

A mi, čije je vreme raskomadano mehaničkim napravama, isečke vremena neutrošene u aktivnosti koje nam je dodelila neka sila izvan nas, uglavnom popunjavamo kurioznim gestovima i konvencionalnim razgovorima. Samo u retkim trenucima distanciranja od sive monotonije svakodnevnice, razmišljajući o stvarima između neba i zemlje, dokućimo i pitanja neba i zemlje. Možemo se nadati da će ovi trenuci biti sve češći, da će nam osvežavati dah i uliti više snage u želji da svakodnevnicu učinimo nesvakodnevnom. Upravo zbog toga što je mogućnost radikalizacije univerzalna, što su nosioci radikalnih potreba manje ili više svi ljudi. I oni koji drže da to nisu, i oni za koje drugi drže da to nisu. Isto kao što je funkcioniranje ne-radikalnih potreba prisutno (i) kod onih kod kojih je osnovno radikalno držanje i orijentacija.

Ipak, šta će se dogoditi s nebom i zemljom proizvod je onoga što se zbiva između njih. Jer, dok se mi na ovaj način, prizivajući budućnost, postavljamo u pitanja radikalizovanja ljudskih potreba, uz dobre izgleda može se dogoditi da uskoro na Zemlji uopšte ne bude čoveka. Za takvu stvar Kapital već vekovima vrši pripreme. Doduše, za sada je potisnut i pritisnut čovek kao čovek, a apostrofirani su bankari i generali. Neke vrlo ilustrativne činjenice:

Dok u razvijenim zemljama grmimo na potrošačko-rasipničku kulturu, 60 odsto svetskog stanovništva je pothranjeno, hronično gladuje ili umire zbog neishranjenosti. Oni koji se deklariraju za mir i slobodu, ruše demokratski izabrane vlade i kroje režime po svome aršinu. U 1980. godini direktno za naoružanje izdvojice se preko 500 milijardi dolara; troškovi »po jednom ubijenom«, kako su to izračunali militaristički planeri, danas iznose oko 20.000 dolara — u isto vreme za sprečavanje zaraznih bolesti, za elementarno opfismenjavanje, za zaštitu čoveka od patoloških uticaja sredine koju je degradirao profiterski organizovanom proizvodnjom, izdvajaju se sredstva odmerena apotekarskom vagom. Oni koji propovedaju slobodu i ljudsko dostojanstvo finansiraju istraživanja s očekivanjem da će se psihohirurškom metodom moći otkloniti nezadovoljstvo i agresivnost, izazvani frustracijama u bezličnim i gvozdanim uslovima kasarne, škole, proizvodne trake, stanovanja, itd. Sve ovo, i slično ovome, zbiljska je manifestacija jedne od alternativa koju donosi Kapital.

Ako je verovati Marksu i marksizmu, Kapital je pripremio i alternativu. Svet će, naime, krenuti putem epohalne realizacije socijalizma, s obzirom da to neposredno sledi s karakterom savremenih proizvodnih snaga, neposredno izvire iz protivrečnosti savremenog kapitalizma. Međutim, nijedna od pomenutih mogućnosti što se nude kapitalističkoj biti savremenog sveta, nije nužna. Doduše, svaka od njih je moguća. A možda neke od mogućnosti, zatamnjene opšurnim plaštom budućnosti, nisu uopšte dotaknute ovim rečima, niti bilo čijim objašnjenjem. Ali, isto tako nas uči marksizam, šta je nužno, tj. koja alternativa će biti realizovana, zavisi (takođe) od volje, svesti i htenja ljudi, od njihovog neposrednog angažovanja.

Težina revolucionarnog opredeljenja baš i proizlazi iz složenosti uslova u kojima se treba angažovati na destrukciji kulture ka njenom prevazilaženju, u smislu one koja će radikalnost shvatiti kao svoj izvor i smisao. Ta težina je ujedno i čar i iza-zov revolucionaru, kao što je to uvek kada se nešto zbiva na ljudski način, po meri čoveka.

Takozvani revolucionari-humanisti ponekad se zadovoljavaju razmišljanjem o tehničkoj varijantizaciji savremenog sveta, prete vizijom robotizovanog društva u kojem će svi biti odlični vozači automobila i verni televizijski gledaoci, a niko neće biti zainteresovan za grčke tragedije i uopšte autentično stvaralaštvo. Zadovoljavaju se deklarisanjem protiv postojećeg, za drugi i drukčiji svet. Cemu, vrlo je moguća impresija, ovi patetični izlivi, kada je naša ne-moć uslovljena moći drugoga i drugih, kada se svako angažovanje u dimenziji ljudskog navlači na klizav teren, na kojem nakon pada sledi gubitak, poraz ili smrt; kada će, na koncu, neko drugi, nezavisno od našeg angažovanja, već nekako uspeti u afirmaciji ljudskog — novog sveta i novog čoveka.

Kada naš kvijetistički habitus preraste u konstruktivno delanje na ozbiljenju ljudskijeg života i njemu primerenog društva, tek tada će čovek kao čovek igrati ogromnu, ne bednu ulogu, a bankar i general nikakvu, tek tada će revolucionarna egzistencija, kojom se uobičajeno deklariramo, odista postati revolucionarna. Samo tako i time atribut »revolucionara« može postati svišan, jer će se jednostavno raditi o egzistenciji čoveka kao čoveka. Čoveka koji će živeti u fonu svoje potrebe da stvara, neprestano kreirajući identitet sa samim sobom, u spletu i kroz splet potreba izvedenih i vođenih jedinstvenom potrebom za sobom i za drugim — potrebom radikalnosti.

