima pojedinih razdoblja (što je u vezi s već spomenutom potrebom usaglašavanja opštih određenja i kriterija u njihovoj praktičnoj primeni, s konkretnim kodovima književnog vremena i književnog prostora). U vezi s prethodna dva nameće se i treće pitanje: da li se može govoriti o fantastici u svim književnim rodovima i vrstama? Kada je reč o prozi (a uglavnom i drami), pitanje ne bi trebalo da izaziva dileme i na njega sledi pozitivan odgovor. Međutim, kada je reč o poeziji, problematika je znatno složenija: u mno-

gim postojećim radovima iz ove oblasti ona je dodirnutu (Božo Vukadinović, u tom smislu, govori o *poetskoj fantastici*), ali još uvek ostaje bez prvog rešenja. U svakom slučaju (a uzimajući u obzir fundamentalne pretpostavke pesništva kao jezičke umetnosti, njegove univerzalne rodovske oznake — koje mu i određuju identitet u odnosu na druge rodove), pri razmatranju ovog pitanja treba svakako imati na umu da se ono ne može rešiti uniformno, za poeziju u celini, da je, na primer, pitanje, fantastike u epskom pesništvu, ili u tzv. narativnim pesničkim formama, opravdanije postavljati nego kada je reč o »čistoj lirici« (gde teško da se može govoriti o fantastici). Tu je, zatim, i problem SF literature, koja je dugo vreme bila tretirana kao fenomen subkulturnog miljea, ali koja danas svojim vrhunskim ostvarenjima (Zamjatin, Simak, Asiof, Lem, Orvel, Klark i drugi) dokazuje pogrešnost takvih pogleda, na šta upućuju i moderna teorijska saznanja o ovom žanru fantastičke književnosti (videti, na primer — kod nas — esej Ivana Fohta o problemu SF, objavljen u *Tajni umjetnosti*, Zagreb, 1976). Stoga razvoj SF ne bi trebalo zaobići u istorijskom razmatranju fantastike u srpskoj literaturi: razvoj koji je kod nas započeo dosta rano (prvi SF roman, *Jedna ugašena zvezda* Lazara Komarčića, roman koji ima — za svoje vreme — začuđujuće uspešnih momenata, pojavljuje se 1902; tu su, potom, Milutin Milanković 1928, te još nekoliko pokušaja manje poznatih međuravnih pisaca), razvoj koji je nastavljen i u savremenoj književnosti, da bi svoj puni zamah dostigao tek u poslednjih nekoliko godina, uglavnom među mladim autorima. Pri tom treba ipak imati na umu činjenicu da su kod nas retki tekstovi tog žanra koji — poput *Snega i leda* Eriha Koša, na primer — predstavljaju vrednija ostvarenja. Takođe bi jedna, za sada imaginarna, istorija srpske fantastike morala uvesti u vidokrug svojih istraživanja i bogato nasleđe usmene književnosti, kao i širu problematiku recepcije fantastičkog u srpskoj književnosti (što podrazumeva ne samo praćenje adekvatnih podataka o recepciji fantastike — od reakcija i interesovanja publike, do kritičkih refleksija — na domaćem materijalu, nego i praćenje recepcije prevedenih i neprevedenih stranih dela ove vrste — što bi donelo važna saznanja o izvorima, tipovima, transformacijama i prisustvu fantastike u našoj literaturi). I na kraju, ovačva istorija otvara mogućnost jednog interdisciplinarnog proučavanja fantastike, koje bi obuhvatilo literaturu i likovnu umetnost: mogućnost koju potvrđuje i *Antologija hrvatske fantastičke proze i slikarstva* Branimira Donata i Igora Zidića (Zagreb, 1975), a koju neupadljivo anticipira i Božo Vukadinović u *Antologiji srpske fantastike* izborom reprodukcija što nesumnjivo pripadaju istovrsnoj umetničkoj praksi kao i tekstovi koje ilustruju.

Milan Jesih: »VOLFRAM«,
Državna založba Slovenije, Ljubljana.

