

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Jovan M. Bukumira

**ESEJISTIKA SRPSKOG NADREALIZMA:
MARKO RISTIĆ, DUŠAN MATIĆ
I OSKAR DAVIČO**

doktorska disertacija

Beograd, 2024.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Jovan M. Bukumira

**ESSAYS OF SERBIAN SURREALISM:
MARKO RISTIĆ, DUŠAN MATIĆ,
AND OSKAR DAVIČO**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2024

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Јован М. Букумира

**ЭССЕИСТИКА СЕРБСКОГО
СЮРРЕАЛИЗМА:
МАРКО РИСТИЧ, ДУШАН МАТИЧ
И ОСКАР ДАВИЧО**

Докторская диссертация

Белград, 2024.

PODACI O MENTORU I ČLANOVIMA KOMISIJE

MENTOR:

Prof. dr Predrag Brebanović, vanredni profesor
Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

ČLANOVI KOMISIJE:

1.

2.

3.

DATUM ODBRANE:

IZJAVE ZAHVALNOSTI

Kolegicama i kolegama sa Instituta za književnost i umetnost iskreno sam zahvalan na tome što su mi omogućili da ovo istraživanje započnem i da ga, uz njihovu srdačnu podršku i korisne savete, uspešno privedem kraju.

Ogromnu zahvalnost dugujem mentoru, prof. dr Predragu Brebanoviću, i internoj mentorki pri Institutu za književnost i umetnost, dr Biljani Andonovskoj. Njihova posvećenost, pažljiva čitanja i dragocene sugestije, a pre svega, rečima jednog sporednog junaka ovog teksta, neupitna *disponibilité* za mnoge moje *actes gratuits*, učinili su ovaj rad nemerljivo bogatijim i sadržajnijim.

Na prijateljskim razgovorima i pomoći posebno se zahvaljujem Jeleni Lalatović i Ani Knežević, koje su čitav proces pratile od samog početka i pomagale mi kad god je to bilo potrebno.

Svojim roditeljima, Kseniji i Miodragu, kao i sestri Marti, zahvalan sam na nepoljuljanom poverenju, koje daleko prevazilazi okvire rada na disertaciji, a Zorou i Luni na njihovom blagotvornom prisustvu.

Za neprekidnu pomoć, istrajni podsticaj i nadrealno strpljenje, neizmernu zahvalnost dugujem Zorani Simić.

PODACI O DOKTORSKOJ DISERTACIJI

Naslov: *Esejistika srpskog nadrealizma: Marko Ristić, Dušan Matić i Oskar Davičo*

Sažetak: Ovo istraživanje posvećeno je doprinosu srpskog nadrealizma poetici eseja, tačnije specifičnom susretu avangardne poetike i nadrealističke esejistike. Glavni predmet istraživanja predstavlja esejistički opus trojice srpskih nadrealista, Marka Ristića, Dušana Matića i Oskara Daviča. U radu se najpre ocrtavaju teorija i istorija eseja kao žanra, da bi se potom ukazalo na strukturne analogije između žanrovskih osobina eseja i poetičkih odlika avangarde. U evropskom sistemu žanrova esej je, od samih početaka, zauzimao promjenljivo, dinamično i specifično *ne-mesto*, pozicioniran između ili *na pragu* književnosti, filozofije i nauke. Avangarda je, pak, označila temeljnu kritiku građanske „institucije umetnosti“. Struktura eseja i poetika avangardnih dela počivaju na nelinearnosti, asocijativnosti, performativnosti iskaza i teatralizaciji iskustva. U oba slučaja, revalorizuju se amaterizam i laicizam nauštrb specijalizacije i parcijalizacije, čime se teži integraciji života i umetnosti, tj. življenja i pisanja. U centralnom delu rada se, u svetlu uvodnih razmatranja, izvodi tumačenje esejistike Marka Ristića, Dušana Matića i Oskara Daviča. Pritom se ukazuje na poetička preinačenja i različite funkcije koje ovaj žanr poprima u svakom od ova tri esejistička opusa ponaosob. Eseji su, za svu trojicu, predstavljali važno žanrovsko poprište za uvođenje i razjašnjavanje inovacija u polje književnosti, za polemiku s neistomišljenicima, ali i za stvaranje vlastitih složenih autofikcionalnih tvorevina. Na osnovu istraživanja žanrovskih karakteristika eseja, avangardne poetike i nadrealističke esejistike Marka Ristića, Dušana Matića i Oskara Daviča osmišljen je pojam *jugoslovenske esejističke kulture*, koji predstavlja sintetički, avangardni i utopijski izvod kulture jugoslovenskog modernizma.

Ključne reči: esejistika, nadrealizam, avangarda, jugoslovenska književnost, Marko Ristić, Dušan Matić, Oskar Davičo

Naučna oblast: humanističke nauke

Uža naučna oblast: nauka o književnosti

UDK:

DOCTORAL DISSERTATION INFORMATION

Title: *Essays of Serbian Surrealism: Marko Ristić, Dušan Matić, and Oskar Davičo*

Abstract: This research is dedicated to the contribution of Serbian surrealism to the poetics of essay, more precisely to the specific encounter between avant-garde poetics and surrealist essay writing. The main subject of research is the essays of three Serbian surrealists, Marko Ristić, Dušan Matić, and Oskar Davičo. The paper first outlines the theory and history of the essay as a genre, and then points out the structural analogies between the generic characteristics of the essay and the poetic characteristics of the avant-garde. In the European system of genres, the essay, from the very beginning, occupied a changing, dynamic, and specific *non-place*, positioned *between* or *on the threshold* of literature, philosophy, and science. Avant-garde, on the other hand, marked a fundamental critique of the civic “institution of art”. The structure of essays and the poetics of avant-garde works are based on non-linearity, associativeness, performativity of statements, and theatricalization of experience. In both cases, amateurism and laicism are revalued at the expense of specialization and partialization, which strives for the integration of life and art, i.e. of living and writing. In the central part of the work, in light of the introductory considerations, the interpretation of the essays of Marko Ristić, Dušan Matić, and Oskar Davičo is carried out. At the same time, the poetic transformations and different functions that this genre takes on in each of these three essayistic works individually are highlighted. For all three of them, the essay represented an important genre ground for the introduction and clarification of innovations in the field of literature, for polemics with dissenters, but also for the creation of their own complex autofictional creations. Based on the research of genre characteristics of essays, avant-garde poetics, and surrealist essay writing by Marko Ristic, Dušan Matić, and Oskar Davičo, the concept of *Yugoslav essay culture* was created, which represents a synthetic, avant-garde, and utopian derivative of the culture of Yugoslav modernism.

Key words: essay, surrealism, avant-garde, Yugoslav literature, Marko Ristić, Dušan Matić, Oskar Davičo

Scientific field: Humanities

Scientific subfield: Literary Theory and Criticism

UDC Number:

SADRŽAJ

1. OD TEKSTA DO DELA: ESEJ I AVANGARDA	1
1. 1. NEVOLJE SA ŽANROM	1
Uvodna razmatranja o žanru.....	2
Etimologija	8
Istorija.....	9
Modeli	15
Struktura	18
Esejista i njegov čitalac	20
Definicije.....	21
Najvažniji teorijski doprinosi	22
Nekoliko jugoslovenskih „eseja o eseju”.....	33
1. 2. ESEJ I AVANGARDA	39
Avangarda	39
Nadrealizam.....	41
Prosvetiteljstvo	43
Laicizam i amaterizam	45
Bricolage	47
Moralisti.....	48
Askeza	49
Pozicija intelektualca.....	50
Frojdmarksizam	53
1. 3. JUGOSLOVENSKA ESEJISTIČKA KULTURA	56
Kultura	56
Esejizam.....	56
Jugoslavija	61
2. MARKO RISTIĆ	65
Hronike.....	67
Komentari.....	67
Metafizika novinskih vesti.....	72
Marginalije	73
Ekskurs	76
Marginalije, nova serija	79
„Tri mrtva pesnika“	82
Nadrealistika	88
Uoči nadrealizma	88
Nemoguće/L’Impossible	91

Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog	95
Anti-zid	101
„O modernoj dečjoj poeziji“	103
O humoru	105
O modernom i „modernizmu“	107
„Objava poezije“	107
„Kroz noviju srpsku književnost“	108
O modernom u književnim hronikama iz <i>Politike</i>	109
Nadrealistička kritika „modernizma“	111
„Predgovor“ Književne politike.....	112
„O modernom i o modernizmu, opet“	115
Homo sideralis	118
Između umetnosti i politike.....	119
„Moralni i socijalni smisao poezije“	119
„Predgovor za nekoliko nenapisanih romana“ i „Dnevnik tog predgovora“.....	124
„Iz noći u noć“	131
Javni dnevници kao subjektivna <i>res publica</i>	133
„Intimna kronika naših dana“	135
„Umesto hronike“	137
„Dnevnik“ za <i>Borbu</i>	139
„Dnevnik“ za <i>DANAS</i>	140
„Naknadni dnevnik“ <i>I2 C</i>	147
3. DUŠAN MATIĆ	169
Rani radovi	169
Proplanci.....	173
Nadrealizam	178
Nokturno.....	180
Francuska	189
4. OSKAR DAVIČO	193
Otpori	193
Nevinosti	205
Ritualni	212
5. ZAKLJUČAK	227
LITERATURA I IZVORI	231
BIOGRAFIJA AUTORA	239

1. OD TEKSTA DO DELA: ESEJ I AVANGARDA

1. 1. NEVOLJE SA ŽANROM

Pitanje žanra je u nauci o književnosti oduvek predstavljalo začarani hermeneutički krug. Naime, ne možemo da odlučimo šta pripada jednom žanru ukoliko već ne znamo šta je ono specifično žanrovsko; s druge strane, ne možemo da znamo šta je to specifično žanrovsko, a da uvek-već ne prepoznamo da ovo ili ono delo pripada nekom žanru.

Proučavaci eseja gotovo jednoglasno smatraju da se ova načelna žanrovska problematika dodatno usložnjava kad je reč o njihovom predmetu istraživanja. U literaturi se, tako, često može naići na tvrdnju kako esej naprosto poseduje problematičnije žanrovsko ustrojstvo od, na primer, lirске pesme, drame ili romana: „Jedan esej, to je uvek previše i premalo“ (Macé 2006: 213).¹ Takav stav onda, neretko, vodi ka teorijskoj odluci da se esej ili odbaci kao specifičan žanr ili da se, pak, tvrdi kako je jedino Mišel Montenj pisao eseje (v. Obaldia 2005: 11). Suprotnu tendenciju predstavljaju strategije u kojima se „esej mahom definiše *a contrario*, ili apofatički, u odnosu na nešto što nije“ (Glaudes, Louette 2011: 175). Uz to, ukazano je i na simptomatičnu činjenicu da postoji velika kvantitativna disproporcija između studija posvećenih pojedinačnim esejistima i onih u čijem je fokusu esej kao žanr (v. Obaldia 2005: 100). Tome bi se mogao pridružiti i karakterističan skorašnji manir pisanja o eseju, koji odlikuje topos odbijanja da se piše o eseju. Rasprava se zato prebacuje na drugi teren, na nešto što je još „manje“, još „uniženije“ od eseja – crtice, napomene, zabeleške, niz zapisanih asocijacija i sl.: „Ovo što slijedi nije esej, već samo pokušaj razmišljanja na temu eseja“ (Baier 2000: 164). Razmatranja pojedinačnih dela, autorskih opusa, stilskih pravaca, umetničkih pokreta, pa čak i istorijskih razdoblja, čini se da pružaju čvršće i pouzdanije teorijske oslonce nego neodređenost i neuhvatljivost koje kao da po pravilu prate žanr eseja.

Jedna od poteškoća leži u tome što „esej“ ne predstavlja monolitno ime žanra. S jedne strane, možemo pronaći veliki broj žanrovskih odrednica koje zamenjuju „ime eseja“: takve bi bile, na primer, skica, mešavina, šetnja, sanjarija, studija, razmatranje, fragmenti, ćaskanja (Glaudes, Louette 2011: 124). S druge strane, s bliskim žanrovima esej uvek ulazi u višesmislene odnose, usled čega je uzajamna granica načelno porozna, dopuštajući različita „premeštanja“. Kao žanrovi koji okružuju esej najčešće se navode traktat, naučna studija (*Abhandlung, dissertation*), članak (*Aufsatz*), feljton, aforizam, fragment, skica, pesma u prozi, javni govor, pamflet, dnevnik, autobiografija, autoportret, memoari, pisma, dijalog, solilokvij i sl. Urednik zbornika radova *Umetnost nepripovedne proze: žanrovi nefikcionalne umetničke proze* (Prosakunst ohne Erzählen: die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa, 1985) odlučio je, primera radi, da u publikaciju uvrsti studije o sledećim žanrovima: aforizam, autobiografija, biografija, pismo, dijalog, esej (o čemu je sam pisao), fragment, propoved, putopis i dnevnik (v. Weissenberger 1985). Esaj se, izgleda, uvek pogrešno određuje, a ipak uvek prepoznaje (v. Macé 2006: 11).

Dodatni problem predstavlja činjenica da se eseji, nakon Montenja, mogu naći u gotovo svim razdobljima i oblastima: fizika, botanika, minerologija, matematika i – dakako – filozofija i poetika, dok se u njih ubrajaju tekstovi veoma različitog tipa i svrhe, što je, velikim delom, posledica disperzivnog značenja samog termina. „Jedinstven slučaj u analima literature, Esaj je jedini književni žanr koji se odupro integraciji, sve donedavno, u taksonomiji žanrova“ (Bensmaïa 1987: 96). Odrednica „esej“, pored toga, delima se najčešće pripisuje naknadno: „Korpusi i tradicije zapravo se često konstituišu retrospektivno: osim Montenja i Bekona, malo je kom ‘esejisti’ padalo na pamet da svoje tekstove okarakteriše kao ‘eseje’ u vreme dok ih je pisao“ (Obaldia 2005: 20). Zbog toga danas u eseje ubrajamo tako raznorodna (i raznorodno samoodređena) dela kao što su Platonovi *Dijalozi*, Senekina *Pisma*, Avgustinove *Ispovesti*, Donove *Propovedi*, Dekartove *Metafizičke meditacije*, Paskalove *Misli*, La Rošfukoove *Maksime*, Didroova *Enciklopedija*, Volterova *Filozofska pisma*, Šlegelovi *Fragmenti*, Novalisov *Opšti nacrt*, Ničeove aforizme, Šopenhauerove *Parerge* i

¹ Svi prevodi, ukoliko nije drugačije naznačeno, delo su autora disertacije.

paralipomene, tekstove mističara, Kjerkegorove dnevnike, nadrealističke manifeste, Bartov i Lerisov autoportret i drugo.

Kao posledica spomenute žanrovske fleksibilnosti, koja esej čini gotovo priljubljenim – često parazitski, kako ćemo nešto kasnije videti – uz sve druge žanrove, u teorijskim opisima neretko se javlja propratna „taksonomska mahnitost”, koja u nedogled umnožava opise žanra, pa se tako govori o biografskom, aforističkom, narativnom, dijaloškom i drugim esejima (Obaldia 2005: 19). Druga naučnica, na tom tragu, spominje dve ose koje definišu estetičke mogućnosti eseja: „ideološki lirizam” i „teorijsku fikciju” (Macé 2006: 52). Drugim rečima, esej nije priznat – ili, drastičnije formulisano, biva odbačen – i kao umetnički i kao naučni žanr: umetnost ga smatra isuviše naučnim, a nauka isuviše umetničkim. Zbog toga se pristaje na kompromisno rešenje, prema kome esej zauzima posredničku poziciju između književnosti i nauke ili filozofije. „Linija podele između književnog i vanknjiževnog prolazi unutar područja samog eseja, obelodanjujući granicu koja najpre svedoči o razilaženju u prosuđivanju pojedinačnih esejističkih ostvarenja i eseja kao žanra” (Obaldia 2005: 16). Prednost se pri tome, kao što smo videli, daje prvom nauštrb potonjeg. „Temeljna fleksibilnost, kao njegova bazična odlika, učinila je da esej postane kako praktični izazov za sve ‘velike sisteme koji svoje tvrdnje o istini zasnivaju na autoritativnim tradicijama i institucijama’ tako i žanr bez jasne putanje i istorijske evolucije” (Gumbrecht 2014: 2).

No, iako smo poslednjih pola veka svedočili brojnim pokušajima da se granice između umetnosti i kritike/teorije, upravo služeći se žanrovskim potencijalima eseja, sasvim izbrišu – što može biti opravdano kao reakcija na „sterilnu akademsku teoriju i naučnički etos modernog društva” (Kauffmann 1988: 68) – ovaj mahom dekonstruktivistički *esprit de frivolité* ima, prema jednom mišljenju, pogubne učinke po položaj humanistike unutar akademije i poretka savremenog znanja uopšte. Esej, prema tome, može da bude „legitimno sredstvo kritičkog istraživanja” samo ukoliko se spomenute granice poštuju. Kao žanr koji se nalazi između umetnosti i nauke, esej može da legitimiše svoj specifičan metodološki i spoznajni status, „zadržavajući antinomije mašte i razuma, spontanosti i discipline, u produktivnoj napetosti”, što mu ujedno omogućava da bude najprimereniji kritički žanr interdisciplinarnih istraživanja (68).

Žan Starobinski rekao je da je esej „*najslobodniji književni žanr koji postoji*” (Starobinski 1985), sledeći montenjevsko geslo „Idem istražujući i ne znajući” – a to može da čini samo slobodan čovek. Esej, shodno tome, spaja temeljitu ozbiljnost, prodornu lucidnost i zabavnu vedrinu, a nadasve subjektivnost i slobodu. Stoga bi poslednje upozorenje pred nastavak ovih razmatranja moglo da glasi: „Kad pišeš esej, budi blažen, samorefleksivan, ljutit i pakostan, budi proketo uzvišen i smjeran, ali nikad ne dosađuj, za Boga miloga!” (Paić 2004: 14)

Uvodna razmatranja o žanru

Pre nego što nastavimo izlaganje o eseju kao žanru i skiciramo neke od njegovih najvažnijih odlika, osvrnućemo se na status žanra u savremenoj književnoj teoriji. Urednik antologije *Moderna teorija žanra* ističe da je stanje u disciplini donedavno bilo obeleženo „stalnom erozijom razumevanja žanra i pojavom estetičkih projekata koji su nastojali da potpuno odbace doktrinu književnih vrsta ili žanrova” (Duff 2000: 1), pri čemu su fraze poput „smrti autora” i „raspadanja žanra” zadobile status nezaobilaznih teorijskih refrena. Pa ipak, početak novog milenijuma doneo je i novo poverenje u teoriju žanra, a za to se mogu pronaći barem dva bitna razloga. Bila je to, najpre, reakcija na protivžanrovske tendencije romantičarsko-modernističke struje mišljenja – koja je, u svojim različitim inkarnacijama, predstavljala preovlađujući pristup u stvarima književnim i teoretskim druge polovine prethodnog veka. Na drugoj strani, neizbežna sveprisutnost popularne kulture, s njenom žanrovskom i klasifikatorskom opsednutošću, podstakla je književne teoretičare da se i sami vrate donekle zanemarenim kategorijama žanrovskog mišljenja. „Zaista se čini da je reč *žanr* danas uglavnom izgubila nekadašnji negativni naboj [...] ne upućujući više toliko na propise i isključivanja koliko na priliku i zajedničku svrhu: žanr kao sredstvo koje nešto omogućava” (2).