Velike, istorijske promene u načinu života više liče toku malih potoka, što nenametljivo meandrama šaraju prostore senovitih šuma, nego nabujaljoj reci koja ruši sve pred sobom, uzdajući se samo u svoju snagu. Zato revolucionaru i nije (samo) zadatak uzlet u visine s kojih će o zemaljskim stvarima naslućivati po njihovim konturama. Pred njim su, da završim, i mnogo »prizemljiji«, siroviji i suroviji zadaci. Jer, bez beskonačno mnogo »malih« bitki i pobeda nema tkanja tkiva novog društva i novog čoveka. U ovome smislu, izgleda, još uvek je aktuelna davno izrečena maksima: »Gde čovek može živeti, može se živeti ljudski«.

Moderni roman i nadrealizam

mišel giomar

Uzimajući *moderni roman i nadrealizam* za temu svog saopštenja, mislio sam da se prihvatam ograničenog zadatka. Nepoverenje koje je Andre Breton (André Breton) pokazivao prema tradicionalnom romanu učvršćivalo je u meni uverenje da bi mali broj romana mogao da se uklopi u okviru ovih desetodnevni razgovora o nadrealizmu. Pošto sam načinio spisak dela koja, s razlogom ili neopravdano, po raznim osnovama, mogu da privuku moju pažnju, uvideo sam da bi ta tema, naprotiv, zahtevala da proučim sve pokušaje koji su u toku poslednjih četrdeset godina učinjeni u oblasti romana, i da ona u sebi nosi toliko složenih, mnogostranih problema da ću biti u stanju da pomenem samo neke njene opšte i sasvim omeđene vidove.

Poznato je da je od samog početka nadrealizam pokazivao nepoverenje prema romanu, a poznate su i kritike koje mu je Andre Breton upućivao; on u njima umesno izličito pominje one vidove romana čije korišćenje zabranjuje — na primer, živopisnu pustolovinu i psihološki roman, tradicionalnu psihološku analizu jednog junaka, na čije nazadovanje on ukazuje još u svom prvom *Manifestu*:

»Polako! stigao sam do psihologije, predmeta s kojim i ne pomišljam da zbijam šale. Fisac se hvata za jedan karakter, i pošto ga da, vóda ga po svetu. Ma šta se dogodilo, taj junak, čije su akcije i reakcije prekrasno predviđene, obavezan je prema samom sebi da izigrava, ostavljajući u isti mah utisak da ih ne izigrava, proračune čiji je predmet. Može izgledati da ga talasi života dižu, valjaju, bacaju naniže, on će uvek pripadati tom *uobličenom* ljudskom tipu. Tu je reč samo o šahovskoj partiji koja me ni najmanje ne zanima, pošto za mene čovek, ma kakav on bio, predstavlja slabog protivnika«.

Andre Breton poniče i zanimljivost svakog opisa, anegdote, onoga što je vezano za neke konkretne okolnosti, bilo da se ti elementi romana tiču junaka, slike predela, ili dekora:

»A opisi! Ništa se ne može uporediti s njihovom ništavošću; oni ne predstavljaju ništa drugo do gomilanje jednih preko drugih slika iz raznih kataloga, iz kojih ih pisac po svom čefu uzima u sve većem broju. On koristi priliku da mi potura te svoje razglednice, nastoji da me navede da se s njim složim u pogledu opštepoznatih stvari.«

I, kao što znate, Breton je kao primer izuzetno beznačajnih opisa navodio jedan opis iz *Zločina i kazne* Fjodora Dostojevskog. Još u prvim rečenicama *Nade* on ponovo potvrđuje tu zabranu onda kada izričito kaže da je svrha brojnih fotografskih ilustracija tog dela da odstrane svaki opis koji je on osudio kao ništavan u svom *Manifestu*. Breton zabranjuje sve što je vezano za neke konkretne okolnosti i za metodičnost u stvaranju romana:

»(...) činjenica da svaka od njihovih opaski (kaže Breton o romansirima koje nadahnjuje ono što on naziva *realističkim stavom*) nosi nepotrebno posebno obeležje nečega što je vezano za neke konkretne okolnosti, navodi me na pomisao da se oni zabavljaju na moj račun. Oni me ne pošteduju nijednog dvoumljenja u pogledu junaka romana: da li će on biti plav? kako će se zvati? da li ćemo doći po njega na leto? Na sva ta pitanja ramansijer je jednom za svagda nasumce odgovorio. Meni je ostavljeno jedno jedino diskreciono pravo: pravo da zatvorim knjigu, što ne propuštam da učinim, negde oko prve stranice.«

Mogu li pisci posle toga da pristupaju pisanju romana? Breton prihvata zamisao Pola Valerija (Paul Valéry) da u jednu antologiju sakupi najveći mogući broj početaka romana od čije je besmislenosti mnogo očekivao.

Najzad, i izrađenost i struktuiranost romana (koje su neophodne priči, dok su manje neophodne pesmi), na prvi pogled su nespojive s načelima automatskog i spontanog pisanja... Prema tome, izgleda da mali broj elemenata romana stoji na raspolaganju piscu-nadrealisti.