Piše: Denis Poniž

Posle *Kobalta* (izdatog 1976), *Volfram* je već druga pesnička zbirka Milana Jesiha koju je izdao isti izdavač, u sličnoj opremi Matjaža Vipotnika. Jesihov *Volfram* radikalizira ona estetska i idejna polja koja smo opazili već u zbirci *Kobalt*, jer s podjednakim intenzitetom nastupaju svet, stvari, reči i pesnik, isprepleteni u dugim, ritmički građenim pesmama, koje su nekakav dnevnik pesnikovih refleksija. Dolazi do slobodnog imenovanja stvari, a to je jedino moguće imenovanje koje udružuje pesnika i svet, i u njemu se ogleda dubina celokupne reističke poezije koja je u svojoj poslednjoj, najsilovitijoj, erotskoj fazi prerasla u ludizam. Unutar opisanog sveta otvara se mogućnost za analizu jezika, pesničkog postupka i sveta u kojem poezija nastaje kao samosvojno, oslobađajuće i oslobođeno umetničko zbivanje. *Volfram* je logično nastavljanje i organski rast svih karakterističnih elemenata *Kobalta*. Logos poezije i logos *Volframa* su istorijske i estetske skice sopstvenog stvaralaštva i, istovremeno, sumnja u to stvaralaštvo. U *Volframu* je sve što je ispevano, a ispevano je sve što je nekad ili sad činilo i čini pesnikov svet, svet snova, prividan realan, nademotivan, samosvojan, očajnički i podrugljiv svet, deo dugog zapisa o sazrevanju pesnika i poezije. Njegova poezija govori svojom ritmičkom kompozicijom: sve jeste i sve se daje poeziji, kao što se pesnik daje i predaje svemu, iako mu se, kao u pesmi na strani 41, dešava i da ostane pred praznim, neispisanim papirom, ili da mu se logos, u istoj pesmi, menja u »neprepoznatljive škrabotine«, što svakako povećava draž težnje da se u površinu sveta ucrtta nova brazda.

Jesihov *Volfram* je po organizaciji tehničkih elemenata analize poetskog jezika, njegovih obrta, promena značenja, tonova i koloritno-ritmičke skale vrhunsko pesničko delo, koje je u stanju da sopstvenim jezikom odgovori na mnoga pitanja moderne poezije. U pesmama iz *Volframa* likovi se blistavo ređaju jedan za drugim, prepliću se, rastu jedan iz drugog, a pri svemu tome govore istim, milim i slatkim, jesihovskim jezikom, koji poznajemo još iz njegove druge zbirke *Legende*. U meni, govori nam Jesihova pesma iz *Volframa*, očaj i slavloljubivost celog sveta, onaj ko je u stanju da čuje moje glasove, u stanju je da čuje veličinu ovoga sveta. Nesumnjivo je da s pesničkim zbirkama kakve su Svetinova *Dissertationes*, Jesihov *Volfram*, de-

limično i Novakovo *Stihožitije*, dolazi do nove sinteze ludizma i tradicionalnog pesništva, tradicionalnog u dobrom smislu reči: poezije kao jedne od mogućih slika sveta. Tako je *Volfram* zbirka skladnih likova, gde je pesnik posmatrač i zapisivač promena s kojima se sreće u prirodi, sitnih otkucaja, treptaja i obrtaja koje registruje pri posmatranju i iskazivanju pojedinih pojava u ritmu dana, godišnjih sati, čovekovog života, svemira; navedene kategorije su izmešane, jedna s drugom povezane u tajanstvenom spletu pevanja i postojanja: poezija je vatra i buktinja, orfejska himna i edipovska enigma. Zato pesme iz *Volframa* prodiru u nas tiho, nečujno, meko a ipak ustrajno, sa silovitošću koju tek pažljivim, duboko koncentrisanim čitanjem otkrivamo iza reči koje nam se ponekad tako nedužno smeše, a koje ipak neretko skrivaju one duge, oštre noževe vremena, o kojima pevaju pesme Daneta Zajca. Zato je *Volfram* u našu savest prodro kao dvojnost starog, poznatog, tajanstvenog i vedrog, i kao novi izazov svetu koji je iskazao misao da poeziju, kao poeziju, u njenoj artističkoj dimenziji (više) ne treba. Zato moramo shvatiti dosetke, preplet anakreontike, pun životne radosti, s elementima ludističke otvorenosti prema svetu kao celini, dosetke koje odzvanjaju svojom značenjskom i zvukovnom građom, onom silovitim neobičnošću koju skriva već i sam naslov zbirke: *Volfram*.

Sa slovenačkog preveo: Jaroslav Turčan

NIKOLA VUJČIĆ: »TAJANSTVENI STRELAC«, KOS, Beograd, 1980.

Piše: Simeun Simić

Ono što je u poetskim strukturama *Tajanstvenog strelca* Nikole Vujčića apostrofirano njihovom kontekstnom sublimacijom, obogaćujući ih posebnim estetskim intonacijama, izražava se u vidu osobene anticipacije simbola koje pjesnik opservira u pravcu poboljšanja inventivnosti umjetničke reifikacije. Zato ćemo naša zapažanja orijentisati isključivo u smjernicama takve kritičke intencije, s pravom pretpostavljajući da smo izabrali jedan od valjanih načina za uspješno doseganje ključnih estetskih inovacija i relevantnosti, a istovremeno iznašli i pravilan put da se izbjegnemo teorijske konvencije i opšta mjesta, što je vrlo često osnovna metoda anomalija »osvrta« na novonastala ostvarenja.