Iako se s gornjim opisom „stanja stvari” u glavnim crtama možemo složiti, moramo ipak zaći s one strane njegovog ipak pojednostavljujućeg prikaza, koji zanemaruje složenost rasprava o žanru

i daje nam mahom crno-belu sliku o *enfants terribles* poricateljima žanra na jednoj i njegovim *guardian angels* na suprotnoj strani. Bacimo li čak i letimičan pogled na hronologiju objavljivanja najznačajnijih radova u ovom polju – radova koji i dan-danas predstavljaju ne samo nezaobilaznu literaturu za svakoga ko se, makar i sporedno, dotiče teorija o žanru, već još uvek važe za najviši domet ove oblasti nauke o književnosti – primetićemo kako su se mahom pojavili krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina prošlog veka. Ako je čuveni tekst Žaka Deride „Zakon žanra”, koji se još uvek smatra najprodornijom kritikom koncepta žanra uopšte nakon Benedeta Kročea, prvi put pročitao 1979, a štampan iduće godine, očekivalo bi se da će radovi sličnih inklinacija dominirati barem narednih godina. No, dogodilo se upravo suprotno. Gledano iz današnje perspektive, pre bi se moglo reći da su Deridin tekst okružili spisi koji su žanru pristupali na sasvim drugačiji način. Samo godinu dana ranije izašla je *Žanrovi diskursa* (*Les genres du discours*) Cvetana Todorova, a iste godine *Uvod u arhitekst* (*Introduction à l'architexte*) Žerara Ženata i (posthumno) *Estetika jezičkog stvaralaštva* (*Эстетика словесного творчества*) Mihaila Bahtina, dok će već početkom iduće decenije Alister Fauler štampati danas klasičnu studiju *Tipovi literature* (*Kinds of Literature*) – da nabrojimo samo one najvažnije i po strani ostavimo ogroman uticaj koji je šezdesetih i sedamdesetih izvršila *Anatomy of Criticism* Nortropa Fraja. Prema tome, pre bi se moglo reći da je žanr, čak i u doba prevlasti poststrukturalističkog pristupa, ostao predmet nesmanjenih teorijskih i istorijskih interesovanja. U nastavku ćemo se stoga osvrnuti na osnovne postavke ovih radova u onoj meri u kojoj nam mogu biti od koristi za razmišljanje o žanru eseja.

U kratkoj uvodnoj napomeni svoje knjige *Književna genologija*, Pavao Pavličić ističe kako termin *genologija* – teorija književnih formi (rodova, vrsta, žanrova) u najširem smislu reči –, „u nas nema praktički nikakve tradicije” (Pavličić 1983: 5), iako ova disciplina predstavlja jedan od stubova nauke o književnosti, s obzirom na to da se bavi načinima na koje pojedinačno delo pripada većoj skupini i principima prema kojima se te skupine klasifikuju. Ovi problemi, naime, imaju saznavnu, interpretativnu, estetsku i aksiološku dimenziju, po čemu se nužno (ako i nesvesno) uzimaju u obzir, tj. aktiviraju, ne samo u naučnom već i u svakom laičkom pristupu književnosti. Prema Pavličiću, dva su glavna razloga za to što se književnim formama najčešće ne pridaje dovoljna, a svakako ne odgovarajuća pažnja: prvi je stav da su književni oblici samorazumljivi pa stoga ne zahtevaju nikakva dodatna pojašnjenja, a drugi je onaj kojim se tvrdi da je problem forme od sasvim sporednog značaja ili čak potpuno nevažan za razumevanje književnog dela (v. 10).

Osim ovih otrežnjujućih i prilično zdravorazumskih upozorenja, od konkretnije koristi za problematiku eseja kao žanra može nam biti Pavličićevo obrazlaganje dva dominantna klasifikatorna modela žanrova (v. Pavličić 1983: 36–37). Oba modela počivaju na četiri nivoa klasifikacije: idući od najvišeg stupnja ka najmanjem, a to su rod, vrsta, podvrsta i žanr. Razlike između dva modela tiču se samo kategorije roda. Prema prvoj tradiciji rod se deli na epiku, liriku i dramu, a prema drugoj na poeziju, prozu i dramu. Prvi sistem pruža bolje razumevanje smisla, sadržinskih aspekata dela, ali mu zato mahom izmiču jezičke komponente, razlike između stiha i proze ili pak celovitost dela. Druga podela je, naprotiv, više induktivna i empirijska, jer polazi od „stanja stvari” ili „stanja na terenu”, i vodi više računa o oblikotvornim aspektima dela, ali ne može uspešno da se bavi sličnostima i razlikama između različitih književnih vrsta.² Najzad, ukoliko stvari uopštimo, dva modela podrazumevaju i dva različita načelna shvatanja (prirode) književnosti. Prvi model književnost razume kao duhovnu (metafizičku) koncepciju sveta uopšte, dok drugi književnost sagledava kao konvencionalizovano formalno umeće.

Prema tome, književni rodovi se suštinski oslanjaju na neko uopštenije shvatanje književnosti, dok je književne vrste moguće definisati i bez pozivanja na izvanknjiževne kategorije, pa čak i bez prevelikog obaziranja na čitav (bilo sinhronijski bilo dijahronijski) sistem žanrova. Drugim rečima, pojam vrste nije izveden iz pojma roda, niti je pojam rod izveden iz pojma vrste, pa Pavličić

² Ilustracije radi, poslužićemo se primerom koji navodi Milivoj Solar. On govori o dva moguća principa žanrovske klasifikacije. Prvi je induktivni: književna vrsta predstavlja skupinu dela povezanih zajedničkim karakteristikama, bilo formalnim ili sadržinskim; time se bavi empirijska morfologija, na primer ruski formalisti ili pozni Lukač. Drugi princip je deduktivni: književna vrsta se shvata kao idealni tip; time se bavi spekulativna tipologija, na primer Hegel ili rani Lukač, ali i Lisjen Goldman, Emil Štajger i Volfgang Kajzer (Solar 1968: 285).

zaključuje da „rodovi i vrste ne stoje u nužnoj međusobnoj vezi” (31). Prema njegovom sudu, žanr – kao manja skupina dela unutar jedne vrste – logično sadrži sve osobine te vrste, ali po pravilu sadrži i neka dodatna svojstva, zbog čega „žanr predstavlja interpretaciju vrste” (101). Koristeći se Pavličićevim uvidima, možemo zaključiti da za žanr eseja književni rodovi nisu ni od kakvog značaja. Štaviše, prema gorenavedenoj prvoj klasifikaciji čini se da za esej uopšte ni nema mesta, dok bi se u okviru druge mogao uvrstiti u sve tri skupine: i u prozu (što je uglavnom slučaj), i u poeziju (kao na primer kod Poupa), ali i u dramu (kada poprima obrise insceniranog dijaloga).

Prema čuvenoj (sasvim idiosinkratičnoj) podeli Nortropa Fraja, žanrovima se bavi retorička kritika. Kanadski teoretičar smatra da se „proučavanje žanrova temelji na oblikovnim analogijama” (Frye 1979: 112), što znači da nam postojanje žanrova zapravo kazuje da pesme ne oponašaju prirodu nego druge pesme, te da se „poezija može sačiniti jedino od drugih pesama, romani od drugih romana” (114). Središnje načelo roda je jednostavno: „Temelj kritike žanrova u svakom je slučaju retorički, u tom smislu što je žanr određen uvjetima koji postoje između pjesnika i javnosti”, a to su četiri tipa: „Riječi se mogu glumiti pred gledateljem; mogu se izgovarati pred slušateljem; mogu se pjevati ili pjevno deklamirati; ili, mogu se napisati za čitatelja” (277). Fraj pritom ističe da kritika žanrova ne bi trebalo da se bez razloga iscrpljuje u krutom razvrstavanju pojedinačnih dela, već da je njen osnovni cilj da rasvetli tradicije i srodnosti prisutne u delu i objasni raznolikost i složenost književnih odnosa.

Fraj smatra da književnost nije ni istinita ni lažna već hipotetička – što nam je važno imamo li u vidu koliki će značaj za razumevanje eseja imati potonja upotreba Faulerove fraze „književnost *in potentia*” te Ženetov koncept kondicionalističke poetike. Fraj razlikuje pet vrsta takozvanih modusa, prema kriterijumu junakove moći delanja, a oni mogu biti bilo *fictional* (pripovedni, pripovedački) ili *thematic* (tematski). U takvoj podeli, eseji bi – skupa s lirikom, parabolom i alegorijom – pripadali potonjem, pošto u njima nema drugih likova do autora i publike, i stoga što je „u esejima i lirici od primarna interesa *dianoia*, ideja ili pjesnička misao” (Frye 1979: 66). Naravno, ne postoji isključivo pripovedačko ili isključivo tematsko književno delo, a šta je važnije naprosto je stvar naglaska u interpretaciji. Kod Fraja nam je značajno to što on nijednom ne dovodi u pitanje da esej pripada književnosti. U drugom delu knjige Fraj zapaža: „Ispovijed, baš kao i roman i romana, ima svoj kraći oblik, poznati nam esej, a Montaigneova *livre de bonne foy* jest isповijed sastavljena od eseja u kojoj jedino nedostaje kontinuirana priča dužeg oblika isповijedi” (347). Kao primer prepletenosti isповesti i anatomije Fraj navodi Karlajlovog *Sartora Resartusa* i Kjerkegora, dok bi mu Prust bio oličenje spajanja romana, isповesti i anatomije (353). Definicija žanra anatomije iz zaključnog glosara glasi: „Oblik pripovjedačke proze, po tradiciji poznat kao menipska ili varonska satira i predstavljen Burtonovom *Anatomijom sjete*; značajke su joj velika raznovrsnost tema i snažan interes za ideje. U kraćim oblicima često je mesto radnje *cena* ili simpozij, a ima i interludija u stihu” (401). Možemo se zato s razlogom upitati nisu li eseji postali anatomije našeg doba.

Mihail Bahtin supsumira termin žanr pod pojam koji smatra centralnim za svoju „teoriju govornih žanrova”: iskaz. On kritikuje stanje u humanistici, koja se dosad bavila isključivo proučavanjem književnih žanrova, propustivši da uopšti problem i sagleda i književne žanrove kao određene tipove iskaza.

„Sva ta tri momenta – tematski sadržaj, stil i kompoziciona građa – neraskidivo su povezani u *celinu* iskaza i podjednako definisani specifičnošću date oblasti optšjenja. Svaki pojedinačni iskaz je, naravno, individualan, ali svaka oblast korišćenja jezika gradi svoje *relativno stabilne tipove* iskaza, koje nazivamo *govornim žanrovima*“.

„Prvi i najvažniji kriterijum završenosti iskaza jeste *moćnost da se na njega odgovori*“ (Bahtin 2013: 149, 168).

Bahtin upozorava da ignorisanje problema postojanja žanrova i prirode govornog iskaza u bilo kojoj oblasti lingvističkog istraživanja nužno završava u formalizmu i apstraktnosti, koji „slabe vezu sa životom”, budući da „jezik ulazi u život kroz konkretne iskaze (koji ga realizuju), a kroz konkretne iskaze, pak, u jezik ulazi i život” (Bahtin 2013: 152). Bahtin takođe kritikuje lingvistiku 19. veka (Humbolt), pa i onu s početka 20. veka (De Sosir, Fosler), u kojoj „vladaju *fikcije*” u pogledu mahom

shematski shvaćene aktivne uloge drugog u govoru, a naročito neuviđanja njegovog „aktivnog uzvratnog karaktera”: „Svako razumevanje nosi mogućnost odgovora i u ovoj ili onoj formi obavezno ga rađa: slušalac postaje onaj ko govori” (159). Nijedan govornik, prema Bahtinu, nikada ne može biti prvi koji govori, i jedna slavna rečenica iz ovog teksta glasi: „Onaj ko govori nije biblijski Adam koji ima posla samo sa devičanskim, još neimenovanim predmetima, koji im prvi daje imena” (188). „Svaki iskaz je pun odjeka i glasova drugih iskaza [...] Svaki iskaz pre svega treba razmatrati kao *odgovor* na prethodne iskaze date oblasti” (185), ma koliko nam delovao monološki po prirodi (npr. naučno delo), tj. „iskaz je pun *dijaloških obertonova*” (186). Ove napomene pokazaće se kao ključne za razumevanje odnosa koji esej uspostavlja prema tekstovima tradicije.

Komentarišući Bahtinovu viziju žanra, Geri Sol Morson ističe da ruski teoretičar stoji nasuprot velikim, po pravilu dogmatičnim i determinističkim, eksplanatorim sistemima moderne misli, ali i nasuprot radikalnom skepticizmu u čijem su temelju relativizam i čist slučaj. Bahtin, prema Morsonovom sudu, za osnovni predmet humanističkih disciplina uzima upravo „viškove” koje spomenuti „teoretizmi” odbacuju jer ne uspevaju da ih poopšte, a to su događajnost, iznenadljivost, neizvesnost, nedovršivost i nesvodljivost – drugim rečima, otvorenost vremena i čovekova sloboda, etika i kreativnost. Sagledani iz šire perspektive, žanrovi nisu samo modeli promena nego i njihovi nositelji; oni su načini gledanja na svet i „produbljeni oblici mišljenja”, a ne puka spremišta pravila, oblika i tema (Sol Morson 1998: 109).

U tekstu „Poreklo žanrova” iz knjige *Žanrovi diskursa*, Cvetan Todorov pledira za povratak žanrovskom pristupu književnosti. On smatra ne samo da delo zahteva skup prethodnih dela ili pravila (žanra) na koja će se nadovezati i u odnosu na koja bi se mogao pokazati kao izuzetak već i da ono samo postaje pravilo u odnosu na koje će se određivati potonja dela. Todorov daje dva odgovora na svoje pitanje iz naslova. Prema prvom odgovoru, žanrovi potiču od drugih žanrova. Ne postoji, dakle, nekakvo „pre žanra”, jer „novi žanr je uvek transformacija jednog ili više ranijih žanrova: inverzijom, premeštanjem, kombinovanjem” (Todorov 1978: 47). Kao što ćemo videti, Montenjev esej nastao je upravo ovakvim procesima transformacija antičkog dijaloga, meditacija, kompilacija, komentara, antologija, poslovice i sličnih formi. Drugi odgovor podrazumeva da svi žanrovi proističu iz govornih činova (*speech acts*). Dakako, ne proizvodi svaki govorni čin neki književni žanr, zato što ih društvo – na osnovu svoje ideologije – odabira i kodifikuje, po čemu „žanr, bilo književni ili ne, nije ništa drugo do [društvena] kodifikacija diskurzivnih svojstava” (49).

Na drugom mestu, u tekstu „Književni žanrovi” – koji čini prvo poglavlje *Uvoda u fantastičnu književnost* – Todorov kaže da „pojam žanra (ili vrste) pozajmljen je od prirodnih nauka” (Todorov 2010: 9). Međutim, to ne znači da treba produbljivati analogije s botanikom i zoologijom, budući da u oblasti duha važe drugačiji principi: „Svako delo utiče na promenu skupa svih mogućih dela, svaki novi primerak menja vrstu” (10). Drugim rečima, tekst predstavlja preoblikovanje postojećih sistema kombinacija i konvencija, i samo kao takav uopšte i dobija pravo da uđe u carstvo književnosti. Pri tome, odnos ispoljavanja između žanra i dela jeste „probabilističke prirode”, što znači da nije nužno da delo verno otelovljuje svoj žanr već samo da postoji takva mogućnost (24).

Žerar Ženet je u modernoj zapadnoj teoriji žanra uočio široko rasprostranjenu i maltene već nesvesnu „retrospektivnu iluziju”, raskrinkavši „slepe” teoretske projekcije modernog vremena (pre svega, romantizma) na klasične tekstove. Ženet smatra da naše doba sopstvenoj teoriji o „tri osnovna roda” želi da pripíše drevnost, večnost i prirodnost, izvitoperujući usput osnovu i metode kako Platonovog tako i Aristotelovog izlaganja o žanrovima. Ključno je napomenuti da Platon ima u vidu samo forme „narativne” poezije ili „predstavljачke” poezije, što znači da namerno izostavlja razmatranje nepredstavljачke poezije (koju mi danas mahom zovemo lirskom), kao i bilo kog drugog oblika književnosti (na primer, naš roman, koji bi bio „predstavljачke” u prozi). Platon uvodi jednu prilično restriktivnu definiciju: postoji samo predstavljачka poezija, i predstavljачke događaja je definicija poezije (Ženet 1985: 144). Aristotel na samom početku *Poetike* tvrdi da je poezija umetnost podražavanja u stihu, a izričito odbacuje podražavanje u prozi i neimitativni stih, dok neimitativnu prozu ni ne spominje (144). Platonovsko-aristotelovsko svođenje pesničkog na predstavljачko, spojeno s „previše zavodljivom shemom trijade”, dovelo je do ovog velikog žanrovskog nesporazuma: „Celokupna istorija teorije rodova i vrsta obeležena je ovim zapanjujućim shemama,

koje informišu i deformišu često nepravilno književno polje, i tvrde da otkrivaju prirodan ‘sistem’ tamo gde one same konstruišu veštačku simetriju, zahvaljujući mnogim lažnim prozorima” (165).

Dva ključna Ženetova doprinosa iz ovog rada jesu razlikovanje između načina (*mode*) i žanra (*genre*) te uvođenje pojma *arhitektst*. „Razlika u statusu između načina i žanrova leži upravo u ovome: žanrovi su čisto književne [estetske] kategorije, načini su kategorije povezane s lingvistikom ili, još tačnije, sa onim što se danas naziva pragmatikom” (Ženet 1985: 177–178). Drugim rečima, na nivou žanra književnost je bliska drugim umetnostima, a na nivou načina drugim tipovima diskursa. Načini su, takoreći, preknjiževne kategorije, svakako lingvističke, pa se samo oni mogu smatrati apriornim formama. S druge strane, arhitekstualnost predstavlja „odnos inkluzije koji povezuje svaki tekst sa različitim tipovima diskursa iz kojih on proističe” (189). To bi bio odnos teksta prema sopstvenom arhitektstu. „Arhitektst je, dakle, sveprisutan, iznad, ispod, oko teksta, i ovaj tka svoje platno tako što ga ovde-onda zakači za mrežu arhiteksture” (190).