Načini nadrealističkog izražavanja udovoljili su u praksi pomenutim zabranama. Prema opšteprihvaćenom mišljenju, sli-

karstvo i poezija predstavljaju oblasti koje nadrealistima najviše odgovaraju. Tačno je da u tim dvama umetnostima nadrealistička načela i namere nalaze mogućnost da se odmah ispolje. Prodornosti novih slika, onom naglom oslobađanju slika ili poriva, u istih mah kratkotrajnih i dubokih, koje nadrealizam nastoji da postigne, naročito odgovaraju pesnički jezik i forma, čija sažetost želi da dokaže samo koliko je pesma bila užasna u samom trenutku kada je bila stvorena ili čitana; njima odgovara i slikarova mašta, koja je možda u još većoj meri vezana za nesvesno i za one oblasti čovekove psihologije za koje nadrealisti pokazuju naročito zanimanje, utoliko što se odsutna reč u njima maštom pokreta transponuje u fantazme.

Ipak, nadrealizam nije jedino, ni čak prevashodno književni i umetnički stav, nego sveobuhvatan i društveni stav čiju je filosofiju, kao što znamo, bilo moguće proučiti. Da bi izneli te stavove i tu implicitnu filosofiju, nadrealisti su morali da se posluže jasnim, apstraktnim, izbrušenim jezikom izlaganja i manifestata, didaktičnih žanrova koji zahtevaju logičan, metodičan i eksplikativan način raspravljajući, koji je potpuno suprotan automatizmu idealnog nadrealističkog pisanja. Tako se pred nadrealistima ukazalo iskušenje da krenu književnim putem, iskušenje koje je proizišlo iz podudaranja fenomena vezanih za roman i fenomena vezanih za sam nadrealizam. Zar spoj manifestata i pesme nije bio moguć u priči u kojoj bi se smenjivale provala pesničkih slika i provala simbola ili transpozicija glavnih, na drugoj strani iskazanih težnji nadrealizma? Hoću da kažem kako se u jednoj priči može iskazati i opisati nadrealistička pustolovina, za koju bi pripovedač osetio da su mu neophodni radnja, junaci, dekor... Nadrealističke težnje i stavovi mogu se prikazati kroz simbole, a događajima iz priče mogu se podvući nadrealistička načela, težnje i teorije, onako kao što su nekada romani izražavali revolucionarne, socijalne i filofske ideje izvesnih pokreta koji u početku nisu pokazivali nikakvo zanimanje za roman ili čak za umetnost uopšte.

Najzad, nije isključeno da će pesničke slike i tehnika nadrealističkog izražavanja i pisanja u slikarstvu ili poeziji naći mogućnost da se uklope u potku jednog romana u vidu niza spontanih slika ili poriva proizišlih iz samog pisanja (oni bi se mogli uporediti sa slikarevim pokretima), koji bi se, čak, isprva iznenada pojavljivali na rubovima, ili izvan te nejasno priželjkivane potke, dakle u razmacima, sami od sebe, jedni za drugim — a bolje bi bilo da kažem jedni iz drugih — kao *znaci za obeležavanje staza*, od kojih svaki odgovara onom prethodnom i najavljuje sledeći znak, čvrsto se ipak vezujući za živopisne pojedinosti duž jednog puta: za neko drvo, neku stenu, neku kuću, itd., pojedinosti s kojima oni nemaju veze i u istih mah su s njima povezani, i koje su, za onog koji tom stazom ide, važniji od predela kroz koji prolazi.

Štaviše, zar slika i ono što bih nazvao polaritetom simbola nisu dobili odlučujuću ulogu u romanu zahvaljujući okolnosti da su nekolicina romansijera čiji romani iznose jednu nadrealističku pustolovinu bili pesnici, i da su, prema tome, svoje romane stvarali vođeni nadmoćnom fantazmom i upravljačkom snagom slike, ili zahvaljujući okolnosti da su drugi romansijeri bili teoretičari, govornici koji iznose ideje svojih istomišljenika, pamfletisti, pa prema tome ljudi podsticani *fiksni idejama* (u najboljem smislu tog izraza) koje su, na drugoj strani, mnogo puta bile izražene? Mogao bih da navedem bar jedan slučaj u kojem je teorijsko proučavanje možda nesvesno potom usmerilo nastajanje strukture jednog romana. Te slike i ti simboli mogu da upravljaju pričom koju bismo, na nivou nadahnuća, nazvali *pasivnom*, u tom smislu što ona, pošto zavisi od mnogostrukosti i hijerarhije tih slika, poslušno sledi, ne unapred proizvoljno — »nasumce«, kako je Breton govorio — postavljene psihološke ili pustolovne sheme, nego strukture koje same slike nameću. Prema tome, idealni nadrealistički roman predstavljala bi priča koja bi se odvijala podređujući se moći i prečutnom upravljanju slika koje se grupišu u događaje. Možemo li reći ne samo to da te slike ne izvire iz govora romana i događaja koji se u njemu odigrava, nego i to da romansijer nadrealist nije u stanju da dalje razvija jednu još nepredviđenu radnju ako unapred ne prihvati snažnu sugestiju poetskih slika, koristeći tehniku sličnu tehnici budnog sna (kao što je to R. Dezoaj (R. Desoille) učinio na terapeutski način), što je potpuno u skladu s osnovnim načelima nadrealizma? Priču koju pisac tada priča njemu diktira neko drugi — u stvari, njegov dvojnik. Tako nadrealistički roman može da poprими vid te terapeutike. Doista, ako otkrivanje samog sebe pomoću sveta, i sveta pomoću samog sebe, predstavlja jednu od stvari koju nadrealizam namerava da postigne, taj budni san kojim pisac upravlja kao nekom vrstom samoanalize više je u stanju nego pesme da omogućući otkrivanje. Zar lagani, uporni i neprekidni rad romansijera koji na tri stotine stranica beleži napore koje je, sebi uprkos, sâm sebi nametnuo, nije efikasniji od neprestanih ali dispergovanih ponovnih pokušaja koje zahteva stvaranje zbirke pesama?