Osobnosti simbola s kojima pjesnik »operira« u poetskoj imaginaciji ne odražava novinu što se tiče njihove osnovne semantičke konotacije. Kvalitativne odrednice simbola sa sveukupnim novonastalim »nijansiranošću« oživljuju tek posle stvaralačke replantacije simbola »konvencionalno« datih u divergentne poetske strukture, čime »vaskrsava« njihova polisemna egzistencija, pošto »konvencionalni«, odnosno strukturalno neobremenjeni simboli obrazuju u dodiru s ostalim slojevima pjesničkog tkiva i zasebne kontekstne determinante, stvarajući tako svoju novu imanentnu sadržajnost. Okviri umjetničke prezentacije ove prirode suštinski se lako evidentiraju u konsekvantnoj složenosti oblikovanog teksta, usmjeravajući na taj način pravac knjižičke percepcije. Jer, simboli koji individualno »odjekuju« u vidu izdvojenih poetskih reljefa, u procesu kognitivne refrakcije s drugim slojevima poetske građe determiniraju i doslednu datost, čija bi »verifikacija« morala biti neizostavna za uspostavljanje relevantnih kritičkih sudova.

Opservirani simboli u ovoj poeziji, sagledani u relacijama svojih dominantnih odredbenosti, predstavljaju semiološke varijable koje u tendenciji »izvršenja« umjetničke asertornosti zavise isključivo od svojih individualnih reflektovanja, proizvedenih u čitalačkoj svijesti, s osobenostima fenomenološko ezoteričnih kategorija. Pomenuta semiološka varijabilnost uslovljena je unutrašnje nužnom dispartnošću simbola, koja ima svoje opravdanje kada se zna da su simboli preuzeti s različitim perceptivnih »područja«, od kojih je za aksiološku ravan ove poezije najznačajnije »područje« arhetipskih simbola.

Simbol kuće, jedan od arhetipskih simbola naročito značajnih u Vujčićevoj poeziji, fundiran je kao relevantan asocijativni korelat, i kompoziciono nije zanemarljivog značaja to što se istoimena pjesma nalazi »izdvojena« na samom početku knjige, kao neka vrsta poetske preambule.

U fenomenološkoj ekspanziji pojam kuće nadvisuje njen fizički realitet, dakle predstavu o objektu namijenjenom za osnovne potrebe ljudske egzistencije, izdižući se na ontološku ravinu koja izražava »saznajno vlasništvo« u posjedu lirskog subjekta. Korigujući ovo vrednovano stanovište, moramo konstatovati da kuća nije samo »zatvoren prostor« u kojem egzistira saznajni subjekt kao neprikosnovenost i dominantnost svake vrste, već i prostor koji zbog svoje »uokvirenosti« i ezoteričnosti djeluje subverzivno na sveobuhvatni gnoseološki kontinuitet. *Kuća* je zato zamišljena kao izraz nesrazmjera između postojeće skućene sigurnosti sazajnog subjekta i otežana njene njegove eskalacije u spoljašnje, odnosno transcendentalno.

Polinomija takvih interakcija pojačana je i remanentnim značenjima simbola kuće kao lingvističkog znaka, koji pored asocijativnog zadržava i svoje osnovno i prvobitno značenje.

Kada se govori o simbolici kuće i ograničenog prostora uopšte, ne smije se potisnuti u inferiornost ni strukturalna lokacija pjesničkog subjekta, koji u poetskoj kontemplaciji vrši ulogu kognitivnog katalizatora. Lirsko »ja« je apostrofirano, potvrđujući tako svoju samostalnost u poetskoj viziji simbola kuće, ali gdje je svijest o sopstvenom »ja« zahvatila i objekt saznanja. Ono što »pokriva« imaginacija kuće dostupno je sazajnom subjektu, dok je spoljašnje samo transcendentalno i kao takvo označava nepoznat »prostor«. Otuda i prisustvo polaganog ali sigurnog »gušenja« u stiješnjenom enterijeru kuće, ispoljavanom u permanentnom intoniranju »vapaja« za spoznajnim.

Spoljašnje, koje smo označili kao transcendentalno najvidljivije, konotirano je u simbolici vode, koja u nekoj apokaliptičnoj viziji odslikava zatvoren kosmos u kojem postoji život, ali zatvoren u sebe, i gdje se ne može registrovati pokret u odnosu na nešto drugo što je van te cjeline. Zato je izlaz iz zatvorenog prostora *kuće* ka *vodi*, kao transcendentalnom, otežan, a njegova je inkarnacija u stvaralačkom činu za koji je potreban »hod« izražen kao proces sazajne putanje od nepoznatog ka poznatom.