Alister Fauler – koji, kako sam kaže, ne pretenduje na sveobuhvatnost, iako moramo primetiti da je iscrpnost velika prednost njegove knjige – žanrove tretira ne kao zanavek fiksirane entitete nego kao porodice sklone promenama, prizivajući tako Vitgenštajnov pojam „porodičnih sličnosti”. Za njega žanrovi nisu ograničenja autorove kreativnosti već, u izvesnom smislu, kokreatori ili kreativni potencijali. Fauler nije zatočenik dogme o konačnosti, pa nam ukazuje da ne treba da se čudimo niti zbunjujemo nad činjenicom da književnost ima „neizvestan opseg” (Fowler 1982: 1), i da već vekovima nismo u stanju da joj odredimo tačne granice: „Čim se svete krave književnosti žigošu gvožđem definicije, Apolon zahteva novu žrtvu, možda koze” (2). Najdalje dokle smo, u tom pogledu, uspeli da dođemo jeste teza da u književnost spada ono što uopšteno biva prihvaćeno kao književno. Naprosto, nijedna (sadašnja) definicija ne može da obuhvati sve što je (ikada) smatrano književnošću: ni kriterijum fikcionalnosti, ni izvrsnosti, ni autentičnosti, ni veličine.

Za nas je, međutim, najvažnija Faulerova ideja o, kako je on sam slikovito naziva, centralističkoj koncepciji književnosti. Njeno jezgro čine žanrovi oko kojih uglavnom nema sporenja pripadaju li oni književnosti ili ne: to su epovi, lirske pesme, drame, novele, romani itd. Međutim, očito je da veliki broj žanrova ostaje izvan tako definisanog središta, budući da se o njima – s vremena na vreme, shodno različitim duhovnim i/ili društvenim okolnostima – vode rasprave o tome da li uopšte nastanjuju područje književnosti ili ih iz nje treba proterati. Faulerovim rečima, „oko ovog jezgra širi se slobodnija plazma susednih oblika: eseja, biografije, dijaloga, istorije i drugih. Oni čine, takoreći, književnost *in potentia*” (Fowler 1982: 5). Povodom ove grupe tekstova, Fauler se poziva na autora znamenite studije *Stil i stilistika* Grejama Hafa, koji tvrdi da *nonfiction* može „učestvovati u prirodi književnosti” bilo time što postaje praktično neupotrebljiv i zastareo, ali ostaje dopadljiv (kao *Anatomija melanholije* Ričarda Bartona), bilo svojom jezičkom organizacijom, iako se i dalje čita i zbog drugih razloga (kao eseji Raskina i Pejtera) (11). Fauler na to dodaje da o ovim „perifernim žanrovima” glavnu i poslednju reč zapravo ima čitateljstvo, dopunjujući Hafa podsećanjem da, premda to jeste preovlađujuće shvatanje, perifernu književnost (*peripheral literature, extended literature*) ne čitamo isključivo zbog stila (13).

Ova dinamika između centra i periferije u savremenom teoretičarskom uhu nužno priziva dekonstrukciju, pa ćemo tu aluziju iskoristiti kako bismo najzad izložili kritičko stanovište njenog glavnog predstavnika, Žaka Derida. „Zakon žanra” verovatno je najistaknutiji primer savremenijeg „napada” na teoriju žanra i uopšte na „žanrovsko” mišljenje. Ovaj članak objavljen je najpre u časopisu *Glyph* br. 7 (1980), da bi potom bio preštampan u knjizi *Okružja* (Parages) – u kojoj je Derida objedinio četiri svoja teksta o Morisu Blanšou. Inače, francuska reč *parage* označava predeo, okruženje, okružje, pribrežje. Možemo se, zato, upitati kakav smisao ima to što se tekst o žanru nalazi u knjizi upravo ovakvog naslova: ne sugerise li se time da je žanr svojevrsan *parage* književnosti?

Deridino razumevanje i specifično pobijanje žanra ima svog velikog prethodniku u italijanskom estetičaru Benedetu Kročeu, koji je tvrdio da nam žanrovi samo odmažu da se približimo nesvodljivoj individualnosti (Deridina reč bila bi „singularnost”) književnog dela. Francuski filozof ovako pojašnjava svoj naslov: „Čim čujemo reč ‘žanr’, čim se ona pojavi, čim pokušamo da je mislimo, ocrta se neka granica. A čim se naznači jedna granica, ne treba dugo čekati na normu i zabranu: ‘mora, ‘ne sme’, kazuje ‘žanr’, reč ‘žanr’, figura, glas ili zakon žanra” (Derrida 1986: 252).

Zakon žanra bio bi, prema tome, zakon zabrane i prisile. Žanr je, za Deridu, upravo i isključivo onaj sistem ograničenja o kome je govorio Daf. Derida, štaviše, izvrće etimologiju reči (*genus* = rađanje, začinjanje), sugerišući kako žanrovi zapravo umrtvljuju ono što oživljavaju.

Deridino otvaranje teksta – „Ne(mojte) mešati žanrove; ja ih neću mešati” (Derrida 1986: 251)³ – samo je, kako se ispostavlja, ironični povod za tezu koju autor iznosi u nastavku: šta ukoliko nije moguće ne mešati žanrove, i zar se u središtu zahteva za čistotom žanra ne nalazi princip kontaminacije i nečistote? Zbog toga se Derida kritički osvrće na Ženetovu reevaluaciju istorije teorije žanra, kojoj priznaje da je uvidela deformaciju antičkih poetičkih teorija u viševekovnim procesima naturalizacije, ali koja, smatra on, ne preispituje opoziciju između prirode i istorije. Derida zapravo ističe da postoje tekstovi koji se ne mogu prilagoditi ženetovskoj razlici između načina i žanra, a jedan takav je, prema njemu, „egzemplarni tekst” *Ludilo dana* (*La folie du jour*) Morisa Blanšoa, koji sam zakon (žanra) dovodi u pitanje. Međutim, Derida na kraju ipak izbegava da zauzme poziciju potpunog negiranja žanra, već je ublažava jednom osobenom formulacijom. Zakon žanra bio bi „zakon *razlivanja*, zakon učestvovanja bez pripadanja” (262), odnosno, kako se nedugo potom pojašnjava: „Tekst ne može da *pripada* nijednom žanru. Svaki tekst *učestvuje* u jednom ili u više žanrova, ne postoji tekst bez žanra, uvek postoje žanr i žanrovi, ali ovo učestvovanje nikada nije pripadanje” (264). Derida nam zapravo govori da se jedan tekst nikada ne podudara u celosti sa žanrom kome pretpostavljeno pripada, tačnije – u kome učestvuje, budući da uvek učestvuje u još nekim žanrovima.

Osim Deridinog, postoje i unekoliko umerenija upozorenja povodom pristupa žanru. Svojim kratkim istorijskim rezimeom, Žan-Mari Šefer nas upozorava da je upotreba pojma „književni žanr” u proučavanju književnosti, od 19. veka pa dve do danas, bila bliža magijskom mišljenju nego racionalnom ispitivanju (Шефер 2011: 112). Za razliku od klasicizma – gde je bilo važnije koliko jedan tekst poštuje (ili ne) definisanu normu žanra nego kakav je odnos između više tekstova i datog žanra – ovde je preovladao stav o žanru kao eksplanatornom pojmu koji vodi do neke veće logičke strukture. Šefer pritom navodi da postoje dva tipa esencijalističkih teorija žanra (v. 119). Prvi shvata žanr kao idealni tip (*eidos*) čiju suštinu tekstovi treba da realizuju, i njegovi predstavnici su Platon, Gete, fenomenolozi, strukturalisti. Drugi, pak, vidi žanr kao skup tekstova s istom unutrašnjom svrhom, a tako su razmišljali Aristotel, Hegel, (post)romantičari. Međutim, obe ove teorije su, prema Šeferu, neprihvatljive zato što pojam žanra reifikuju.

Nasuprot tome, ovaj autor sugerise da se „pojedinačni tekst ne može definisati pozivanjem na žanr; naprotiv, on delom odlučuje kako će u nekom trenutku izgledati definicija žanra” (Шефер 2011: 123). Drugim rečima, „žanrovski termini bar delom su pragmatički; oni se ne ograničavaju na to da opišu književne pojave nego i doprinose njihovom konstituisanju” (128). Žanrovska klasifikacija, koja je uvek retrospektivna, ne može imati ni genetsku ni interpretativnu funkciju. Šefer dodaje da „žanr ni izdaleka nije jednoznačna klasa” (123); tj. različiti tekstovi koje podvodimo pod jedan isti žanr često su povezani samo onime što Ludvig Vitgenštajn naziva „porodičnim sličnostima”.

Žan Molino, takođe, ilustrativno zapaža da postoje dva krajnje suprotna shvatanja o žanru: na jednom kraju stoji Benedeto Kroče, a na drugom neoklasičari. Kroče je nominalista i odbija da prizna žanr kao estetičku kategoriju, dok su neoklasičari realisti (sholastički shvaćeno), i bez ove kategorije ne mogu da grade svoje poetike. Molino stoga pledira za treću stranu, koja bi mogla da se nazove konceptualističkom i za koju žanrovi figuriraju kao institucije i norme (Molino 1998: 87). Molino zapravo hoće da kaže da moramo da prihvatimo „nemogućnost da se žanrovi definišu na osnovu unutrašnjih crta” (88). To su veštački, sačinjeni, stvoreni predmeti, koji – za razliku od prirodnih, rođenih entiteta – nemaju u samima sebi načelo kretanja i mirovanja, već su rezultat tvoračke sile čiji

³ Derida ovde aludira na jedan pasus iz knjige *Književni apsolut* Filipa Laku-Labarta i Žan-Lika Nansija. Naime, ovi autori tvrde da u suštinu žanra spada i to da se on ne može tačno odrediti, tj. da se ne može povući jednoznačna granica između dva žanra. Imajući u vidu opseg i etimologiju nemačke reči *Gattung* – ona doslovno znači *rod*, ali kao glagol, *gattieren* znači *mešati*, što je srodno s *gatten*, *ujediniti se*, *okupiti se*, i *Gatte/Gattin*, *supružnik/supružnica* – Laku-Labart i Nansi kažu da žanr, budući da je to uvek proces nekakvog sklapanja i sastavljanja, podrazumeva „interpenetraciju i zabunu, što će reći mešavinu” (Lacoue-Labarthe, Nancy 1978: 276). Naš jezik čuva ove konotacije: (s)rod(stvo) podrazumeva mešanje.

je izvor u vršiocu radnje tj. inteligentnom biću, čoveku, pa se mogu klasifikovati tek uzevši u obzir smisao i funkciju s kojima su proizvedeni.

Naposletku, Džon Frou, autor popularne knjige *Žanr* – štampane u okviru istaknute Rutlidžove edicije „Novi kritički idiom”, što već samo po sebi predstavlja neku vrstu šire kanonizacije mišljenja i stavova iznetih u publikaciji – pristupio je svojoj temi pošavši od Dafovog pitanja šta to žanrovi kao takvi omogućavaju. Navodeći eksplicitno da ga ne zanimaju (inače neiscrpne) žanrovske klasifikacije već efekat koji žanr proizvodi, njegov učinak, upotreba i društvena dimenzija, dakle – fukoovski shvaćen odnos žanra i moći – Frou iznosi svoje viđenje žanra: „Žanr shvatam kao oblik simboličke akcije: žanrovska organizacija jezika, slika, gestova i zvuka omogućava da se dogode određene stvari time što aktivno oblikuje način na koji razumemo svet” (Frou 2006: 2). Kako god da ga razumemo ili mu pristupimo, moraćemo da priznamo da žanr predstavlja „skup konvencionalnih i dobro organizovanih prisila proizvodnje i tumačenja značenja”, ali Frou naglašava da ove prinude ne treba shvatiti isključivo kao ograničenja (što one svakako jesu) već ih treba prepoznati kao generatore značenja: „Žanrovska struktura istovremeno omogućava i ograničava značenje, tj. predstavlja osnovni uslov da se značenje uopšte pojavi” (10). Drugim rečima, izvan žanrova nema ni smislene komunikacije niti značenja. Žanrovima, hteli mi to ili ne, ne možemo da umaknemo.

Frou, međutim, kritikuje tradicionalnu teoriju žanra, koja odnos između teksta i žanra posmatra kao odnos između empirije i koncepta ili između konkretnog i apstraktnog/transcendentalnog. To znači da ona žanrove uzima kao nešto (ontološki) realno postojeće, nasuprot čemu ovaj teoretičar postulira da treba poći od pojedinačnih tekstova, koji su sami po sebi specifične upotrebe žanra, a kojeg ipak nikada ne mogu do kraja da otelove. Usled toga, kako primećuje Frou, na koji god način da se uspostavlja žanrovska taksonomija, ona svoje metafore po pravilu mora da crpe iz drugih oblasti ljudskog znanja – bilo da je reč o srodnosti s biološkim vrstama, porodičnim sličnostima, društvenim ustanovama ili govornim činovima (v. Frou 2006: 52). Zbog toga žanrovima treba prići s druge strane. Ne treba se, naime, pitati (samo) o intrinzičnim svojstvima žanra već je potrebno razmišljati i o uokvirenosti žanra širom, društvenom situacijom. Jednako je važno, dakle, od čega je jedan žanr sklopljen, kao i šta on postiže i kakve učinke ima; ova dva aspekta tesno su povezana. Prema tome, Frou smatra da „žanr nije *svojstvo* teksta već funkcija čitanja”, odnosno „kategorija koju mi pripisujemo tekstovima”, dodajući da ovaj stav ne podrazumeva relativizam: „Žanr nije niti svojstvo teksta (smešteno u tekstu), niti projekcija čitaoca (smeštena u čitaocu)” već proističe iz odnosa između teksta i čitaoca (102).

Etimologija

Studije o eseju obično na početku sadrže barem pasus ili dva s osvrtom na pitanje terminologije, pa ni naše izlaganje neće ostati uskraćeno za ova mahom etimološka pojašnjenja imena žanra.

Žan Starobinski navodi da francuski termin *essai* – koji mi prevodimo rečima *esej* ili *ogled* – potiče od latinske reči *exagium*, koja znači ravnotežu, merenje i vaganje. Međutim, podjednako je važan i jedan srodni pojam, naime *examen*, dvosmislena reč koja označava kako test, kontrolu ili proveru tako i roj pčela. Shodno tome, moglo bi se zaključiti: „*Esej* podrazumeva *zahtevno vaganje, pažljivo ispitivanje*, ali i verbalni roj čiji zamah oslobađamo” (Starobinski 1985). Takođe, treba imati u vidu da francuski izraz *le coup d'essai* označava prvi ili preliminarni pokušaj, što nije nepovezano ni s karakterom ovog književnog žanra. Upućujući takođe na zajedničko poreklo francuskog *essai* i italijanskog *saggio*, Gerhard Has dodaje da postklasični vulgarni latinski termin *exagium* potiče od poznogrčkog *hexagion*, i da je esej implicirao težinu, meru za težinu ili naprosto merenje, odmeravanje (Haas 1969: 1). Otuda se, od 4. veka nadalje, može naći zabeležen čitav niz značenja koje se na namački prevode rečju *Versuch*: uzorak, degustacija hrane i pića, vežba i vežbanje, predigra, proba, iskušenje i drugo, dok u Motenjevo doba glagol *essaier* takođe ima širok raspon konotacija: opipati, dodirnuti, ispitati, proveriti, okusiti, iskusiti, saznati, preduzeti, pasti u iskušenje, dovesti sebe u opasnost, rizikovati, težiti, odmeriti, otpočeti itd. Has stoga zaključuje: „Esej na dijalektički način obuhvata karakter kako onog sadašnjeg u reči *Versuch* tako i onog prošlog u reči

essai: u isti mah privremen i dovršen, on izgleda kao puki parergon (up. Lukač), a ipak svedoči o celini” (3).

Ova dvosmislenost termina navela je Irenu Langle da svoju studiju o eseju naslovi *L'abeille et la balance* (*Pčela i ravnoteža*), upućujući istovremeno na *examen* i *exagium*. Pre nje je, takođe, Wolfgang Miler-Funk svojoj studiji dao naslov *Erfahrung und Experiment* (*Iskustvo i eskperiment*). Ove dve nemačke reči, pritom, ne predstavljaju samo dva moguća prevoda montenjevskog *essai* već stoje i kao oznake „esejističkih koncepata koji se delimično dopunjuju, a delom protivreče jedan drugom” (Müller-Funk 1995: 10): *Erfahrung* Teodora Adorna s jedne i *Experiment* Roberta Muzila s druge strane. Povodom putanje reči *essai*, Starobinski podseća i na to da se jedna važna Galilejeva knjiga zove *Il Saggiatore* (1623), što je naslov koji bi se mogao prevesti kao *Istraživač* (ali i kao *Analitičar* ili *Pronalazač*). Reč je o pionirskom delu moderne prirodne nauke i odbrane njenog metoda, u kome se italijanski fizičar zalaže za to da „knjigu prirode” treba shvatiti sredstvima matematike – koju Galilej smatra jezikom nauke – a ne sholastike.

S druge strane, ako oznaka žanra (*essai*) potiče iz Fracuske s kraja 16. veka, pojam koji označava autora ovakvih spisa – *essayist* – dolazi nam iz Engleske s početka 17. veka. Tamo se javlja uglavnom kao pežorativna odrednica, i to najpre kod Bena Džonsona, koji je slavno izjavio: „Puki esejisti, nekoliko raspršenih rečenica, i to je sve!” (Mere essayists, a few loose sentences, and that’s all!) (Starobinski 1985). Međutim, ovo pogrdno značenje nije bilo utemeljeno isključivo u tadašnjoj (prilično oskudnoj) esejističkoj praksi već je i samo bilo implicirano jednim manje poznatim etimološkim rukavcem. Termin *esej* bio je, naime, prisutan čak i u pravničkom argou epohe: „U krivičnom pravu preovladava upravo značenje eseja kao nedovršene radnje, uzaludnog pokušaja, neuspelog napada” (Glaudes, Louette 2011: 54). Ovo pravničko značenje reči *esej* odzvanjalo je i dalje u glavama ljudi 16. veka i svakako nije moglo da promakne Montanju. Možemo li i mi, iz današnje perspektive, govoriti o neuspelo-kriminalnom položaju eseja u okviru sistema književnih žanrova, tj. o eseju ne samo kao kao *wanna-be* žanru i svojevrsnom *genre manqué* nego kao obliku koji uprkos svemu tome jeste ili postaje žanr?