Bilo kako bilo, dok se ne ukaže neki sasvim određen primer, možemo da pratimo taj rad na stvaranju romana polazeći od slike. Ako slika — a naročito nadrealistička slika — podrazumeva neočekivan, neobičan i nehodičan susret dveju prvobitno datih pesničkih materija, jedne na izgled nesvodljive oprečnosti između dva stanovišta, romansijer može, proširujući do u beskraj područje sna, da s jedne prvobitne, ili spontane slike koja se tek rađa — a ona predstavlja sudar dvaju podneblja — pređe na jedan događaj koji bi isto tako predstavljao i sudar dveju nespojivih ili neočekivanih, nepredvidljivih ili oprečnih situacija, koje iza-

zivaju, što ćemo moći da konstatujemo, javljanje »one preobražavajuće moći, one munjevitke efikasnosti« izvesnih nadrealizmu dragih prikazanja; o kojima Žiljen Grak (Julien Gracq) govori na početku svog romana *U Argolskom zamku* (*Au château d'Argol*). Da bi se svesno prihvatile sve konsekvence koje sa sobom donosi ta munja, koju je izazvala razlika u pesničkom potencijalu, jedna kratka pesma možda ne bi bila dovoljna. Ovdje bih mogao da navedem kao primer sliku koja je sasvim očigledno postala *događaj*, da bi potom upravljala stvaranjem čitave strukture priče. Prema tome, roman postaje neophodan da bi se mogla do kraja iskoristiti svekolika sila praznjenja koju poseduje ono što ću od sada nazivati »događaji-slike«.

Tako je mogao nastati roman koji više ne bi predstavljao psihološku analizu u okvirima unapred pripremljenih pustolovina, u onom smislu u kojem je to Breton zabranjivao. Junak nadrealističkog romana nije više onaj junak koji je prividno aktivan, dok njime, u stvari, proizvoljno barata romansijer koji je zaočupljen željom da prouči jedan slučaj; on postaje svedok koga romansijer sluša, jer je duboko svestan toga da je na pozornicu romana izvedeni junak ponikao samo iz nesvesnog dela njegove sopstvene psihe, da on nije ništa drugo do njegov dvojnik. Prema tome, taj svedok nije izveden na pozornicu, nego on sam *izlazi na pozornicu*, u onom smislu koji te reči imaju u pozorištu. Pisac sluša ono što mu njegov junak — kao svedok događaja nadrealističke priče koja nastaje, čiji tok on u neku ruku predviđa pre njega — sugerise kao kakav hipnagogični dik-tat, što predstavlja tehniku pisanja koju i Andre Breton hvali. Tako nadrealistička psihološka analiza dobija apsolutnu autentičnost, dok u romanima koji se dovode u pitanje, ona predstavlja apstraktno umovanje. Ta pustolovina dostiže i određeno savršenstvo, pošto predstavlja onu nužnost koju slike zahtevaju, i pošto se svedok nalazi bliže nego sam pisac dubinskom izvoru tih slika i događaja koji iz njih proističu. Takav roman izmiče i zamerka koje Breton upućuje romanu zbog opisa, jer romansijer više ništa ne opisuje. Mesto, predeo i dekor nastaju i duboko puštaju koren u romanu saobrazno *topoanalitičkom onirizmu* u kojem je Gaston Bašlar (Gaston Bachelard) već pisao. Pročišćao iz detinjstva (i ono ide u red onih bitnih stvari kojima je nadrealizam opčinjen), taj topoanalitički univerzum se sam od sebe stvara i od tog trenutka *mora* da bude opisan, pošto će iz njega ponići svedok i, pred tim svedokom, drugi junaci. Opis sam po sebi ne predstavlja više anegdotski i retorski cilj, već postaje tehnika *prizivanja* (ova reč tu se uzima u smislu koji ona ima u spiritizmu). Dok se napreže da posmatra ono što se u njemu samom zbiva — a taj napor mora da čini rad: ponovnog osvajanja svog psihičkog pejzaža — romansijer vidi kako iskrsavaju njegovi junaci. Mogao bih da navedem brojne primere te fantomalizacije junaka romana. Doista, pisac više ne izmišlja junaka, nego se on piscu *ukazuje*, a protagonisti radnje su u isti mah i *utvare*, koje često predstavljaju svedokove dvojnike, ili, pak, suparnička bića sa suprotnog pola, koja ga