U evokaciji tako organizovane jezičke simboličke strukture oformljuje se li konsekvantna kvalitativnost sažeta u simbolu *ogledala*, koje »definiše« rezultate iz pomenutog stvaralačkog čina, a on bi, apstraktnije gledano, predstavljao svaki duhovni proizvod.

Proces razmatranja dalje umjetničke geneze izbacio je još jedan simbol kao nužnu reperkusiju već konstatovanog sazajnog »hoda« od poznatog ka nepoznatom, ovaploćenog u apstraktnoj imenici *smeh*, koja kao simbol nudi svojevrsnu aluziju na putanju od *kuće* ka *vodi*.

Bjekstvo u tamu i nepoznato oduvijek je bila omiljena pjesnička avantura koja omogućava intimu s »bićem«, što je posebno osnaženo u ovoj poeziji preko fantazmagoričnih prikaza noći, koji su, pored svoje prvobitne funkcije u polivalentnosti svog simboličnog dejstva, izvršili i vidan uticaj na simboličku »redukciju« vode.

Sagledana u toj analogiji, voda, koja kontekstno ima osobenosti mračnog i nepoznatog, čak je u pojedinim fazama pjesničke opservacije obremenjena i adekvatnim epitetima, što je egzemplarno u stihovima: »voda koju sam posle ispijao / bila je tamna i duboka«.

Potrebno je, na kraju ovog osvrta, reći i konstataciju da idejna koherentnost, zasnovana na slobodnoj katenaciji simboličkih značenja, nema uvijek ravnomjeran intenzitet. U tome je prvi dio zbirke *Slabljenje vida* kompaktniji, za razliku od drugog (*Nepoznati crtač*), čija ne baš naglašena inkompatibilnost ipak nije bez uticaja na zahtjeve estetske motivisanosti.

Sigurno bi se, međutim, ogriješili o ispravnost estetskog vrednovanja ako ne bismo naglasili ono značajnije u ovoj knjizi, a to je neosporna originalnost odražena u veoma inventivnoj »redukciji« anticipiranih simbola, što naročito mobilise kritičku pažnju s obzirom na činjenicu da je *Tajanstveni strelac* autorova prva knjiga.

TOMISLAV MARIJAN BILOŠNIĆ: »ZARIO RUKU U SRCE« »Čakavski sabor«, Split, 1979.

Piše: Goran Bujić

Od prvog uknjiženja (1968) naovamo, pjesnikovanje Bilosnićevo javlja se kontinuiranim objelodanivanjem poglavito poetskih radova, time osvojivši sebi neprijeporno mjesto u hrvatskoj književnosti. Misaoni motivi isprepliću se s refleksijama, svijet pjesnikov, uvijek u traganju za novom formom, upušta se u duhovnu avanturu s nasljeđem i drugih civilizacija, pa nas zbirka pjesama *Zario ruku u srce* ima upoznati s umjetnikovim doživljajem danas na Zapadu sve prisutnije haiku-lirike. I sam se, dakle, okušavši u ulogu tvorca tisućljetno tradicionalne japanske forme lirskog izraza, Bilosnić nam najnovijom knjigom podastire vlastitu operu niponijanu, sakupljenu pod jedanaest zajedničkih, tematskih naslova, pri tom premijevši ozračje istočnjačke provenijencije u svoj mediteranski svjetonazor.

Broj od 17 slogova uvriježen je predznak ovakvih nastojanja da se u svega tri stiha izrazi kvintescencija pjesničke namisli. Haiku forma, zadovoljena tek potpunim slaganjem tonskog i sadržajnog nivoa strofe, specifično je otjelovljenje lirskog srca japanskih majstora. Njeno značenje za kulturu Dalekog istoka prepoznatljivo je tek u kontekstu zen-buddhističke tradicije i savršeno je jezično odgovaranje na ostale fenomene iz života Japanaca, čajnu ceremoniju ili summie slikarstvo, npr. Te kratke ushite, slike potpune predanosti unutrašnjeg čovjekovog ustrojstva makrokosmosu, postale su vremenom baština evropskog književnog kruga, pa ga preuzima i nekolicina jugoslavenskih autora, a pokrenut je i časopis »Haiku« samo za ovu vrstu lirске riječi. Stoga Bilosnićevo ostvarenje imamo promatrati u svjetlosti takve povjesne konstelacije.

Svojedobno evoluiravši od tzv. tanke, strofe s pet stihova, raspoređenih u shemi 5—7—5—7—7 slogova, u formu haiku