Za kraj ovih etimoloških razmatranja ostavili smo verovatno najopskurniju semantičku poveznicu reči *esej*. U *Ljubavi i Zapadu*, jednoj od najvažnijih studija o (povesti) ljubavi, Deni de Ružmon navodi slikovit primer za to u kakvom se značenjskom okruženju francuska reč *essai* nalazila vekovima pre nego što joj je Montanj dao novu, neslućenu sudbinu. Nadovezujući se na savremenog provansalskog pesnika i istoričara trubadurske poezije Renea Nelija, De Ružmon govori o oksitanskoj reči *asag* – koja je bila jedan od praoblika reči *assays* tj. *essai*. *Asag* je označavao praksu dvorske ljubavi u kojoj pesnik i njegova *belle dame* leže nagi u postelji bez telesnog upražnjavanja ljubavi, zbog čega je predstavljao vrhunski dokaz trubadurske *fin’amor*: „Ushićenje koje potiče od voljene žene, a teži ka ljubavi samoj. Ponekad je to, naprosto, radost življenja u ljubavi, ili pak igra – flert ili *petting*” (Rougemont 1972: 395). Na osnovu ovako uspostavljenih spona, možda će nam postati jasnije zbog čega je, tako često, esej bio koncipiran kao žanr u kome je na snazi svojevrsno žanrovsko uzdržavanje, neka vrsta odlaganja žanrovski definitivnog kraja, ili kao žanr-*petting* spram „pravog” žanra. U tom svetlu, *asag* nam se ukazuje kao neskrivena pokretačka ili tekstualno-erotska snaga eseja, koja ostavlja svoj trag na ustrojstvo čitavog žanra.

Istorija

Iako se termin *esej* kao žanrovska odrednica javlja tek s Mišelom Montanjem, i mada Montanj – u žanrovskom pogledu – jeste bio tvorac zaista jedinstvene knjige (tačnije, troknjižja), takav je način pisanja imao u prošlosti svoje bliže i dalje „rođake” ili „susede”. Autori recentnog i veoma informativnog priručnika o nastanku i preobražajima eseja te o teorijskim perspektivama za proučavanje ovog žanra, Pjer Glod i Žan-Fransoa Luet, kao najvažnije genološke preteče esejističkog pisma navode najpre antička pisma (*à la* Seneka, u kojima preovlađuju razgovorni jezik i stilske vežbe) i dijaloge (koji su proslavili Platona i koje karakteriše otvorenost i fleksibilnost) – pri čemu valja napomenuti da su oba žanra zauzimala poziciju s one strane javnosti i zvanične retorike; zatim, karakteristične srednjovekovne i protorenesansne komentare, glose, traktate, lekcije (čiji je

tipičan predstavnik Erazmo Roterdamski, a u kojima je dolazilo do podriivanja prioriteta primarnog teksta i svojevoljne upotrebe citata), duhovne vežbe (kakve su praktikovali Marko Aurelije i Ignasio Lojola i koje su podrazumevale osamljenost, dokolicu i laicizaciju spiritualnog), te naposljetku niz raznorodnih pripovesti iz različitih epoha (u vidu izveštaja ili svedočanstava o vlastitom iskustvu) (Glaudes, Louette 2011: 55–66). Iz njihovog prikaza jasno je da esej nastaje kao svojevrsna skrajnuta fusnota na lično usvojenu (i osvojenu) kulturnu tradiciju, koja ima za cilj da ispisnika na određeni način preobrati samim ispisivanjem.

Montenjevi *Eseji* predstavljaju karakterističan primer renesansne tranzicije, tj. prelaska iz privrženosti kolektivnoj tradiciji prema individualnosti i originalnosti. Kao prim(e)rena ilustracija za to može da nam posluži esejistički tretman oličenja tradicije iz kojeg se rađa novi žanr, naime kompilacije. Ove „zbirke opštih mesta, izreka i sentenci, uz kojekakve druge prozne mešavine” bile su, kako ističe Kler de Obaldija, preetablirani modeli konstitutivni za ono što se, u to doba, smatralo kulturnom tradicijom:

„Pojava *Eseja* potvrđuje se upravo kao reakcija na ovu nametnutu nagomilanost klasičnog znanja (proizvod kulture zasnovane na pamćenju), koju oni dovode u pitanje na refleksivan i kritički način, usko povezan sa povlašćivanjem svoje tekstualne teme. [...] Baš kao i roman, oni ističu jedinstvena iskustva koja se zbivaju u sasvim određeno vreme i na sasvim određenom mestu” (Obaldia 2005: 30–31).

Na taj način, *Eseji*, možda čak u većoj meri od Dekartovih spisa, otevljuju rađanje evropske modernosti i njenu novu filozofiju, čija spoznaja prevashodno počiva na iskustvu i prirodnoj obdarenosti čovekovog razuma, uzimajući za svoj predmet ono što se tiče svakodnevnog života običnog čoveka. Žarko Paić je jednu svoju knjigu naslovio *Montaigneov rez*, nastojeći da tom frazom istakne ključne odlike Montenjevog dela i značaj njegove pojave u istoriji književnosti i ideja. Taj rez označava „radikalni prekid s diskurzom uzvišene samodopadnosti epskoga pjesništva, kićene retorike žalobnih drama i ‘dosadnog’ aristotelovskog duha znanstveno-filozofijske rasprave” (Paić 2004: 8).

Ima, međutim, mišljenja da ovog pisca ne treba uzimati kao jedinog začetnika žanra. Tako, na primer, Langle govori o dva oca žanra i tzv. „deljenom starateljstvu”: prema njenom mišljenju, Montenj – koji i ovde zauzima neprikosnoveno prvo mesto – i Frensis Bekon, u svojstvu „drugog oca” žanra, moraju se shvatiti kao ravnopravni pioniri dve velike esejističke tradicije (Langlet 2016: 38). Štaviše, ovom dvoglavom ocu Langle pridodaje i jednog kako prostorno tako i vremenski „bočnog” preteču (*oncle*, kako kaže: strica, ujaka, teču) – naime Ralfa Valda Emersona (40). Već na ovom malom uzorku o umnožavanju očeva žanra – uzevši takođe u obzir da su i Montenjev i Bekonov naslov dati u množini – možemo primetiti da esej povlači sa sobom određeni impuls ka pluralnosti. Kao što je primećeno, „eseju je svojstvena umnoženost, višestrukost, što opravdava množinu iz naslova” (Starobinski 1985). Pri tom je zanimljivo da je reč o jednom od retkih žanrova koji ima nesumnjivog – makar i dvostrukog – „oca” i tačan „datum rođenja”. Međutim, on je imao uglavnom upitan i delegitimizovan „život”, dok, s druge strane, nije imao pravolinijsko, ravnomerno „potomstvo”, iako tema očinstva i filijacije provejava kroz čitavu istoriju žanra. Iz te perspektive ilustrativna je tvrdnja da esejista ne želi da proizvodi učenike i nastavljače već samo prijatelje ili neprijatelje (v. Glaudes, Louette 2011: 288).

Figure Montenja i Bekona odražavaju dvostrukost žanra i po pitanju forme njihovih eseja. Naime, „odbijanje da razdvoji jastvo od metode, živog subjekta od doživljenog objekta, Montenja smešta na suprotnu stranu od velike epistemološke podele koju je uveo Frensis Bekon, za koga je metodološko odricanje od jastva bila nužna cena koja se morala platiti radi napretka” (Kauffmann 1988: 71). Pored toga, budući da novom žanru – u periodu njegovog formiranja i uspostavljanja – po pravilu nedostaje naziv, vrlo je moguće da je Montenj tražio (i pronašao) samo prikladan naslov kojim bi objedinio svoje raznolike tekstove, bez ikakvih genoloških pretenzija. No, Bekon taj naslov nije razumeo kao oznaku novog žanra već kao novi naziv za nešto što u istoriji literature (ili, preciznije, u istoriji pismenosti) već postoji, formirajući na taj način žanrovsku tradiciju eseja unatrag, retrospektivno: „Reč je nova, ali sama stvar je drevna. Jer Senekina pisma Luciliju, kada ih tačno

odredimo, nisu ništa doli eseji – to jest raspršene meditacije, premda saopštene u obliku pisma” (nav. prema Fowler 1982: 131).

Marijel Mase navodi da se esej najpre koristio uporedo i jednako s odrednicima kao što su traktat ili izlaganje (*discours*), što znači da se u doba klasicizma (17. vek) još nije „upisao” u sistem žanrova, pa nije ni mogao da služi kao specifičan model pisanja ili znanja (Macé 2006: 20). Razume se, to ima veze i s klasicističkim žanrovskim sistemom, čija preskriptivna strogost – za razliku od renesansnog empiričkog nabiranja (što je upravo i pogodovalo nastanku novog žanra) – nije mogla da prepozna esej kao zasebni žanr.

„Prelaskom” eseja na britansko tlo – zahvaljujući prevodu Džona Florija (1603) – žanr poprima druga obeležja i udaljava se od svojih montenjevskih početaka. To je bilo vidljivo već kod Bekona, ali će tek Džon Lok odigrati presudnu ulogu u tom smeru: „Kada je Lok objavio svoj *Ogled o ljudskom razumu*, reč ‘ogled’ nije više najavljujvala impulsivnu Montenjevu prozu, već je označavala knjigu u kojoj se predlažu nove ideje ili originalno tumačenje nekog spornog problema” (Starobinski 1985). Takvu upotrebu termina možemo pronaći i znatno kasnije, na primer kod Voltera (u oblasti historiografije) ili čak Bergsona (opet u domenu filozofije). Lokova namera je, kada je kao žanr odabrao esej, bila da progovori široj publici, zato što je prema njemu filozofija bila javna stvar koja nije trebalo da zapadne u solipsizam autora (Glaudes, Louette 2011: 86).

Preplitanja između francuske i engleske tradicije eseja nastavila su se i docnije, pa će tako za „povratak” eseja u Francusku ponajviše biti zaslužna anglomanija francuskih prosvetitelja (Langlet 2016: 40), dok će engleski autori 19. veka smatrati Montenja svojim piscem (Macé 2006: 18). Kako navodi Marijel Mase (v. Macé 2006: 22–23), engleski 18. vek doneo je institucionalizaciju eseja kao žanra i njegovo instaliranje u periodičke publikacije. Bilo je to doba obeleženo pojavom novog tipa društvenosti, koja je dovela do drugačije svesti o odnosu prema novim tehnologijama, štampi i slobodnom tržištu. Ona je omogućila stvaranje konsenzualne (uzajmne, dobrovoljne) aristokratske kulture, koja je kulminirala u Hjumovoj esejestici – gde je sam esejista promovisao pak svoju društvenu funkciju kao onu ambasadora, posrednika i saveznika. Najvažniji predstavnici novog žanra *periodical essay* bili su Džozef Edison i Ričard Stil, koji su stajali iza čuvenog časopisa *The Spectator*. Osim montenjevske razgovornosti i ležernosti te saučesništva s publikom – premda su se, za razliku od „prvog esejiste”, manje bavili autoportretisanjem, a više zabavljali društvenim temama – oni se mogu smatrati ključnim nastavljačima tradicije pisanja o karakterima (v. Glaudes, Louette 2011: 92–93). Prema tome, esej je u Engleskoj postao oblik posredovanja liberalnog građanskog društva u nastanku.

Kad je reč o Francuskoj 18. veka, esej postaje sve više polemičan, a sve manje meditativan (Glaudes, Louette 2011: 102); tj. didroovska tendencija – makar u tom trenutku – odnosi prevagu nad rusovskom. Međutim, iz današnje perspektive ispostavlja se da bi, nakon Paskala, jedino još Ruso mogao da se smatra istinskim Montenjevskim naslednikom – uzmemo li u obzir da bi eseji Didroa i Voltera pre mogli da budu svrstani u žanr takozvanog kognitivnog eseja – i to poglavito u autobiografskim spisima, *Ispovestima* i *Sanjarijama usamljenog šetača* (v. Macé 2006: 25). Ruso će, uz to, biti presudna referentna tačka potonjih esejista, posluživši im kao sredstvo približavanja i, eventualno, uključivanja ovog žanra u domen književnosti, za šta će im, kao važni faktori, poslužiti deprivacija didaktičkih i političkih obeležja odnosno fokus na batajevski shvaćeno *expérience intérieure*.

Demokratizam koji se uspostavlja nakon Francuske revolucije stvara povoljne uslove za razvoj eseja iz barem dva razloga. S jedne strane, dolazi od stvaranja šire zajednice jednakih ljudi (što je tek delimično tačno, s obzirom na to da se pre radilo o zajednici jednakih pismenih ljudi), kojima se ovaj žanr ukazuje kao najzgodnije sredstvo javnog opštenja. S druge strane, koja nam se čini presudnijom, pad *ancien régime*a nije bio samo krupan politički događaj već i, uslovno rečeno, mentalitetski, dovodeći do suštinske neizvesnosti oko mogućnosti rešavanja društvenih pitanja. Naprosto, više se ništa nije činilo tako izvesno kao ranije i temelji istinitosti bili su *de facto* uzdrmani. Zbog svoje fleksibilnosti i dostupnosti, kao i novog načina distribucije znanja, žanr eseja mogao je da posluži kao oruđe u traganju za odgovarajućim odgovorima na novonastalu situaciju (v. Glaudes, Louette 2011: 128).

Francuski esej 19. veka stoga donosi disperzivnu proliferaciju žanrovskih imena, pa su tako one tekstove koje danas čitamo kao eseje autori izvorno žanrovski određivali kao šetnje, razmatranja, teze, crtice itd. Takva situacija doprinela je gubitku samostalne vidljivosti žanra. Esej tada zadobija funkciju – verovatno jedinu koja mu je u tom „veku istorije” uopšte mogla pripasti – „izgradnje uverljivih scenarija predstavljanja jedne kulture njom samom” (Macé 2006: 28–29). Glod i Luet ističu da je, s romantizmom, došlo do prevlasti dva tipa eseja – naučnog i familijarnog eseja (v. Glaudes, Louette 2011: 125). U prvoj grupi dominira istorijski esej (Šatobrijan, Gizo, Mišle), ali se mogu naći i filozofski, politički i religijski esej (Benžamen Konstan, De Metr) ili estetički esej (gospođa De Stal). Ovi eseji su nadahnuti, vizionarski, kolektivistički, skloni upotrebi mita na Platonov način (fikcija koja ima pedagošku funkciju). S druge strane kanala, bilo je to „zlatno doba” engleskog familijarnog eseja. Najistaknutiji predstavnici bili su Han, Hezlit, Lemb, De Kvinsi i „princ esejistike” Makoli. Familijarni esej odlikovao se kratkoćom te opuštenim i intimnim tonom, u kojima se jasno osećalo samopouzdanje autora i mešanje društvenog komentara s autobiografskim detaljima (149).

Devetnaesti vek bio je važan i zbog toga što se tada pojavljuju dva za esejistiku veoma značajna teksta – Stendalov *O ljubavi* (De l'amour) i Gotjeov *Zigzags* – čijom se pojavom ustanovljuje samostalni esej kao književni rod. Esej se time, takoreći, oslobađa svojih dotadašnjih „stalnih epiteta”, pa se više ne govori samo *periodički esej* ili *naučni esej*: u žanru dolazi do „neprelazne upotrebe proze, bez didaktičkih zahteva” (Glaudes, Louette 2011: 166). Na primer, Stendal se obilato služi metaforama umesto pojmovima, kao i alegorijama, aforističkom fragmentacijom teksta, književnoistorijskim paralelalama, hibridizacijom diskursa i, naročito, pripovedanjem. Nakon revolucija koje su širom Evrope izbile 1848. godine, umetnici na Zapadu sve više postaju sveštenici kulta autonomne „religije umetnosti”, tavoreći na marginama građanskog društva koje ih sve manje razume. U takvoj situaciji, esej postaje gotovo jedini zaista efektivan način saobraćanja između ove dve društvene grupe (Glaudes, Louette 2011: 174), a najvažniji francuski esejisti ovog perioda jesu Žerar Nerval, Žil Barbe d'Orvili i Šarl Bodler.

Kad je reč o drugoj polovini veka, koju je u Engleskoj obeležilo viktorijansko doba, Vidžinija Vulf uočila je da su esejisti ovog razdoblja pisali znatno opširnije tekstove od autora njenog vremena. Prema njoj, to zapravo više govori o strukturi i navikama književne publike: „Pisali su duže stvari nego što je to danas običaj, i pisali su za publiku koja ne samo što je imala vremena da ozbiljno sedne sa svojim časopisom već je imala i visok, mada specifično viktorijanski, nivo kulture na osnovu kojeg je sudila” (Вулф 1956: 137). Ta publika se, međutim, u međuvremenu smanjila, primoravši esejiste da svoje tekstove skraćuju, da budu hitriji i okretniji, ali, nažalost, bolno svedeniji, naročito u pogledu autorove ličnosti.

Na prelazu vekova, esej se sve više približava romanu, budući da – reklo bi se, žanrovskog eksperimenta radi – počinje da uključuje u sebe fikcionalizovane ulomke kako bi do kraja ispitao mogućnosti čoveka (v. Glaudes, Louette 2011: 210). Esej i inače, tokom svog razvoja, prisvaja i određene romaneskne kvalitete, naročito romana kakav se piše nakon Servantesa, a prevashodno u pogledu sposobnosti za portret lika i opis scene. Ovu „istinisku (žanrovsku) konvergenciju” Obaldija objašnjava istorijsko-epistemološkim kontekstom: činjenicom da esej i moderni roman nastaju u istoj duhovnoistorijskoj eposi (Obaldia 2005: 28). Pri tom je indikativno da bi se, kao što esej ima dva utemeljitelja – jednog francuskog (Montenj) i jednog engleskog (Bekon) – moglo tvrditi i da moderni roman ima dvostruke i bezmalo geografski iste korene: jedni nas vode do kontinentalnog Servantesa, a drugi do ostrvskih autora poput Defoa, Fildinga i Ričardsona (sudeći barem prema uticajnoj studiji Jana Vota *Uspom romana*).

Dvadeseti vek je Marijel Mase, naslovom svoje studije, nazvala *Dobom eseja*. Ovaj žanr postao je, prema njenoj ubedljivoj argumentaciji, sredstvo i ulog u velikoj borbi same književnosti da – nasuprot neslućenom prodoru prirodnih nauka u sve pore svakodnevnog života – pokuša da zadrži ranjivu i sve teže odbranjivu relevantnost. Značaj koji je, u takvom kontekstu, zadobio esej značio je „potvrđivanje ‘stila mišljenja’ specifičnog za književnu tradiciju” (Macé 2006: 5). Piscu su eseju „poverili zadatak da sačuva mesto književnosti u oblasti mišljenja, u trenutku kada se činilo da je humanistika njega lišava, i to dugo vremena nakon što je književna proza raskinula sa retorikom”; utoliko ovaj veliki prodor esejistike zapravo „otelovljuje pokušaj ponovnog osvajanja teritorije misli”

(6). Pošto se vladavina književnosti nad carstvom spoznaje početkom 20. veka konačno urušila, literatura je nastojala da osvoji teritorije književnog mišljenja novim angažmanom u stilu. Bilo je to pitanje opstanka u oblasti proizvodnje saznanja, odakle velikim delom i potiče ambivalentnost žanrovske pozicije eseja (57).