navode na zlo. Romansijsjer više ne izmišlja priču, nego je prenosi. Nije više reč o pustolovini, nego, što, po mom mišljenju, predstavlja bitnu razliku, o traganju. To traganje je često jasno izraženo u delima nadrealista; Žiljen Grak se, kao i Andre Breton u predgovoru romanu *Noć u »Ruža« hotelu (La Nuit du Rose-Hôtel)* Morisa Furea (Maurice Fourré), pozivao na traganje za Gralom, zadržavajući sebi pravo da bliže odredi smisao koji je tom Gralu pridavan. Prema tome, pustolovina koju roman priča lako postaje simbol nadrealističkog traganja; događaji i postupci junaka pripadaju romansijsjerovom unutrašnjem svetu i eksteriorizuju se u priči samo zato što predeo u kojem se odvija radnja romana predstavlja maločas pomenutu kristalizaciju romansijsjerovog unutrašnjeg prostora *naseljenog njegovim opsesijama*. Nadrealistički roman tada postaje nešto što proizlazi iz samih osnova nadrealizma. Nadrealističke romaneskne strukture dobijaju svoj konačni vid tek onda kada delo dobije svoj konačni vid; one iz njega proističu, a ne upravljaju njegovim nastajanjem, niti mu prethode. Jednom rečju, roman može biti nadrealistički u slikama, u događajima, u simbolima koje sadrži... Prema tome, nadrealistički roman možemo prepoznati kao ogromno uvećanje jedne pesme, kroz proces koji je donekle sličan razvijanju u nizove u matematici, razvijanju koje je automatsko. Dok se u poeziji nizanjem reči stvara slika, a nizanjem slika pesma i njeno značenje, u romanu se razvijanje nastavlja i dalje. Za naporedno ređanje slika i njihovo cvetanje Žan Val (Jean Vahl) otprilike kaže da su u pesmi njihov broj i njihovo cvetanje važniji od značenja svojstvenog svakoj od njih; to cvetanje slika stvara događaj, a naporedno ređanje događaja stvara strukturu. U takvom romanu srećemo skup krupnih struktura koje funkcionišu jedne u okviru drugih, i jedne pomoću drugih, i suprotstavljajući se jedne drugima. Stoga vidimo da nadrealistički roman teži tome da se na samom nivou jezika oblikuje kao pesma u prozi. S razlogom je rečeno da *Sirtska obala (Le Rivage des Syrtes)*, roman Žiljena Graka, predstavlja pesmu u prozi, najlepšu li najdužu pesmu u prozi koja je ikada napisana. Nekoliko velikih novela Andre Pjer de Mandijarga (André Pleyre de Mandiargues) u tom smislu su pesme...

Dok ispitujemo tih nekoliko temelja nadrealističkog romana, nemamo li utisak da bi — u razmerama koje bi trebalo proceniti, i ostavljajući po strani očitavu gomilu romana bez pretenzija — ove najopštije konstatacije mogle da se protegnu na većinu pisaca koji su pisali romane u toku poslednjih tridesetak godina (pa makar njihova ideologija bila potpuno oprečna nadrealizmu), i to ne, bez sumnje, s obzirom na tehnike kojima su se oni služili i strukture tih romana? Ovde mislim — zadržavajući pravo da obrazložim svoje gledište ako vi to želite, i ograničavajući se na nekoliko romansijsjera čije me je delo, kojem ovde nikako ne želim da dam posebno mesto, podstaklo da napišem druge radove — isto tako i na čisto psihološke i pustolovne romane jednog Morijaka (Mauriac) (mada priznajem da pored njegovog imena stavljam znak pitanja) i na romane Žiljena Grina (Julien Green); Grinove romane veoma opterećuje prećutna i skrivena psihoanaliza, koju često privlači seksualnost, ali analizirajući ih u skladu s topoanalitičkim metodom, možemo da osvetlimo jedan drugi njihov vid. Pustolovina u Malroovim (Malraux) romanima takođe predstavlja odgovor na opsesiju kojom upravlja želja za otkrivanjem, koje bih nazvao autooniričnim otkrivanjem. Zar se čak i izvesne strukture i tehnike novog romana — priznajem da ih veoma slabo poznajem — ne javljaju u nekim od vidova koje smo maločas pomenuli? Ne nastojim da pružim potpuni spisak takvih romana čije bi ispitivanje pre predstavljalo predmet diskusije; zadovoljiću se time da kažem kako verujem u duboki uticaj romanopisaca na druge, u potajno, skriveno i od strane samih pisaca često nepriznavano uzajamno preuzimanje nadrealističkih elemenata, koje je u njihovim delima vidljivo bar u romaneskničkim strukturama i tehnici. Pošto se prihvati kao tačna tvrdnja da je u savremenom romanu uzelo maha istraživanje nesvesnog i moći onirične slike nadrealističkog porekla, nadrealistički roman će se od drugih romana razlikovati temama i simbolima nadrealističkog stava. To uzajamno preuzimanje nadrealističkih elemenata među piscima, ili čak to otimanje sredstava izražavanja, ne treba, naime, brkati s apsolutnim nadrealizmom kojem se pristupa samo »stavljajući život na kocku«. Prema tome, veoma su zamašni problemi čija bi rešenja, iznoseći na videlo estetiku koja proističe iz jedinstva nadrealizmu svojstvenih tehnika i tematike, omogućila da se na drugoj strani, u okviru sistematskog proučavanja svih današnjih romana, uoči uticaj nadrealizma. Trebalo bi, dakle, da u tim delima vrednujemo slike, teme, situacije, simbole, strukture, tehnike, itd. Ti problemi prevazilaze okvire jednog izlaganja. Moj cilj je skromniji: hteo bih samo da se oslonim na nekoliko dela za koja mislim da ih poznajem, i da sugerišem, radi primene onog što sam upravo rekao, nekoliko načela analize romana koja će imati vrednosti i onda kada su u pitanju dela koja biste vi mogli poznavati. Iz tog suučeljanja trebalo bi da proizađe skica nekakve nadrealističke poetike romana, koja bi korisno poslužila u radu na sveobuhvatnom pregledu nadrealističkih uticaja na razne savremene pokušaje u oblasti romana. Učinilo mi se da će biti mudro da se pozovem samo na jednog romansijsjera, koji bi tako predstavljao svedoka polazeći od koga bi se mogli pomenuti drugi pisci. Kada bismo odmah uporedili nekoliko romanopisaca, bili bismo u opasnosti da pre bilo kakvog sistematskog proučavanja ubrojimo u nadrealističke svedoke romansijsjere koje nadrealisti ne bi pristali da smatraju svojim istomišljenicima, i koji i sami to ne bi prihvatili.