Pri tom su se, barem u Francuskoj, i oko samog eseja vodile žustre rasprave. Mase opisuje dve sukobljene strane kao filologe s jedne i pisce i amatere s druge strane. Filolozi su, naime, pokušali da ovaj žanr pozitivistički „umrtve”, a pisci su želeli da se nadovežu na njegova lutanja, pogreške, negativitet, skepticizam (Macé 2006: 76). Tako, na primer, prvi Montenj vide kao zasnivača jedne metode, dok drugi u njemu prepoznaju „porodičnog prijatelja”, osećajući u njegovim tekstovima snažan poziv na samostalno pisanje. Pored toga, nije nevažno spomenuti da je ulog u ovoj raspravi bila i apologija amaterizma od strane pisaca, budući da su na suprotnoj strani odreda bili profesori, profesionalci i stručnjaci. Kao tipičan primer ove spisateljske reafilijacije s „ocem žanra” – koja, u psihološkom pogledu, podrazmeva privilegovanu intimizaciju, a ne isključuje ni agresivnije, posesivno svojatanje – Mase navodi karakteristične Židove reči: „Montenj je onaj koji mi je potreban, on je taj koga moram ponovo da prisvojim” (nav. prema Macé 2006: 83). Povrh svega, ovde nam se ukazuje jedna od ključnih tačaka žanrovske označenosti eseja: naime, Andre Žid biva prepoznat kao paradigmatični esejista čak i kada ne piše eseje – na primer, u čuvenom *Dnevniku* ili novinskim priložima (84).

Mase takođe primećuje da „suštinski fenomen u evoluciji žanra eseja” u 20. veku predstavlja „svojevoljno zamenjivanje onoga što naziva ‘komunikacijom’ – izrazom” (Macé 2006: 151). O tome, između ostalog, Žilijen Grak govori povodom Andrea Bretona, Cvetan Todorov povodom Morisa Blanša, a Rolan Bart prisvaja za samog sebe. Reč je o tome da se esej – za šta posebne zasluge pripadaju Žoržu Bataju – više ne nalazi samo na graničnom području između filozofije i književnosti nego između metafizike i poezije (156). Taj spoj ima svoj pandan i u nemačkoj kulturi 19. i 20. veka. Derđ Lukač, Teodor Adorno i Valter Benjamin – autori koji su esejistici, kako svojim mišljenjem tako i vlastitim pisanjem, pridavali suštinski značaj – odreda su zaslužni potomci nemačkog romantizma i njegove teorije fragmenta. Kako ističe Obaldija, moguće je, štaviše, u jedan osobeni niz povezati sledeće pojave: Montenj i renesansa, romantizam, Frankfurtska kritička škola te francuski poststrukturalizam (Obaldia 2005: 68). Sličnu trajektoriju uspostaviće i Džefri Hartman: „Reč *tekst*, koja je danas u tako velikoj upotrebi, označava nešto sasvim specifično: istorijski posmatrano, ona predstavlja razvoj romantičarskog fragmenta, takoreći održivi fragment, ili – ako stvari sagledamo iz perspektive hegelijanskog sistema apsolutnog znanja – esejistički totalitet” (Hartman 1980: 212).

Jedna od centralnih esejističkih figura 20. veka, koji stoji tek neznatno apartno u odnosu na navedenu tradiciju, bio bi Žan-Pol Sartr. Mase vidi Sartra kao polimatu, koji se upravo esejima – bilo u vidu fenomenoloških disertacija ili kratkih deskriptivnih komada – najviše angažovao kao javni intelektualac. Sartr je, prema njenom sudu, unutar francuske kulture stekao status novog Žida, pa i novog Bergsona, a posebno su simptomatični njegovi esejistički iskoraci u fikciju tj. romaneskno – kao, recimo, u knjigama o Floberu i Ženeu – u kojima hipoteze, kao oblast muzilovski mogućeg, igraju ključnu ulogu (Macé 2006: 197). To ukazuje da je esej u 20. veku stekao onu funkciju koju je imao roman u 19. veku. Nasuprot Sartru stoje Bataj, Bart i Blanšo (a možemo im pridružiti i Bretona). Osobito je važan primer Rolana Barta, budući da se on u eseju ostvario i kao pisac i kao teoretičar; u eseju su se sustekli njegova književna želja i teorijski rad, njegov egzistencijalni totalitet. Ako je Blanšo, na primer, tipičan esejista po tome što sasvim odbija upotrebu specijalizovanog jezika, Bart, nasuprot njemu, uspeva da u svoje eseje u potpunosti apsorbuje naučni diskurs. Zbog toga bi on mogao da nam posluži kao autor u kome se na egzemplaran način kristalizuju tendencije eseja kao žanra za vreme „zlatnog doba” književne teorije (ili takozvane *French Theory*) i uspostavljanja prevlasti humanističkih nauka. S Bartom, kako kaže Mase, literarnost eseja poprima novu funkciju: „Više nije reč o tome da književnost ponovo osvoji teritoriju mišljenja, nego o tome da se humanističke nauke ponovo domognu tekstualne debljine” (234).

Na taj se način otvorio jedan od centralnih problema savremene književne teorije, pri čemu se žanr eseja ispostavio kao važna „mirođija”, a dobro ga ilustruje intrigantno pitanje Džefrija Hartmana: vredni li ijedan teoretičar ako je samo teoretičar, tj. ako nam ujedno ne otkriva i svoje

sopstvene „kritičke fikcije“? „Deridina škola“ – kako je Hartman naziva, mada u nju ubraja i Adorna i Benjamina – suočila je teoretičare sa suštinskim problemom uspostavljanja pravog odnosa (razlike) između kreativne i kritič(ars)ke delatnosti, odnosno između primarnih i sekundarnih tekstova (Hartman 1980: 189). To pitanje je, naravno, bilo otvoreno barem još od Eliotovog eseja „Funkcija kritike“ (1923) i njegove kritike Metjua Arnolda, iako je Eliotov odgovor o mogućnosti „kreativne kritike“ – zanimljivo, posve lukačevski – bio prilično ambivalentan i zapravo nedorečen, dok se sam autor vremenom sve više udaljavao od te ideje. Zanimljivo je da savremenu situaciju, u kojoj raste broj pesnika i esejista, Hartman opisuje kao stanje u kojem oni među intelektualnijim piscima eseja (Adorno ili Derida, na primer) postavljaju sve veće i veće zahteve pred svoje čitaoce, takoreći tražeći od njih da ih čitaju kako ne bi sami pisali. „Može se reći da oni pre otežavaju nego što olakšavaju teret tradicije, na sasvim antijevanđeljski i obeshrabrujući način“ (Hartman 1980: 197). Možemo primetiti da se time uspostavlja značajna razlika u odnosu na „demokratski etos“ esejističkog žanra tokom 19. veka – koji svakako i dalje pretrajava, ali u donekle izmenjenom i, čini se, marginalizovanom obliku.

Iren Langle smatra da je esej bio važan pratilac svih velikih kulturnih događaja na Zapadu, koji su ujedno bili i događaji krize: procvat moderne nauke u 17. veku, pojava nove vrste intelektualca u 18. veku, kriza subjekta i humanistike u 20. veku (Langlet 2016: 36). No, ako je za 20. vek moglo da se kaže da je bio doba eseja, danas bi se pre moglo reći da „vreme eseja je u krizi“ (Macé 2006: 271). Sticajem uglavnom neknjiževnih, dakle društveno-istorijskih okolnosti, naše razdoblje – obeležno desakralizacijom knjige, ubrzanjem ritma života i smanjenjem trajanja i značaja intelektualnih događaja – više nije niti može biti naklonjeno esejima. Kaufman, sa svoje strane, društveno-kulturne uslove savremenog eseja opisuje procesom koji je Maks Veber imenovao *rašćaravanjem*. Esejistika, prema njegovom sudu, nije imuna na sve rasprostranjeniji trend instrumentalizacije kulture i fragmentacije mišljenja: „Ekspanzijom i komercijalizacijom javne sfere, esej se udaljio od meditativnog autoportreta i približio specijalizovanijim formama“ (Kauffmann 1988: 72). Isti autor navodi, tim povodom, vrlo indikativan odlomak iz jednog prikaza koji je V. H. Odn napisao o Čestertonu:

„Ukusi su se danas izmenili. Možemo da cenimo prikaz ili kritički esej posvećen pojedinoj knjizi ili autoru, možemo da uživamo u diskusiji o određenom filozofskom problemu ili političkom događaju, ali više ne možemo da pronađemo nikakvo zadovoljstvo u vrsti eseja gde se fantazira o bilo kojoj nasumičnoj misli koja je esejisti prošla kroz glavu“ (nav. prema Kauffmann 1988: 73).

Početak 20. veka, Đerđ Lukač pretpostavio je esejima „visoku estetiku“, koja je trebalo da nastupi kao vrhunska spoznaja umetnosti, a samim tim i kao ispunjenje svih prethodnih oblika spoznaje. Lotar Bajer, nemački književnik i esejista, uzima taj stav kao najbolju ilustraciju razlike u duhu tadašnjeg i današnjeg vremena, tog „strahovitog odmaka“ na koji upućuje stanje esejistike, žanra koji je „od svih književnih oblika najosjetljiviji na intelektualne promjene, pošto neposredno zavisi od njih“: „Mi nismo dočekali to događanje *visoke estetike* u čijoj bi sjeni cvjetao esej, i mislim takođe, da danas u to više niko ne vjeruje: nikakva cjelovitost neće osloboditi esej njegovog stanja fragmentarnosti“ (Baier 2000: 166). Prema ovom autoru, književna tradicija se nepovratno urušava i rasparčava, što samim tim onemogućuje napredovanje eseja, žanra koji živi od toga što svoje aluzije nije dužan da objašnjava čitaocima: „Esejist pred sobom više nema jedno kolektivno javno mišljenje, već mnoštvo grupa i sredina, koje imaju svaka svoje sopstveno znanje, svoja sopstvena pravila i svoj sopstveni jezik“ (168). Referišući na sopstveno iskustvo esejističke produkcije, Bajer priznaje da mu pisanje eseja, kako vreme odmiče, sve manje prčinjava zadovoljstvo, a to on vidi kao simptom pomanjkanja ludičke vrednosti inherentne idealnom obrascu ovog žanra.

Modeli

Žanrovska problematika eseja, čije su se konture iz dosadašnjeg izlaganja mogle donekle naslutiti, usloвила je nekonzistentne, često i protivrečne teorijske artikulacije, sve do onog stava po kome je esej nemoguće ili nepotrebno tretirati kao žanr.

Marijel Mase se, za razliku od većine tumačenja koja insistiraju na „nedefinisanosti”, zalaže za mogućnost specifičnog određenja žanra eseja, ali dodaje da je ova problematika zapravo pokretač dinamike razvoja žanra. Prema njenom viđenju, dva najčešća diskursa o žanru eseja bila bi *esej kao antižanr ili ne-žanr* i *esej kao četvrti žanr, žanr modernosti* (v. Macé 2006: 43). Glod i Luet izdvajaju dve empirijske metode za određivanje eseja (v. Glaudes, Louette 2011: 13–15). Prva je takozvana metoda preostatka, po kojoj žanr eseja obuhvata i reorganizuje sve ono što preostaje izvan („velikih”) žanrova poezije, fikcije i drame, pa i nauke, filozofije itd. Druga bi bila metoda kockica, prema kojoj se samom čitaocu prepušta da, na osnovu vlastitog čitalačkog iskustva i očekivanja, odluči o žanrovskom karakteru teksta. Iren Langle, pak, izdvaja tri teorijska modela eseja kao žanra, pod koja se, kako kaže, mogu podvesti svi dosadašnji pokušaji definicije. To su *mešavina* (*le mixte*), *između* (*l'entre-deux*) i *s one strane* (*l'en deçà*) (v. Langlet 2016: 81–82). Iako nam se čini da se između prve dve grupe teško može povući jasna granica, klasifikacija koju predlaže Langle deluje nam kao upotrebljivija i obuhvatnija, pa ćemo u ovom odeljku pratiti njenu argumentaciju. Na kraju ćemo razmotriti pojam kondicionalne književnosti, koji se ispostavio kao najprimereniji koncept za razmatranje eseja kao književnog žanra.

Mešavina: hibrid

Ovaj model je najmanje precizno definisan, odnosno definicije koje nudi su najdisperzivnije i često predstavljaju opise koji zapravo ne doprinose mnogo bližem objašnjenju samog žanra. U okviru njega, esej se shvata kao „žanr svih žanrova”, kao skladna mešavina, mozaička svaštarija, kameleonska i/ili protejska tvorevina, hibridno stvorenje i slično.

Fragment Fridriha Šlegela posvećen Novalisu bio bi možda i najpoznatiji oblik formulacije modela mešavine: „Ne lebdiš ti na granici, nego su se u tvom duhu poezija i filozofija prožele duboko iznutra” (nav. prema Hartman 1980: 212). Takođe, Robert Muzil, mnogo godina pre nego što je napisao *Čoveka bez svojstava*, esej je doživljavao kao *Zwischenzone*, međuzonu, zonu posredovanja (nav. prema Langlet 2016: 104). Grejem Gud, u nama nažalost nedostupnoj studiji *Sopstvo koje posmatra* (*The Observing Self*, 1988), opisuje esej kao žanr u kome se pomiruju fukoovski (srednjovekovni) komentar i adornoška (moderna) kritika. Komentar počiva na tome da znati ono o čemu se piše komentar i govoriti o tome jeste jedno isto; komentar, pritom, mora da započne kao kompilacija, budući da je istina o predmetu ono što je o njemu već bilo izrečeno. S druge strane, kritika vrši razdvajanje poretka reči i poretka stvari, odbijajući naturalizaciju jezika. Gud stoga dolazi do jednog od najlucidnijih uvida o eseju: to je, naime, „komentar koji se oslobodio svog ‘teksta’” (nav. prema Langlet 2016: 243). Kler de Obaldija tvrdi da se esej može razumeti i u terminima Hegelove *Fenomenologije duha*, kao „univerzalno konkretno” koje posreduje između čula i duha: „Iskoračivanje izvan zasebnih oblasti umetnosti i filozofije u pravcu Apsolutnog znanja idealno poprima oblik osetilnog izlaganja duha, koji je u isti mah produhovljenje osetilnog – oblik dijalektičkog totaliteta” (Obaldia 2005: 77).

Između: Prag, paratekst, parergon

Drugi model prepoznaje esej kao spisateljsku tenziju koja supostoji između heterogenih žanrovskih impulsa, ali na temelju koje on gradi svoj jedinstveni žanrovski identitet. Za razliku od „mešavine”, po ovom modelu esej nije preostatak koji sadrži tek „pomalo od svega drugog”. Postojanje žanrovske hijerarhije se uvažava, ali se ona ujedno podriva. Ovde se, prema tome, najčešće prizivaju figure apatrida, *no man's land*, *interregnum* i slično.

Geris Sol Morson, na primer, povodom *Piščevog dnevnika* Dostojevskog govori o „književnostima na pragu” (threshold literatures). Pođemo li za njim, esej bi se mogao konceptualizovati kao paratekst književnosti u njenoj celosti: „Prelazna pozicija eseja u procesu dela u nastajanju pronalazi svoj puni izraz u paratekstualnom statusu žanra koji upravo funkcioniše kao paratekst” (Obaldia 2005: 39). Obaldija povezuje Ženetovu teoriju paratekstualnosti – ističući dvosmislenost prefiksa *para-*, koji u isti mah označava ono što stoji po strani, kod, paralelno, kao i ono što stoji nasuprot, dovodeći u pitanje odnos između *unutra* i *spolja* same književnosti, nalazeći se na njenim pragovima (*seuils*) – s romantičarskom teorijom fragmenta, koji je istovremeno otkinuti deo i samostalna celina, analogon i mikrokosmos (50). U svakom slučaju, neophodno je udaljiti se od teorija koje fenomene konceptualizuju teleološkom dinamikom; drugim rečima, čak i kada esej definišemo kao paratekstualni fragment ili fragmentarni paratekst, moramo se uzdržati od toga da u njemu vidimo zametak još nedosegnute veće tekstualne celine. (Ovaj princip mogli bismo da nazovemo Lukačevom pogreškom.) Obaldija takođe skreće pažnju na to da, uprkos svim sličnostima, treba razlikovati ono što izlažu teoretičari književnog parateksta i teoretičari filozofskog parateksta. S jedne strane bili bi, dakle, Ženet i Kompanjon, a nemački i poststrukturalistički filozofi s druge. Prvi stoje spolja i zauzimaju naučni stav pišući „o” esejima, dok se drugi nalaze unutra, budući da su i sami praktičari esejističkog pisanja; pritom bi, prema ovoj autorki (koja u tome sledi Džefrija Hartmana), najradikalniji Deridini paratekstualni eseji – ona navodi „Timpan” (Tympan), „Odzvon” (*Glas*) i „Nadživeti” (Survivre) – mogli da budu shvaćeni kao drastične esktenzije odnosno „ekstremne verzije” Montenjeviskih eseja (93).

Obaldija upućuje na Deridino izlaganje o logici *parergona* u njegovoj studiji *Istina u slikarstvu*, koje se može primeniti i na promišljanje eseja kao žanra. Prema Deridi, pojam *parergon* – ono što je para-erga, što uokviruje i okružuje *ergo*, delo, budući istovremeno i njegov deo i izvan njega – upućuje na nekakav manjak unutar *ergona*, i upravo je taj manjak ono što je konstitutivno za ucelovljenje i jedinstvo *ergona* (v. Obaldia 2005: 199). U Obaldijinom čitanju i izvođenju daljih zaključaka iz Deride, svi su tekstovi – bez izuzetka – fragmenti, paratekstovi, *parerga*, ukratko: eseji, a čitava je književnost prema tome *in potentia* (v. 205).