Moj izbor Žiljena Graka lako se može opravdati, ne samo zato što ga bolje poznajem i više cenim nego druge savremene romanopisce, nego i zato što je njegovim delo novijeg datuma. Dela nadrealističkih romanopisaca koji su stvarali u periodu između dva svetska rata često se nigde ne mogu naći (dosta je teško naći Krevelove (Crevel) romane), i možda su mnogima među vama nepoznata. Nasuprot tome, svoja zapažanja o Žiljenu Graku izneću polazeći od pretpostavke da vi poznajete njegova dela, što bi bilo manje izvesno kada bi bio u pitanju Rene Krevel ili Moris Fure, na primer. Pored toga, mada se on, ako se ne varam, drži pomalo po strani u odnosu na ovu grupu, Žiljena Graka možemo smatrati — a tako misle i Andre Breton i nadrealisti — piscem u čijem je delu nadrealizam dostigao svoj najpotpuniji i najslobodniji današnji romanekni izraz. Prema tome, usvajam opreznost Ferdinana Alkjea (Ferdinand Alquier) koji, pručavajući filosofiju nadrealizma, poklanja izuzetnu pažnju Andre Bretonu, i to ovako opravdava:

»(...) samo definisanje nadrealizma postalo bi tegobno kad bismo pravili razliku između njega i skupa ideja koje je Breton izrazio. Kad bismo počeli da se pitamo ko je doista bio, a ko nije bio nadrealist, naposljetku bismo zapali u bezizlazne raspre koje bi se vrlo lako mogle pretvoriti u raspre o rečima, s obzirom na to da bi svako pozivanje na neko biće-po-sebi nadrealizma bilo, razume se, nemoguće.»

Tako Ferdinand Alkje priznaje, prirodno, da se nadrealistička lepota prepoznaje u delima pisaca koji s nadrealizmom nisu bili ni u kakvoj vezi, ili su s njim bili u vezi kratko vreme; kada su u pitanju romansijsjeri, on navodi Remona Kenoa (Raymond Queneau), koji je još i danas u ponečemu srodan nadrealistima, Kafku, Jasu Goklera (Yassu Gaulère). Pokušavajući da povučemo paralelu između osnovnih načela nadrealizma kod Andre Bretona i njihovog današnjeg ovaploćenja u Grakovim romanima, mogli bismo, dakle, bolje definisati glavna obeležja jedne evolucije od početaka nadrealističkog pokreta, 1924. godine, do estetike romana koja je iz njega proizašla.

Primitimo odmah da proučavanje nadrealističkih slika u jednom romanu, posmatranih samo za sebe, a ne s obzirom na ulogu koju one igraju u radnji romana, pre spada u proučavanje nadrealističke poezije. Sistematsko traganje za njima, analiziranje slika kao takvih — onako kao što je to Bašlar, na primer, činio — prevazilazilo bi okvire ovog izlaganja. Slike će pominjati samo u onoj menii u kojoj one pokazuju kako same mogu da »preporučuju« događaje romana ili da se u njih pretvore.

Koje se to onda velike nadrealističke teme, težnje i opsesije mogu uvesti u jednu priču? Što je tema opštija i šira, bogatija i podesnija za obradu u užem smislu reči, to ima više izgleda da ćemo je otkriti izraženu u romanima. Među velikim temama koje nam se nude, bolje je izabrati one teme koje proizlaze jedne iz drugih, nižu se jedna za drugom, nadovezuju se jedne na druge. Nikako nisam u stanju da pomenem sve velike nadrealističke teme u romanima Žiljena Graka; ukazaću samo na to da bismo u delu tog romansijsjera našli sve te teme i opsesije (svaka glava *Filosofije nadrealizma (La Philosophie du surréalisme)* Ferdinana Alkjea posvećena je jednoj od njih).