Za svako razmatranje koje se služi pojmovima s prefiksom *para-*, a posebno za *paratekst* i *parazit*, upućujemo na i dalje najinformativniji rad na tu temu „Kritičar kao domaćin” Dž. Hilisa Milera, čije je izlaganje zasnovano na, u ničeanskom smislu, radosnoj i razigranoj etimološkoj analizi reči *para-*, *host* i sl. Navešćemo ovde tek jedan odlomak iz ovog teksta, koji dobro razjašnjava svu višesmislenost svake pozicije koja podrazumeva nekakvo *para-*, pa time i one esejističke:

„‘Para’ je dvostruki antitetički prefiks koji istovremeno označava blizinu i udaljenost, sličnost i razliku, unutrašnjost i spoljašnjost, ono unutar domaće ekonomije i u isti mah izvan nje, nešto što je simultano s ove strane granične linije, praga ili margine, ali i preko nje, po statusu ekvivalentno i ujedno sekundarno ili supsidijarno, submisivno, kao gost prema domaćinu, rob prema gospodaru. Štaviše, stvar u ‘para’ nije samo s obe strane granične linije između unutrašnjeg i spoljašnjeg. To je ujedno i sama granica, paravan koji je propusna membrana što povezuje unutra i spolja. Meša ih jedno s drugim, dopuštajući spoljnom unutra, ospoljujući unutra, deleći ih i spajajući” (Hillis Miller 1979: 219).

S one strane: antižanr, ne-žanr, četvrti žanr

Treći model sagledava esej kao žanr koji se nalazi s one strane žanra, odnosno ispod ili izvan žanrovskih obrazaca i kriterijuma. Ovde se, u blažoj varijanti, negacija odnosi isključivo na „žanr” eseja, dok se u radikalnoj verziji teze dovodi u pitanje postojanje sistema žanrova i uopšte kategorije žanra. U okviru ovog modela najčešće se susrećemo s terminima kao što su *antižanr*, *ne-žanr* ili čak *žanr pre žanra*. Tim povodom, mogli bismo da parafraziramo Lakana i utvrdimo kako, u ovom modelu, vodeća parola glasi „nom du genre”, koja je uvek i „non du genre”.

Kao primer eksplicitnog formulisanja koncepcije eseja kao antižanra, Langle navodi članak „Esej ili antižanr u francuskoj književnosti 20. stoleća” (*L’Essai ou l’anti-genre dans la littérature française du XXe siècle*). Njegov autor, Eudar Moro-Sir, sagledava ovde esej kao antižanr u kojem

do izražaja dolazi primitivna anarhija jezika (Langlet 2016: 110). Na ovakve spekulacije nadovezuje se teza koju iznosi Reda Bensmaja o eseju kao bartovskom Tekstu. Esej se tu ne shvata toliko kao antižanr koliko kao a-žanr u kome se takođe odvija kolanje radosne i nesputane jezičke energije, a koji – logički gledano – zauzima prvobitno (primitivno) mesto u okviru žanrovskog zdanja književnosti. Jezik i argument ovog autora (koji, inače, dosta duguju Deridi) u toj su meri reprezentativni za ovaj model razumevanja eseja da bi bilo ogrešenje ne navesti jedan odlomak u celini:

„U tom smislu može se reći da esej nije *jedan* od žanrova, a možda i da uopšte nije *žanr*: prvo, zato što nije *jedan*, ali i zato što se više ne pokorava pravilima igre: retoričko-juridičkim pravilima žanrova. Zaista, u slučaju eseja reč više nije o prepričavanju, ni poučavanju, ni podučavanju; sada je reč, možda, o izazivanju događaja. Niti je esej žanrovski hibrid. On ne meša žanrove, on ih usložnjava: žanrovi su, na neki način, njegov ‘škart’, istorijski determinisane aktualizacije onoga što je potencijalno utkano u esej. Potonji se, dakle, pojavljuje kao trenutak pisanja *pre* žanra, pre generičnosti – ili kao matrica svih žanrovskih mogućnosti. [...] U logici Reflektivnog Teksta, esej ne bi bio ni nebiće kao Ništa niti biće kao Sve, već figura Drugosti, Drugoga koje generiše sve ostale (žanrove), pokretač njihove Forme, rez koji povezuje tekstove i jezike i koji taj odnos čini i nužnim i nemogućim – ‘problematičnim’ – budući da je esejista, kao i sofista, uvek i jedno i drugo, pisac i pisar, pesnik i teoretičar” (Bensmaïa 1987: 91–92).

Bensmaja, dakle, sugeriše da se ne treba pitati toliko o tome šta je suština eseja kao žanra ili koje je njegovo mesto u postojećim žanrovskim sistemima i hijerarhijama, već ga treba uzeti, takoreći, kao primarnu datost i poći od njega kako bi svi drugi žanrovski modaliteti mogli da budu definisani u odnosu na njega.

Na ovu zamisao direktno se nadovezuje Kler de Obaldija. Jedan od najpodsticajnijih aspekata njene studije upravo je ovo izokretanje uobičajene teorijske perspektive. Namesto često manjkavih teza po kojima esej jeste ili može da bude sve (a iz kojih proističe gore već spomenuta „taksonomska mahnitost”), ona izlaže hipotezu po kojoj sve jeste ili može da bude esej (Obaldia 2005: 48). Proširujući svoj argument, Obaldija demonstrira kako upotreba termina „esejistički roman” ne samo da ukazuje na prisustvo određenih aspekata eseja u romanu već i – što je njena glavna poenta – da „esejistički roman”, *Bildungsroman* i polifonični roman (koje sagledava zajedno) nisu tek podvrste romana nego romani kao takvi, njegovi najtipičniji primeri.

Kondicionalna književnost

Proučavanje eseja kao žanra zahteva, kao što se dosad već moglo primetiti, veliki stepen otvorenosti i fleksibilnosti same kategorije književnosti. Da li je esej književni žanr, tj. pripada li esej području književnosti, ne zavisi samo od toga kako definišimo esej već i od toga koliko smo spremni da proširimo granice književnog. Zbog toga se ovde rukovodimo onime što je rekao Žerar Ženet, kada je nedvosmisleno objasnio da, „zavisno od prilika, svaki tekst može da bude ili ne bude književnost, već prema tome da li je prihvaćen (radije) kao prizor ili (radije) kao poruka”, pri čemu se istorija književnosti u celosti i sastoji „od ovih odlazaka-povrataka i od ovih kolebanja” (Ženet 1985: 16). Književnost kao takva, kao ontološki objektivno postojeći fenomen, ne postoji. Ono književno je svojstvo koje mi – kao književni teoretičari, istoričari i kritičari – pripisujemo određenim tekstovima ili grupama tekstova, naravno ne sasvim proizvoljno, ali uvek uz izvesnu dozu mimoilaženja s nečijim tuđim shvatanjem. Kako poentira Ženet, „ne postoji književni predmet u pravom smislu reči, već samo *književna funkcija* koja može čas da ispuni, čas da napusti bilo koji predmet pisanja” (16).

Pjer Glod pozabavio se detaljnije pitanjem da li je esej književni žanr pre nego što su Žan-Fransoa Luet i on napisali svoju obuhvatnu preglednu knjigu o eseju. Prema njegovom sudu (v. Glaudes 1997, ali i Glaudes, Louette 2011: 28–30), ni klasične aristotelovske, kao ni formalističke poetike 19. i 20. veka (nemački romantičari, ruski formalisti itd.) – koje autor, pozivajući se na Ženeta, naziva esencijalističkim poetikama – ne poznaju mesto za esej. Aristotelova dijada *poiesis-mimesis* isključuje ne samo liriku već i esej kao nepredstavljačke žanrove, dok definicija književnosti putem

literarnosti i nasuprot uobičajenom jeziku, koja je glavna odlika modernih poetika, takođe ne ostavlja prostora za definisanje specifičnih žanrovskih osobina eseja. Zbog toga, smara Glod, samo jedna kondicionalistička poetika može adekvatnije da odredi žanrovski status eseja. Kondicionalistička poetika – za koju sam Ženet tvrdi da je više esejistička nego striktno teorijska – počiva na sudu ukusa i bavi se onim tekstovima čija se, uslovno rečeno, literarnost ne može objasniti nikakvim njihovim inherentnim svojstvima. Postupak uključivanja takvih tekstova u područje književnosti, postupak njihove integracije (ako ne i asimilacije) – ta *recupération esthétique* koja počiva na relativnoj, uslovljenoj literarnosti – zasniva se na proširenom shvatanju poetske funkcije jezika, prema kom se ta funkcija može primeniti i na svekoliku prozu u kojoj se mogu prepoznati estetski kvaliteti (Glaudes 1997: 15). To znači da se određene grupe tekstova, čija osnovna svrha nije estetička (nego, recimo, polemička, ubeđivačka, kritička i sl.), mogu uključiti u književnost samo na osnovu suda zasnovanog na estetskom zadovoljstvu, onom koji u takvim tekstovima prepoznaje stilske vrednosti i stavlja ih ispred neestetičkih.

U studiji *Fikcija i dikcija*, sam Ženet smešta esej ne u književnost fikcije već u književnost dikcije, što znači da su za njega formalne karakteristike važnije od imaginarnih odlika njegovog predmeta, po čemu se ovaj žanr smešta između poezije i proze (nav. prema Glaudes, Louette 2011: 24). Glod, prema tome, zaključuje da esej u suštini ne pripada području književnosti, ali da mu se – uprkos tome – u nekim okolnostima može priznati uslovno estetičko tj. literarno obeležje. Esaj ne tvrdi da je istinit ili lažan nego se kondicionalno verifikuje: „Esaj se predstavlja [...] kao ‘traganje za istinom’ [...], ali čije su sve tvrdnje, implicitno, podložne ispravkama tipa *incertum est*” (269).

Spomenimo na kraju još i da se Kler de Obaldija takođe poziva na Ženetovu definiciju kondicionalne književnosti iz *Fikcije i dikcije*, kojoj pridružuje pojedine napomene Alistera Faulera, a sve to kako bi svoj predmet odredila kao književnost *in potentia*, a esej kao žanr kroz čitavu studiju sagledala kao marginalni, paradoksalni, paraliterarni i parergonalni žanr, kao „un genre à part entière” ili kao „le non-écrit”. Osim toga, kondicionalističko shvatanje književnosti, budući da podrazumeva veći stepen odlučivanja na strani samog čitaoca, podstaklo je jednog istoričara ovog žanra, Džona Makartija, da – po uzoru na *le pacte autobiographique* Filipa Ležena – govori o „esejističkom paktu”. U okviru njega, čitalac sam bira da li će esej čitati kao književnost ili kao naučni rad (ili kao nešto treće), iz čega će posledično izvući različita zadovoljstva, ali će u svakom slučaju biti kokreator teksta (nav. prema Langlet 2016: 297).

Struktura

Književna i misaona tradicija osnovno su polazište svakog eseja. U poglavlju svoje studije u kome se detaljnije bavi Mišelom Montenjem, Kler de Obaldija govori o tome kako u eseju, premda se nužno polazi od nekog drugog, prethodnog teksta, upražnjava slobodni tretman izvora. Izvorni tekstovi – koji esejisti služe kao polazište za vežbe u vlastitom mišljenju, koji se dakle citiraju, navode i komentarišu – bivaju preinačeni, tj. njihova inicijalna svrha se preusmerava. Na taj način, esejističke beleške koje nastaju na marginama tuđih tekstova postaju deo procesa samoobrazovanja (*formation*), ali i prenamene i premeštanja izvora (*transformation*) – procesi koje je sam Montenj na jednom mestu nazvao *transplantacijom* i *korupcijom* (Obaldia 2005: 133). Esajistička apropijacija diskursa drugog pokazuje se kao gest kontaminacije i distorzije. Štaviše, Montenj takođe navodi da je esejistički komentar – iako neophodan jer bez njega nema eseja, pa ni dolaska do kakve-takve istine – ipak svojevrsna „prirodna bolest duha”. Premda bi načelni cilj komentara bio da stvar pojasni, francuski pisac otvoreno kaže kako se njima nikad i ništa ne razjašnjava: dovodeći stvar o kojoj je reč u nove odnose i nove kontekste, komentari zapravo samo umnožavaju nespornosti, ne proizvodeći ništa do uvek nove i nove komentare (v. 139).

„Istorijski relativizam i sam postaje izvor razumevanja individualne originalnosti i kreativnosti, ‘originalnosti koja se u potpunosti može odrediti samo istorijskim kategorijama’, originalnosti kontingentne pre nego apsolutne. Obelodanjujući da su svi tekstovi podjednako sekundarni, izvedeni i ‘zadocneli’, *Eseji* nam prikazuju afirmativnu i kreativnu ulogu ovog ‘straha od uticaja’” (Obaldia 2005: 150).

Starobinski takođe navodi kako je Montenj prilično slobodno posezao za citatima i autoritetima: „Montenj je navodio po vlasitom ćefu, citirajući naizmenično, katkad i ne imenujući, autore koje je čitao: ni za jednog se nije vezivao, upoređujući ih kada je u tome pronalazio zadovoljstvo, kako bi u nekoliko pasusa ocenio njihove zasluge” (Starobinski 1985).

Zbog toga nam i ovde od koristi može biti već spomenuti članak Dž. Hilisa Milera, tačnije odlomak u kome se autor pozicijom i funkcijom citata u jednom tekstu bavi uz pomoć pojmova *domaćin*, *gost* i *parazit*. On se, naime, pita: „Je li citat strani parazit u telu glavnog teksta, ili je interpretativni tekst parazit što okružuje i guši citat koji mu je domaćin?”. Njegov odgovor je, kao što znamo, takav da ovakve dileme ne razrešava, već do kraja čuva dijalektičku napetost između ovih pojmova-metafora, pokazujući da takozvani primarni i sekundarni tekstovi ujedno, i naizmenično, poprimaju ulogu (zdravog) domaćina i (zaraznog) parazita, umrtvljujući i oživljavajući jedno drugo naporedo. „Domaćin hrani parazita i omogućava mu da živi, ali ga potonji u isti mah ubija, kao što se kaže da kritika ubija književnosti” (Hillis Miller 1979: 217). Na sličan se način može razmišljati i o eseju. I on se, poput parazita, „kači” i infiltrira na svog domaćina – koji god tekst kulture da mu služi kao podsticaj – i zatim nastavlja da ga razara (rastavlja, preinačuje, premešta) kako bi, hranjen njegovom energijom, sam sebi darivao život. Naravno, i sam je esej vremenom postao „domaćin” za nove „parazite”, i to mahom druge esejiste. Kako navodi Marijel Mase, Montenja su drugi čitali upravo onako kako je on čitao klasike, oponašajući ga u pristupu: pozajmljujući, prilagođavajući, preživavajući, „plodno iskorenjujući” i – proizvoljno uzimajući iz protivrečnog tela teksta ono što im je bilo od koristi (Macé 2006: 15).⁴

Ovakav pristup drugim tekstovima, ovakav način „ophođenja”, ima pandan u unutrašnjoj organizaciji esejističkog teksta. Niko ko je o ovom žanru nešto napisao nije propustio priliku da ukaže na to da je kompozicija eseja retko kada linearna, precizno osmišljena i isplanirana. Kao oblik, esej se uglavnom može prepoznati po digresivnoj i fragmentarnoj strukturi, nalik flanerskom „lutanju od jedne do druge teme”, aleatornoj u pogledu kako sintakse tako i semantike (Obaldia 2005: 13). Esejista, prema tome, odbija da piše po unapred zadatom planu i da poštuje unapred predviđeni program. Autor radije bira slobodu da prekine na bilo kom mestu; završetak eseja gotovo nikad ne donosi utisak konačnog zaključka, a iz istog razloga ovaj žanr ne poznaje tragički smisao postojanja. Umesto toga, esej kao da se uvek „iznova pokreće”, čas oklevajući, čas ispoljavajući svoje neočekivane *coups de force* (Glaudes, Louette 2011: 251). Kako duhovito primećuje Đerd Konrad – aludirajući na čuvenu Bretonovu izjavu o nasumičnom pucanju kao uzornom nadrealističkom činu – „esejisti je dopušteno da puca čak i ne ciljajući, oružja još priljubljenog o bedro, rizikujući da promaši metu” (Konrad 2000: 172). Usled toga, kompozicija eseja je obično multiperspektivna, predstavljajući „skokovit”, „drmusav” i „krivudav put”, dok njegova „pokretljivost misli” i intelektualna okretnost nalikuju egzibicijama umetničkog klizanja, vazdušne akrobacije ili plesa (Konrad 2000: 171). Kao što je duhovito primećeno: ako se može reći da postoje dve vrste mišljenja – jedno koje počiva na razumu (*raison*) i drugo koje počiva na rezonancama (*résonance*) – esej bi se, bez ikakve sumnje, mogao smestiti u potonju grupu (v. Glaudes, Louette 2011: 246). Proučavaoci su, takođe, često isticali poetičke srodnosti između eseja i romantičarskog fragmenta. U prilog tome, navešćemo Džefrija Hartmana: „Forma eseja tajni je rođak romantičarskog ‘fragmenta’: ona priznaje okazionalizam, ostaje unutar njega, a ipak uklanja iz slučajnosti i kontingencije onu natruhu neplaćenog dobitka koju je um uvek u iskušenju da porekne ili pak mistifikuje” (Hartman 1980: 194). Treba li napomenuti da u takvoj duhovnoj klimi živimo i danas?

Valja reći još samo nešto o karakterističnoj strukturi esejskog naslova. Ovaj se, kao što je poznato, danas uglavnom prepoznaje po svom inicijalnom „O...”, koje predstavlja jedan od najupečatljivijih žanrovskih signala eseja. Alister Fauler navodi da je naslovljavanje tekstova zapravo

⁴ U tom je pogledu i dalje neprevaziđen pristup Žila Deleza: „Filozofiju sam video kao neku vrstu naguzivanja ili (svodi se na isto) bezgrešnog začeca. Video sam sebe kako uzimam nekog autora otpozadi praveći mu dete koje bi bilo njegov potomak, ali monstrozni potomak. Bilo je vrlo važno da bude njegovo dete, jer je autor morao reći sve što sam ga primorao da kaže. Ali dete je takođe moralo biti monstrozno jer je proizašlo iz raznih vrsta decentriranja, klizanja, lomljenja i skrivenih emitovanja u kojima sam zaista uživao” (Delez 2010: 19).

izum modernosti, odnosno da ova pojava dobija neslućeni zamah otkrićem štampe i njenom sve širom upotrebom. Nasuprot tome, u srednjovekovnoj poetičkoj praksi bilo je uobičajeno da se naslov dodeli prema *incipitu* ili uvodnoj rečenici/stihu, a sam čin naslovljavanja sprovodili su mahom komentatori, pisari i prepisivači. „Naslovi koji počinju s *de* isprva su implicirali *traktat* ili diskurzivnu raspravu. Ali, od Montenja nadalje, formu je prisvojio esej. [...] Dakle, konvencija naslovljavanja eseja nasleđuje onu njegovih žanrovskih preteča” (Fowler 1982: 92). Naslovno „O...” eseja, prema tome, upućuje na književnoistorijsko poreklo žanra, čuvajući ili, bahtinovski rečeno, pamteći ovim gestom tradiciju koja mu je prethodila.