Pobuna i izazov, ili, bolje rečeno, sklonost ka pobuni i izazovu, ali pobuni u njenom čistom vidu, to jest apsolutnoj pobuni... apriorno rečeno, ta pobuna ne bi trebalo da bude uperena protiv bilo kakvog određenog političkog, društvenog stanja... Međutim, pošto se ta pobuna u čistom vidu teško može konkretizovati u jednom romanu, ona će se neminovno usmeriti protiv nekog uspostavljenog poretka, nekog postojećeg stanja, nekog društva... Stoga u njoj ne treba videti nešto čemu romansijsjer daje prvenstvo, nego neophodan simbol, izabran zbog oštirine s kojom se postavlja jedan problem iz vremena u kojem je samo to delo napisano, ili zbog njegovih mnogostrukih mogućnosti da predstavi probleme imanentne čoveku. Predmet protiv kojega je ta pobuna uperena proizlazi dakle iz priče, pa prema tome i iz fantazmi koje pisac nosi duboko u sebi, čak potpuno nezavisno od njegovih društvenih ili drugih preokupacija. Prema tome, u romanu ćemo moći da otkrijemo brojne vidove te pobune. Ona može da bude uperena čak protiv jezika, i ta književna pobuna je možda najčistija, jer se tiče oblasti zahvaljujući kojoj se izražava. Konstatujem da u tekstovima koje je Aragon napisao na početku ovog nadrealističkog perioda, i u Mandijargovim (Mandiargues) delima, jezik ipak ostaje izvanredno čist, savršen kao u klasika. Ali zar ta čistota ne predstavlja i znak pobune, ili, bolje rečeno, izazova? Zar se u ponekad ledenom savršenstvu Grakove rečenice ne krije nadrealistička namera da se jezik natera da izbaci ono što u sebi nosi (...) da se u najvećoj mogućnoj meri prečisti izraz, koji je na taj način postao nenadmašiv, i da se tako jeziku da neka vrsta putnog troška za prelaz do jednog transcendentnog značenja? Pošto sam upotrebio reč *transcendencija*, (...) hitam da naglasim da je ovde uzimam u čisto estetičkom smislu, kao ono što se nalazi iz neposredno spoljašnjeg vida dela. Otuda u delu Žiljena Graka ono često štampanje kurzivom na izgled svakidašnjih reči čija provala usred tog na jezik usmerenog napora izaziva estetičku transcendenciju.

Uostalom, taj problem pobunjenog ili izazivanog jezika izlazi iz okvira teme o kojoj želim da govorim. Velika tema sveobuhvatne pobune je veoma rano nadahnula veliki broj romana koje su nadrealisti napisali, a zatim li romane pisaca koje je bar jednom dotakao književni ili ideološki pokretački duh koji se javio pod uticajem nadrealizma. U Grakovom romanu *Sirtska*

obala pobuna se ukazuje kao apsolutna, sveobuhvatna. Njena ubedljivost dolazi možda otuda što je pisac uspeo da je postavi čak s onu stranu svakog savremenog konteksta, u neku vrstu *ahroničnog* prostora, suočavajući je u isti mah s bitnim problemima koji se tiču svakog od nas, tako da se nekima učinilo da pomenuti roman mogu da dovedu u neposrednu vezu s događajima iz vremena kada je roman bio napisan, što se, kako se meni čini, ne može pravdati. Odveć kratko i nepotpuno podsetiće ne na sažeti prikaz priče, nego na nekoliko osnovnih linija te pobune. Republika Orsena je na ivici propasti, a da toga nije ni svesna, izazvane predugim mirom, prevelikim moralnim komforom i kolektivnim zadovoljstvom; ona se nalazi u dvosmislenoj situaciji: rat s Fargestanom, zemljom s onu stranu Sirtskog mora, koja je postala gotovo mitska, traje neprestano već trista godina; on se ugasio, svi su na njega zaboravili, izuzev pesnika za koje on predstavlja jednu temu. Roman opisuje predstojeće ponovno započinjanje tog rata krivicom (nego, da li to predstavlja krivicu?) nekoliko visokih ličnosti u kojima se, kako izgleda, jasno ispoljava duboka, nesvesna, negirana težnja čitavog jednog naroda. Prema tome, postoji oprečnost između onoga što narod misli da oseća i načina na koji on živi, između njegovog kukavnog zabavljanja i njegovih dubokih težnja.

U toku patroliranja po Sirtskom moru, Aldo, pripovedač, krši zabranu koju su prećutno prihvatile obe zaraćene zemlje, usuduje se da prođe zamišljenu graničnu liniju na moru, i, obuzet iznenadnim porivom, vrši provokaciju na obali Fargestana, čiji glavni grad bombarduje. Posle tog čina, roman, koji je bio roman o pobuni i kršenju zabrane, obogaćuje se takođe nadrealističkim temama očekivanja znakova neizbežnog razaranja i, zahvaljujući njemu, otkrovenja.

U drugim studijama, na koje se ovde ne mogu vraćati, pokušao sam da pokažem da *Sirtska obala* predstavlja najpre predeo smrti, u kojem Orsena označava svakidašnji život, Fargestan drugi svet, a razna mesta u Orseni simbole estetskih kategorija smrti koja ih nejednako opsega: sumračnog, pogrebnog, turobnog, neobičnog, jezivog... Junakinja romana, Vanesa Aldobrandi, predstavlja bi ovaploćenje smrti, dok bi razni junaci koji se iz raznih pobuda izdvajaju iz te pasivne zajednice, Orsene, doprinoseći kršenju zabrana i izazovu, predstavljali Aldove dvojnice. Prema tome, ovde opet nalazimo potvrdu onog što sam rekao o javljanju nadrealističkog junaka. Pobuna za Vanesu predstavlja osnovni, nasledni, urođeni stav; Vanesa je nosi u svojoj krvi, pobuna predstavlja način na koji ona živi i diše. Vanesa to izričito kaže, i u romanu je podvučeno da su Aldobrandi otpadnici (smatrali su ih čak izdajnicima) koji su bili neprestano pobunjeni protiv Orsene. Iako je on gospodar Orsene, Danijelo, koji se pojavljuje tek na kraju romana, u stvari je sâm sve tajno izazvao, zato što je više voleo da njegova zemlja bude uništena nego da unedogled tapka u mestu. Na kraju romana on priznaje Aldu da je hteo ponovo da raspali rat da bi se Orsena pobunila protiv svog sopstvenog sivila, da bi je, radi njenog sopstvenog spasenja (str. 342), možda nagnao da izvrši ogromno kolektivno samoubistvo. On priznaje da je, čineći to, izvršio nešto što su mu nalagali ono što je svekolika zemlja iščekivala i jedan unutrašnji diktat (to je takođe nadrealistička tema); trebalo bi pročitati — ali ovde za to nemam vremena — sve one stranice na kojima Danijelo postaje svestan najdubljeg poriva koji ga je doveo do te pobune, i na kojima on to priznaje...

(...)

Prvu, u romanima često izraženu, posledicu pobune i kršenja zabrana zajednice predstavlja usamljenost nadrealističkog svedoka — ili bar ja tu hipotezu uzimam u obzir. Zašto je taj svedok usamljen? Izgleda da nam Bašlar, proučavajući u brojnim prilikama, povodom mašte okrenute materiji, dijaloge sanjara i kosmosa, prećutno nameće jedno načelo: prava pobuna nije kolektivni čin; psihologija suprotstavljanja, kosmički izazovi zahtevaju samoću, i to ne od drugih nametnutu samoću s kojom se pobunjeni čovek mini, nego izgrađenu, hotimičnu samoću; ako romantičarski junak konstatuje da je pasivno i tragično sâm (ispor. s Vinjijevim (Vigny) *Mojsijem*), okružen samoćom koja stvara izazov, nadrealistički svedok sam sebi izgrađuje usamljenost koja tom izazovu prethodi.

Između tog svedoka usamljenosti i drugih junaka nadrealistički roman uspostavlja neobične veze. Ti junaci, kao što sam rekao, predstavljaju izraze jednog dekora ispunjenog piščevim opsesijama, to su, prema tome, sastavni deo same suštine glavnog svedoka. Kakva je suština tog svedoka? Izgleda da prvi kvalitet nadrealističkog svedoka predstavlja *nadljudskost*, ali ne bilo koja nadljudskost; ona manje predstavlja nadljudskost koja počiva na moći, a više nadljudskost koja proizlazi iz vokacije i suštine, dok je sama ta vokacija upravo vezana za tu suštinu. Čin na koji ta vokacija podstiče ne predstavlja ispoljavanje moći uperene protiv drugih ljudi, nego *otkrivanje* bića za njega samog kroz doživljaj prevazilaženja do tada prihvatanih granica u pravcu njegove skrivene suštine; zbog te vokacije svedok je isprva u psihološkom pogledu usamljen.(...)

Zar ne možemo postaviti kao princip da je, kad god u jednom romanu otkrivamo znake hotimične, izgrađene usamljenosti koja evoluira prema jednom *simptomatičnom* izazovu, tu posredi nadrealistički stav, pa prema tome i uticaj? Ova hipoteza je možda pomalo smela, jer bi, kad bi bila prihvaćena, pod-

stakla na ponovno pretresanje Malroovih, (Malraux), Kamijevih (Camus) i Sartrovih (Sartre) dela... ali bi, bolje nego ijedan drugi element, omogućila da se pokaže razlika koja postoji između tih pisaca i nadrealizma.

U stvari, to otkrovenje predstavlja samo jedan od dva vida dijalektike koja je neophodna nadrealističkom kršenju zabrana, čije su posledice uništenje i otkrovenje; rekli bismo da je tu posredi *apokaliptička* dijalektika, uzimajući pri tom reč »apokalipsa« u oba njena značenja, to jest u njenom uobičajenom značenju uništenja i etimološkom značenju otkrovenja. Uništenje se vrši radi otkrovenja, a do otkrovenja se dolazi samim uništavanjem svih stega, onog što Sartr naziva kontingentnošću.

(...)

Na Andre Bretona su još 1919. godine, kako nam to Mišel Karuž (Michel Carrouges) kaže, proizvele dubok utisak reči koje je ponekad, potpuno nezavisno od uticaja njegove volje, čuo iz dubina svog bića, naročito u trenucima koji neposredno prethode snu. Taj unutrašnji diktat predstavlja jednu od najefikasnijih konstanti nadrealističkih priča. Maločas sam, da bih označio u isti mah čulne i mentalne slike koje se javljaju u polusnu, upotrebio termin »hipnagogičke slike«. I reči mogu da budu hipnagogičke, upola čuvene na onoj neodređenoj granici između budnog sna i sna. Na brojnim mestima u romanima Žiljena Graka junak je prikazan u polusnu. Stavši, slike iz polusna su na simptomatičan način praćene javljanjem raznih junaka i pojava koji, u skladu s tim hipnagogičkim stanjem, postaju u neku ruku nešto u čemu se ono kristalizuje, ukorenjujući se u romanu ne više kao poluhalucinacije, nego kao halucinacije kojima je udahnut život. Tada junak više nego ikad predstavlja izraz dekora, jednog dekora koji polusan zahteva.

(...)

Odista, izgleda da su unutrašnjem diktatu i slici polusna nadrealisti dali izuzetno mesto kao stanjima važnim pri umetničkom stvaranju. Prema tome, bilo bi zanimljivo da se najzad prouči proces tog stvaranja polazeći od njegovih simbola koje jedan roman može da sadrži.

S francuskog preveo: Branko Jelić