Esejista i njegov čitalac

Kako bismo o samom esejisti – ne, naravno, njemu kao „privatnoj osobi” već figuri ovog subjekta onakvoj kakva se očitava iz teksta – stekli jasniju predstavu, poslužićemo se prvenstveno uvidima iz studije Mišela Božura *Ogledala od mastila*, u kojoj se ovaj francuski književni teoretičar i istoričar bavi takozvanim književnim autoportretom. Iako nezadovoljan samim terminom, za koji smatra da navodi na pogrešan trag, Božur tvrdi da ni neologizmi – autografija, autoskripcija, autospekularizacija – kao ni žanrovske odrednice koje u tim slučajevima koriste sami autori – esej, refleksija, meditacija, antimemoari, biografija – nisu ništa pogodniji. Zato ostaje pri pojmu autopotreća, kojim je Filip Ležen, prvi, definisao Montenjeve *Eseje*, i to negativno – kao ono što nije autobiografija. Pored Montenja, u božurovske autoportrete ubrajaju se, između ostalog, Rusoove *Sanjarije*, Ničeov *Ecce homo*, Lerisove *Doba zrelosti* i *Pravila igre*, Malroovi *Antimemoari*, Rolan *Bart po Rolanu Bartu* i sl. Od naročitog značaja je i X knjiga Avgustinovih *Ispovesti*, u kojoj se mogu pronaći suštinske osobenosti ovog žanra.

Kako bi uspeo da postavi odgovarajući teorijski okvir unutar koga bi se žanr autoportreta mogao adekvatno objasniti i tumačiti, Božur poseže za retorikom i njenim kategorijalnim aparatom. Ono što Božur vidi kao jednu od najintrigantnijih odrednica ovakvih tekstova jeste svojevrsno žanrovsko slepilo, praćeno uvek svešću o singularnosti: „Specifična odlika ovih tekstova upravo je to što oni ne znaju kako da sami sebe imenuju [...] Svaki autoportret piše se kao da je sasvim jedinstven u svom žanru” (Beaujour 1980: 7, 8). Od autobiografije ga, kako piše Božur, razlikuje logički, tematski, dijalektički raspored izlaganja – svakako ne primarno narativni. Takođe, autoportret se obraća samome sebi, što prema Božuru ima neobičnu posledicu da svaki čitalac ovog žanra i sam postaje pisac, jer žanr kao da nagoni svoje tumače da „upadaju” u autoportretistički diskurs. Zbog toga samo pisci pišu autoportrete, dok su „jedini pravi čitaoci autoportreta pisci koji još uvek nemaju sopstveni autoportret” (15). S druge strane, Božur remboovski ističe da je „autoportret uvek apsolutno moderan” (21).

Pozivajući se na Božurove teze, Iren Langle kaže da „knjiga o meni” – tj. moderni autoportret i književni esej – potiče od davnašnjih epistemoloških modela u okviru kojih subjekt razumeva (i konstituiše) sam sebe tek onda kada izgovaranjem priziva mitove, simbole i opšta mesta svoje kulture. Drugim rečima:

„Subjekt nije ni kartezijanski metafizički entitet niti biće blaženo utkano u veliku božansku celinu, već se nalazi između ove dve krajnosti, u neumornom kolanju od jednog do drugog predmeta kulture, čiji ga zaborav kodfikacija supružničkog para *dialectica* i *memoria* pretvara u eraticizam bez cilja” (Langlet 2016: 215).

Marijel Mase se pak poziva na Rolana Barta, smatrajući kako njegove reči „C’est cela pour moi!” sažimaju prirodu eseja: „Esej kao subjektivizacija refleksije, sasvim lična aproprijacija znanja, rizična, adekvacija između žanrovskog programa i formulacije sopstva, samoga sebe kao nijednog drugog” (Macé 2006: 44). Na taj način dolazi do svojevrsnog udvajanja diskursa znanja i, što je važnije, egzistencijalnog odnosa prema spoznaji. Naravno, ovakav pristup podrazumeva opsesivno esejističko bavljenje vlastitim identitetom, koje predstavlja problematično, ali nužno upisivanje u tradiciju i kulturnu genealogiju.

Vratimo li se nekoliko decenija unazad, pronaći ćemo kod Virdžinije Vulf još jednu od ključnih odlika esejiste. Čitajući antologiju engleskog eseja, u kojoj su bili sakupljeni tekstovi iz perioda 1870–1920, ona beleži da je bila prijatno iznenađena kada se u radovima pisanim na samom kraju 19. veka, nakon višedecenijskog izostanka, u engleskim esejima – za šta, prema V. Vulf, najzaslužniji nije bio ni Vajld niti Pejter nego Maks Birbom – ponovo mogao čuti osobeni lični glas autora i osetiti njegova subjektivnost. Ovaj glas V. Vulf smatra „najprikladnijim, ali najopasnijim i najdelikatnijim oruđem” esejiste, no kada se ispravno upotrebi, to „unošenje ličnosti u književnost” putem eseja predstavlja pravi „trijumf stila”, moguć tek onda kada autor zaista zna da piše (Вулф 1956: 139).

To nas dovodi do još jedne važne osobine spomenutog glasa, naime njegovog izraza, tj. jezika. Esejista izbegava naučni žargon i terminološku preciznost i, uopšte, ne teži da se obraća ekspertima. Iako, na primer, Lotar Bajer opisuje samog sebe kao „profesionalnog esejistu” (Baier 2000: 164), smatramo da takav opis predstavlja grubo oksimoron. Uostalom, esejista je književnik, a ne naučnik – odnosno cvrčak, a ne mrav, kako zgodno dodaje mađarski pisac. Njegov cilj i nije da objasni pojavu o kojoj piše nego da podstakne i razbudi duh svog čitaoca. On teži da jezik dovede do onog nivoa razumljivosti koji neće obeshrabriti takozvanog običnog čitaoca, te esej predstavlja i svojevrsnu platformu javnog obrazovanja, omogućujući mu istovremenost estetske percepcije i misaonog poimanja (v. Konrad 2000: 171).

Figura običnog čitaoca – kojeg načelno smatramo implicitnim adresatom esejističkog teksta, sem u već istaknutim primerima Mišela Božura – vraća nas ponovo Virdžiniji Vulf. Svoju drugu zbirku eseja, *Obični čitalac* (*The Common Reader*, 1925), ona otvara kratkom uvodnom napomenom koja je posvećena pojašnjenju upravo naslovnog pojma. Vulf se, zapravo, nadovezuje na Semjuala Džonsona, koji je, kako se smatra, uveo pojam *common reader*. Književni sud takvog čitaoca – „neiskvarenog književnim predrasudama, mimo svih profinjenih suptilnosti i dogmatizma učenja” – bio je za Džonsona ništa manje nego konačni zalog književne vrednosti. Obični čitalac, kako dodaje Vulf, razlikuje se i od kritičara i od učenjaka, ne najmanje po tome što čita prevashodno sopstvenog zadovoljstva radi, već i po tome na koji način i s kojim ciljem pristupa književnosti. Njen opis običnog čitaoca – među koje ona, ne bez ponosa, ubraja i sebe samu – izdvojili bismo, za potrebe ovog rada, kao izuzetno dragocen po tome što veoma nalikuje na figuru domaćeg majstora (*bricoleur*) o kojoj je, tri decenije posle Virdžinije Vulf, slavno pisao Klod Levi-Stros. Naime, iako manje obrazovan i uglavnom slabije nadaren, iako površniji, ishitreniji i često na krivom tragu, obični čitalac ipak je „vođen instinktom da sam za sebe stvori, iz svega na šta naiđe, neku vrstu celine – portret čoveka, skicu jednog doba, teoriju umetnosti ili pisanja” (Woolf 2021). Tako se obični čitalac, uzimajući građu iz svoje lektire i preuređujući je prema vlastitim prohtevima, pretvara u autentičnog stvaraoca – tačnije, u neku vrstu esejiste.

Definicije

Za kraj ovih razmatranja naveli bismo nekoliko različitih definicija eseja, koje bi nam mogle biti od koristi u nastavku rada.

Bruno Berger, prvi proučavalac koji se potrudio da iznese kakvu-takvu formulaciju žanra, svoju je definiciju – ne bez blage ironične note, imajući u vidu etimološka značenja reči *esej* – smatrao tek „provizornim pokušajem”. To je, ujedno, najduža i najobuhvatnija, ali ne i najsrećnija od odrednica koje ćemo ovde izneti.

„Esejem, prema opštoj saglasnosti, nazivamo ne previše opširnu prozu, koja u stilski dovršenom obliku izražavanja, bliskom umetnosti, prikazuje stvarne, duhovne i psihološke činjenice na naizgled subjektivan način, postavljajući ih u veće kontekste i šire referentne okvire; odabir teme i izbor obrazlažućih ili ilustrativnih motiva, koji dokazuju da esejista vlada temom, povezuju se sa visokim intelektualnim, psihološkim i etičkim stanovištem, formirajući uverljiv iskaz koji nauku i umetnost podiže na treću, zajedničku ravan. Tako nastaje književno-umetnički oblik eseja, koji naučnom jasnoćom i umetničkom intuicijom doprinosi spoznaji života” (Berger 1964: 29).

Nasuprot njemu, na primer, Žarko Paić lapidarno zaključuje: „Od mnoštva raspoloživih definicija eseja kao književne forme ponajviše mi je bliska ona koja kaže da je esej ‘pokušaj’ oživljavanja spisateljstva Michela de Montaignea u druge svrhe” (Paić 2004: 7).

Marijel Mase iznosi neobičnu definiciju: „Eseji ne nude toliko događaje koliko pokretne diskurse: zasebnu misao o svemu, naviranje ideja, upečatljive slike, verodostojne scenarije, datosti kulture pretvorene u argumente kako bi se nadalje mogle citirati” (Macé 2006: 8), dodajući i: „Esejistička proza bi se, prema jednoj Paskalovoj frazi izrečenoj povodom Montenja, mogla definisati kao ‘ono što najduže ostaje u sećanju i što se najviše citira’” (8).

Glod i Luet smatraju da problemi koji proističu iz neodlučnosti po pitanju precizne definicije eseja „čine ujedno bedu i bogatstvo ovog žanra” (Glaudes, Louette 2011: 5), pitajući se da li je refleksija o ovom protejskom (ne)žanru – ako je on *par excellence* neodredljiv, ako je „un mauvais genre” – *a priori* beznadežna. Ipak, oni uspevaju da, tragom svojih tumačenja Muzila, Bara i Sartra, ponude jednu takođe provizornu, kratku, ali prilično efikasnu definiciju eseja: „Nefikcionalna proza, subjektivna, u nameri argumentativna, ali u kompoziciji antimetodička, u kojoj je stil već sam po sebi praksa mišljenja” (10).

Konačno, hrvatski književni teoretičar Branislav Oblučar formulisao je svoje viđenje eseja nadovezujući se upravo na Mase, s jedne, i Gloda i Lueta, s druge strane. Esej, prema njemu, označava „i stil mišljenja i način iskazivanja”, usled čega se „svojim temeljnim karakteristikama dvostruko određuje: kao spoznavanje nasuprot pripovijedanju, ali i kao fragmentarno mišljenje protiv filozofskog sustava, što iznova vraća pojmovima francuskih kritičara: nefikcionalnost s jedne i antimetodičnost s druge strane” (Oblučar 2014: 76). „Esej je”, kako dodaje, „žanr koji svojim svojstvima i učincima čini traganje za istinom neodvojivim od zadovoljstva kojemu je uporište oblik izraza, odnosno stil” (86). Slobodno improvizujuća misao u eseju mora da bude iskazana brižljivim, preciznim jezikom.

Najvažniji teorijski doprinosi

Đerđ Lukač

Prvi zbilja savremeni pokušaj teorijske artikulacije prirode eseja kao žanra predstavlja tekst koji otvara prvu knjigu Đerđa Lukača *Duša i oblici*, simptomatično nazvan „O suštini i obliku eseja”.

Lukačev esej poprima epistolarnu formu, a s obzirom na to da je napisan kao pismo prijatelju – njegov adresat je Leo Poper, prerano preminuli kompozitor, slikar i istoričar umetnosti – u njemu možemo da prepoznamo svesnu aluziju na protoesejistički rimski obrazac (Ciceron i Seneka kao najistaknutiji predstavnici klasičnog oblika *epistulae*). Snažno prisustvo ove figure prijateljskog čitaoca presudno utiče na strukturu teksta. Autor svoju argumentaciju zasniva pred njim ili, tačnije, zajedno s njim, demonstrirajući samom postavkom da esej kao žanr nikada ne favorizuje monološki govor, već da – posve bahtinovski – uvek podrazumeva od-govor ili raz-govor. Iako Lukač zauzima pozu nekoga ko, za razliku od svog prijatelja, još uvek nije razrešio i iscrpeo određena filozofska i estetička pitanja (na šta blagovremeno upozorava sa-govornika, izvinjavajući mu se unapred na dosađivanju), obrat leži u tome što se, iz ove pozicije, zapravo ulazi u (više prećutnu, ali jasno naznačenu) polemiku s Poperom; samom pak Poperu, kako iz druge ruke saznajemo, smeta anarhija u stvarima intelekta i posledično poricanje čvrsto ustanovljenih formi mišljenja i pisanja. Tako se, na više mesta u eseju, mogu naslutiti potencijalne Poperove kritičke replike, koje Lukač lucidno anticipira i, ne manje važno, uključuje u sopstveno izlaganje u vidu bočnih, autokritičkih napomena koje bacaju novo svetlo na glavni deo argumenta. Pri svemu tome, čitalac oseća neodoljivo jaku potrebu esejiste da svoje teze, uprkos svim primedbama, obelodani i nametne: njegovo mišljenje može da se izdigne samo na fonu unapred zamišljene implicitne kritike.

Na samom početku, autor implicitno pripisuje sebi u zasluge prvenstvo u obradi teme, žaleći se na to što dotad pitanje o suštini eseja gotovo da nije bilo ni postavljano, bar ne na odgovarajući način, imajući u vidu da se ta suština ne može iscrpiti u neodređenoj frazi po kojoj je bi esej bio sve

ono što je „dobro napisano”.⁵ Esej svoje mesto, prema Lukaču, nalazi između umetnosti, nauke i filozofije – premda ne sasvim u središtu ovog trougla. Bliskost filozofskej refleksiji donosi autoru ovog oblika „pojmovno novo uređenje života”, držeći ga istovremeno „daleko od ledeno-konačno savršenosti filozofije” (Lukač 1973: 33), premda se, u odnosu na esej, filozofija nalazi „na čistijim visinama” (41). No, Lukač radije bira da, prateći mudrost antike i nemačke romantike „da je kritika umetnost, a nije nauka”, esej smesti u granične oblasti područja umetnosti: „Dakle: kritika, esej – ili nazovi to zasad kako god hoćeš – kao umetničko delo, kao umetnički rod” (34). Po ovom shvatanju, eseje i kritičke spise čitamo manje zbog pouke, a više zato što su umetnost, tačnije zato što njihov oblik ne zastareva (35). Autor pritom kao najveće esejiste prošlosti navodi Platona, Montenja i Kjerkegora. U ponešto zagonetnoj formulaciji, Lukač dodaje da esejista piše o „doživljajima koje nikakav gest ne bi mogao da izrazi, a koji ipak čeznu za izrazom” (40). Naposljetku, u jednom citatu starijeg Šlegela pronalazi zgodnu ilustraciju rezimea sopstvenih razmatranja: eseji su „intelektualne pesme” (55).⁶

Jedna od glavnih tačaka Lukačeve argumentacije jeste teza o drugostepenosti eseja: „Esej uvek govori o nečem već uobličenom ili, u najboljem slučaju, o nečem što je jednom već bilo; svojstveno mu je, dakle, da ne vadi nove stvari iz praznog ništa, nego samo iznova sređuje takve koje su bilo kad već bile žive” (Lukač 1973: 45). S tim u vezi, sve velike esejiste odlikuje obilato služenje humorom i ironijom, jer je to jedini način izlaganja koji dopušta da se o konačnim pitanjima života i smrti govori istim tonom kao da je reč o knjigama ili slikama. Međutim, preciznosti radi, kao ni klasični, tako ni moderni eseji ne govore „o” knjigama i pesnicima, već „svaki esej pored svog naslova nevidljivim slovima napiše reči: prigodom...” – esej se ne iscrpljuje u govoru o onome što ga je na govor podstaklo, postajući „odveć bogat i odveć samostalan”, ali i „odveć intelektualan i mnogoobličan a da bi iz sebe samog stekao oblik” (51). „Čudesno lepi i upečatljivi naziv *Eseji*”, koji je Montenj dao svojoj knjizi, Lukač zato smatra u najmanju ruku zavodljivim i dvosmislenim, budući da „jednostavna skromnost te reči jeste ohola kurtoazija” (44), kojom esejista pristaje na vlastitu „malenost”. Moglo bi se reći da se po tome esej najviše razlikuje od umetnosti, ali ga to čini bliskim portretu. Lukač to gotovo hipostazira jednom od najčuvenijih rečenica ovog teksta: Platon, koji je bio najveći esejista, imao je pred sobom primer svog živog učitelja čiji nam je portret ostavio, te upravo onako kako je Edipov život tipičan za oblik tragedije, „Sokratov život tipičan je za oblik eseja” (49). Na to se nadovezuje i zanimljiva tvrdnja da je paradigmatična scena (pisanja?) eseja poslednja scena Euripidovog *Herakla*, odnosno razgovor Tezeja i Herakla nakon završene tragedije. Drugim rečima: „Esej teži istini, ali kao Saul što je krenuo da traži očeve magarice, a našao kraljevstvo, tako će esejist, ako je kadar da zaista traži istinu, na kraju svog puta dosegnuti netraženu metu, život” (47).

Utoliko je veoma značajno njegovo razlikovanje između života kao pojma, s jedne, i naprosto života, s druge strane (Lukač 1973: 37).⁷ Za prvo postoje samo stvari, za drugo samo njihova povezanost; otuda je pesništvo na strani prvog, a kritika na strani drugog, jer u poeziji nema pitanja i „transparentnosti”. U tom smislu, esej predstavlja „način ispoljavanja ljudskih temperamenata” kroz pisanje o umetnosti ili pitanjima upućenim neposredno životu (36). Lukač zapravo pokušava da, preko eseja, *Literaturwissenschaft* razveže od *Wissenschaft*, na temelju čega Gumbrecht zaključuje:

⁵ Pa ipak, ne čini nam se da Glod i Luet greše kada kažu da loše napisan esej vrlo lako gubi status estetskog predmeta, imajući u vidu da taj status počiva upravo na onom „biti dobro napisan” – što sa drugim žanrovima nije slučaj (v. Glaudes, Louette 2011: 282). Prema tome, sam stil eseja je svojevrsni dokazni postupak; nema eseja bez stila. To je, takođe, tvrdila i Virdžinija Vulf, kada je napisala da je za esejistu „prva bitna stvar znati kako da piše” (Вулф 1956: 132).

⁶ Međutim, Džefri Harman smatra da je ovaj šlegelovsko-lukačevski ideal eseja kao intelektualne pesme veoma retko dosežan. Među nekolicinu autora kojima je to ipak pošlo od ruke on ubraja Fridriha Šlegela, Valerija, Frojda, Hajdegera i Ortegu i Gaseta (Hartman 1980: 196).

⁷ O dva koncepta života kod Lukača detaljnije piše Gumbrecht. Njegovo tumačenje nam je od posebne važnosti s obzirom na to da uvodi termine iskustva i doživljaja koji će se, u nastavku naše analize, pokazati kao neizostavni faktori promišljanja esejističkog pisma: „On predlaže još jednu distinkciju između ‘života’ i ‘Života’ (‘d a s Leben’ and ‘L e b e n’ na stranici štampanoj tekstem na nemačkom), koja je naizgled slična, ali semantički različita od polariteta između ‘življenja’ i ‘života’ (‘life’ and ‘the life’) u njegovom dnevniku. Ovoga puta – približavajući se kontrastu Edmunda Huserla između ‘iskustva’ (*Erfahrung*) i ‘življenog iskustva’ (*Erlebnis*) – ‘život’ se odnosi na koncept izvučen iz Života, dok ‘življenje’ označava stanje neposrednosti. [...] Sve u svemu, Lukač ovde pokušava da pokaže kako su ‘življenje’ i ‘živeti’ u konačnici neizbežno istovremeni u ljudskom postojanju” (Gumbrecht 2014: 9).

„Verujem da se Lukačova glavna briga i, ako se tako može reći, njegovo glavno otkriće, zaista ticala sposobnosti eseja da dosegne Život kroz formu kao proživljeno iskustvo, sposobnost koja zavisi od njegovog žanrovskog potencijala da koristi formu kao svoj ‘glas’ (drugim rečima: slobode da se nagon za književnom upotrebom jezika ne podredi standardima semantičke i argumentacijske jasnoće)” (Gumbrecht 2014: 10).

Uprkos tome, Lukač je primoran da prizna kako „kritičari, platoničari i mističari” (Lukač 1973: 39) – ukratko: esejisti – ne mogu da pišu, a da se takođe ne služe metaforama i slikama, iako teže neslikovnosti i bezobličnom praprinčipu. U tesnoj vezi s navedenim motivom života stoji i motiv sudbine. Prema Lukaču, naime, „problem sudbine svuda određuje problem oblika”, a „pesnička tvorevina dobija od sudbine svoj profil, svoj oblik; oblik se tamo uvek pojavljuje samo kao sudbina; u spisima esejista oblik postaje sudbina, sudbonosno načelo” (41). Shodno tome, esejista – ili kritičar, kako ih u ovom eseju Lukač naizmenično naziva i priziva – bio bi onaj koji je sposoban da u oblicima uočava ono sudbinsko, a to nije ništa drugo do njihovo rađanje: „Sudbinski trenutak je onaj kad se stvari pretvaraju u oblike; trenutak kad sva osećanja i svi doživljaji što su bili s one i s ove strane oblika dobiju oblik, stapaju se i zgušnjavaju u oblik. To je mističan trenutak sjedinjenja spoljašnjeg i unutrašnjeg, duše i oblika” (42).

Poslednje bitno mesto ovog teksta tiče se ambivalentnog položaja eseja u odnosu na filozofski sistem, koji kod Lukača zauzima povlašćeno mesto. On, naime, smatra da se pitanje legitimnosti esejističkih sudova – tj. uverljivosti i opravdanosti esejističkih, katkad samovoljnih gestova – može isključivo (raz)rešiti pozivanjem na celoviti estetički sistem esejiste, makar ovaj bio i nenapisan, impliciatan. Esej je, u tom slučaju, tek naslućivanje sistema, i ovu neodrživu poziciju Lukač vrlo efektno artikuliše: „Ako taj (sistem) ne dođe – nije li on (esej) onda lišen opravdanja? A ako se taj pojavi – nije li on samim tim postao izlišan?” (Lukač 1973: 53). Prema tome, budući preteča i navešćenje „velike estetike” za kojom čezne, esej gotovo da ne može polagati pravo na važenje i vrednost kao samostalan oblik. Tim je povodom lucidno zapažanje: „Svaka velika Estetika [...] ispostaviće se kao Xtetika, pri čemu X označava nešto izostavljeno, nešto X-ovano iz prethodnog sistema i sada iskupljeno” (Hartman 1980: 212). Odnos eseja i filozofsko-estetičkog sistema obeležen je stoga logikom deridijanskog suplementa, pri čemu je posebno indikativno to što Lukač, kao primer, navodi Šopenhauerove eseje iz knjige *Parerga i paralipomena*. U tome bi se mogla čuti prefiguracija Deridine koncepcije *parerga*, što je, na primer, glavni hermeneutički podsticaj u studiji Kler de Obaldije: „Termin *parergon* označava ono što je izvedeno, suplement, primer. [...] A *parergon* koji uvek prati *ergon*, njegovi rezultati ne mogu naći svoje opravdanje isključivo u sebi” (Obaldia 2005: 167). Na osnovu toga, ona zaključuje kako za Lukača esej ima nerazrešivo ambivalentan status, tj. da on u isti mah i jeste i nije umetnički oblik. Takav status žanra neće se suštinski menjati ni kasnije.⁸

Ekskurs o životu, iskustvu i kritici

Ne bi trebalo prevideti da se Lukačevo pisanje i sastavljanje knjige *Duša i oblici* odvijalo pod velikim uticajem dve snažne intelektualne struje „na prelazu vekova”. Na prvom mestu, to su značajni engleski eseji štampani poslednje decenije 19. veka, *Kritičar kao umetnik* Oskara Vajlda, čija je glavna teza jasna iz samog naslova, i *Platon i platonizam* Voltera Pejtera, posebno važne zbog prikaza dijalektike i sokratovske ironije (v. Hartman 1980: 192). Drugi presudan uticaj na mladog Lukača izvršila je nemačka filozofija života (*Lebensphilosophie*). Otuda kod njega, kao što je utvrđeno, dolazi do poistovećivanja duše i života, koje postaju oznaka za onu energiju koja – kao što pišu Šopenhauer i Niče – ne može da bude podvrgnuta ili ukroćena racionalnošću jer predstavlja sam intenzitet života, a koja bi mogla da se označi kao „*Erlebnis des Lebens*” (Gumbrecht 2014: 6). Iz tih je razloga važno da, pre nego što pređemo na razmatranje Maksa Benzea, u kratkom ekskursu dodatno pojasnimo

⁸ Obaldija ujedno skreće pažnju i na to da su tekstovi Lukača i Adorna bliski ne samo po tome što se autori mogu ubrojiti u najvažnije predstavnike specifičnog žanra „esej o eseju”, već i stoga što unutar većih (knjiških) celina u okviru kojih su (izvorno) publikovani zauzimaju parergonalnu i paratekstualnu poziciju (Obaldia 2005: 155).

duhovnu situaciju epohe uoči, tokom i malo posle *turn of the century*. Uvidi trojice autora, takođe Nemaca, poslužiće nam kao ilustracija.

Prvi je Fridrih Niče, budući da njegov esej „O koristi i šteti istorije za život” – objavljen u okviru *Nesavremenih razmatranja*, a na koji ćemo se ovde ograničiti – označava jedan od najsnažnijih izraza nemačke *Lebensphilosophie*. Započinjući ovaj prilog Geteovim rečima: „Uostalom sve mi je mrsko što me samo poučava a da ne pojačava moju delatnost ili je neposredno ne podstiče” (Niče 1990: 5), nemački filozof pojašnjava da mu nije cilj svekoliko odricanje od istorije; međutim, on zahteva da se naš odnos prema njoj promeni: ne dokoličarski, kao prema nečemu suvišnom, nego kao prema nečemu što nam je nužno za život i delatnost. Utoliko je ovaj esej „nesavremen”, suprotstavljajući se prevladavajućoj intelektualnoj klimi doba, koje se ponosi neprikosnovenošću svog istorijskog obrazovanja, što autor pak smatra štetnim, prepoznajući upravo u tom stavu jednu od pogubnijih „bolesti vremena”. Niče tvrdi da preduslov za osećanje sreće, pa i delatnosti uopšte, jeste moć zaboravljanja i oslobađanje od tereta prošlosti, drugim rečima „sposobnost čoveka da se za vreme trajanja zaborava može osećati *neistorijski*” (8). Određeni stepen istorije, prema tome, preči da se pretvori u grobara sadašnjice i postane štetan po život kako pojedinca tako i naroda i kulture.

Neke od pogubnih posledica istorije po život jesu slabljenje ličnosti, uverenje u starost čovečanstva (koje proizvodi epigone i „poznike”), te zapadanje u cinizam (Niče 1990: 35). Nasuprot tome, živeti za Ničea znači biti nepravedan, a kada je reč o kritičkoj istoriji – koja stoji nasuprot monumentalnoj i antikvarnoj – tu nisu presudni ni pravednost ni milost već „sam život”, odnosno, kako to on u protoavangardnom duhu kaže, ta „nejasna, pokretna sila koja nezasitno želi samu sebe” (26). Utoliko nam više nisu potrebni srednjovekovni podsetnici smrti (*memento mori*) već novi podsticaji za život (*memento vivere*). Protivotrovi od „istorijske bolesti” epohe i nauke koje Niče predlaže podrazumevaju sposobnost za ono neistorijsko (sposobnost zaboravljanja i uključivanja u jedan ograničeni horizont), kao i ono nadistorijsko (okretanje prema večnom i istoznačnom, tj. religiji i umetnosti) – iz čega bismo na kraju izvukli glavni nauk za esejističko pismo: svaki pojedinac „mora u sebi organizovati haos tako što će ponovo početi misliti na svoje prave potrebe” (81).

Da je esej postao oblik u kome je mogla da bude iskazana kritika života, ubedljivo svedoči, između ostalog, naredni izvod iz knjige *Književni predvodnici Nove Francuske* (Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich, 1919) Ernsta Roberta Kurcijusa, koji vredi navesti u celosti s obzirom na njegovu razložnu detaljnost. Odlomak, inače, potiče iz poglavlja posvećenog danas manje poznatom francuskom književniku Andreasu Suarezu, ali se zapravo odnosi na širu sliku duhovnih strujanja čitave generacije:

„Za istoriju modernog duha naročito je karakterističan onaj razvoj kojim se književna kritika proširila i produbila u kritiku višeg stupnja, koju bismo mogli da nazovemo kritikom života [*Lebenskritik*], a čiji oblik predstavlja moderni esej. Kritika ovde više ne znači prosuđivanje umetničkih dela na osnovu ustaljenih pravila ukusa, već podrazumeva klasifikaciju dela, formi i događaja u posmatračevom vlastitom životu, živu reakciju duha na predmete svog posmatranja, kao i potrebu da se njihova životna vrednost razjasni i utvrdi. Promatranje književnosti postaje kritika života onog trenutka kada stanovište čitaoca koji naprosto uživa ili prekoreva biva zamenjeno sveobuhvatnijom perspektivom živog, želećeg, delatnog čoveka, koji zna za sebe da je jedinstvena celina najraznorodnijih sila, celina koju – određujuću i određenu – teži da uklopi u stvaralačko kretanje života. Za ovu modernu kritiku, razume se, ne mogu postojati nikakvi intelektom utvrđeni kriterijumi, zbog čega starijima ona izgleda kao subjektivna svojevolsnost. No, ona je zapravo daleko odgovornija i, u dubljem smislu, objektivnija od stare kritike. To je, pak, moguće samo ako kritičar – uzajamnim prodorom svih svojih moći, misli i vizije, volje i ljubavi – dospe do životnog središta sopstvene svesti. Ako je na putu do tamo morao da razbije okoštale školske formule, tako drage površnoj objektivnosti, onda on – po meri sopstvene životne snage – u vatri samog onog kretanja pronalazi nove zakone, koje nije stvorio um. A ovi novi zakoni, zadobijeni u najdubljoj subjektivnosti, više nisu subjektivni upravo zato što najdublje životno kretanje pojedinačnog čoveka proističe iz samog svetskog života [*Weltleben*], jer se u najunutarnijem životnom jezgri subjekta radi o onom objektivnom. Nazvati ovaj stav prema umetnosti i životu kritikom istorijski je opravdano zato što se on razvio kroz prosuđivanje književnih dela. Ali to je, u stvari, tek privremeno rešenje. Jer, moderna kritika života nešto je suštinski drugačije od tradicionalne književne kritike” (nav. prema Curtius 1955: 165–166).

Bruno Berger, koji takođe citira ovaj odlomak u celini – posvećujući mu čitav jedan odeljak svoje knjige – navodi da je spomenuta Kurcijusova studija svojevremeno naišla na veoma dobar prijem, kao i da je izvršila značajan uticaj na studente i obrazovanu omladinu, koji su je međusobno razmenjivali i opsežno komentarisali, čemu u prilog govori i veliki broj izdanja štampan u kratkom vremenskog razmaku (Berger 1964: 87).

Najzad, Valter Benjamin nam, u barem dva eseja iz tridesetih godina – „Iskustvo i uboštvu” te „O nekim motivima kod Baudelairea” – nudi svoju viziju, pogled na duhovni razvoj moderne senzibilnosti i promena u strukturi (kolektivnih) osećanja do kojih je došlo od sredine 19. stoleća nadalje. U središtu ovih razmatranja nalazi se pojam *iskustva* (*Erfahrung*), sagledavan uvek uporedo sa svojim „parnjakom” *doživljajem* (*Erlebnis*), a koji je takođe jedan od centralnih faktora esejističkog pisma.

Benjaminov opis nove epohalne afektivno-spoznajne situacije sažet je u frazi „uboštvu iskustva”, koja uspostavlja razliku između nekada i sada, čiju poroznu granicu predstavlja društvo kapitalističke tehnološke ekspanzije. Nekada je, naime, postojalo jedinstvo iskustva, koje je moglo da se prenosi jezikom tj. pričama: „No znali smo tačno što je to iskustvo bilo: to je ono što su stariji ljudi odvajkada davali mlađima. Ukratko, s autoritetom starosti, u izrekama; opširno sa svojom govornjivošću, u pričama; gđjgdje kao pripovijest iz dalekih zemalja, uz kamin, pred djecom i unucima” (Benjamin 2013). Sada – koje možemo, od Benjaminovih dana, rastegnuti sve do danas – ono je izgubljeno: razmravljeni rad, kako glasi prevod jedne sociološke studije o uticaju industrijske proizvodnje na čovekovu svakodnevicu, poznaje samo život u kome je moguće steći rasparčano iskustvo. Otuda ovo gomilanje katastrofičkih pitanja: „Gdje je sve to iščezlo? Gdje još ima ljudi koji znaju nešto pošteno ispričati? Gdje još smrtnici izgovaraju svoje besmrtnne riječi koje se prenose kao kakav prsten iz pokoljenja u pokoljenje? Kome danas još poslovice priskače u pomoć?” (Isto). To pomanjkanje mogućnosti celovitog, prenosivog iskustva, koje, dakle, ne pogađa samo privatna lica nego čitavu zajednicu, autor smatra „vrstom novog barbarstva”.

Međutim, u skokovitom dijalektičkom obrtu eseja, Benjamin naposljetku iskazuje poverenje u mogućnost izgradnje novog na ruševinama starog i optimizam povodom budućih potencijala kulture. Novi varvari – pri čemu autor u vidu prevashodno ima avangardne umetnike, spominjući poimence Klea i kubiste – ipak su (i) konstruktori, kao što su to, u svojim oblastima, Dekart ili Ajnštajn. Otuda plediranje za „pozitivan pojam barbarstva”. Stanje uboštvu iskustva varvara vodi do toga „da počne ispočetka, da krene od nule; da se snađe s malim; da gradi s gotovo ničim i pritom ne gleda ni lijevo ni desno. Među najvećim stvarateljima vazda je bilo neumoljivih koji bi ponajprije počistili stol” (Benjamin 2013). U tome leži zalag nove kulture. Novi varvari nisu „neuki i neiskusni”: „proždrlji su sve, ‘kulturu’ i ‘čovjeka’, i postali su od toga siti i umorni” – ali tu se odvija ono glavno „preživljavanje kulture” (Isto). Benjaminova figura novih varvara, prema tome, ne označava samo avangardne umetnike već, donekle, i moderne esejiste: zasićeni kulturom, oni od vlastitog iskustva započinju traganje za novim oblicima integracije.

Nasuprot iskustvu stoji doživljaj, koji Benjamin prepoznaje u samom središtu Bodlerove poetike. U eseju o njegovoj poeziji, nemački esejista eksplicitno će dovesti u vezu iskustvo i filozofiju života: „Od kraja prošlog veka došlo je do niza pokušaja da čovek ovlada ‘istinskim’ iskustvom (*Erfahrung*), suprotnim od onog koje se taloži u normiranom, denaturisanom životu civilizovanih masa. Obično se ovakva stremljenja svrstavaju pod rubriku životne filosofije (*Lebensphilosophie*)” (Benjamin 1974: 178). Nadovezujući se na *Materiju i pamćenje* Anrija Bergsona, on dodaje kako je iskustvo „stvar tradicije, u kolektivnom kao i u privatnom životu. Ono se oblikuje manje od pojedinačnih, u sećanju strogo fiksiranih datosti, a više iz nagomilanih, često nesvesnih podataka koji se stiču u pamćenju” (179). Uz to, Benjamin poseže za Prustovim velikim romanom kao najboljom ilustracijom svoje teze da iskustvo modernog čoveku više nije prirodno dato: neophodan je kolosalni prustovski napor sinteze da bi se ono, u datim društvenim uslovima, nanovo uspostavilo, uprkos tekovinama industrijskog doba – nagomilanim čulnim senzacijama, strukturi štampe, carstvu informacija itd. – koje neprestano podrivaju mogućnost integracije iskustva. Vratimo li se Bodleru, uvidećemo da se kod njega „postavlja pitanje kako bi se lirsko pesništvo moglo zasnovati na iskustvu

(*Erfahrung*) kome je doživljaj šoka (*Chockerlebnis*) postao pravilo” (184), a koje direktno upućuje na diskontinuiranost i fragmentiranost modernog osećanja života. Ovoga puta, Benjaminov pesimistični zaključak svodi se na to da je doživljaj odneo pobjedu nad iskustvom: „Što je veći udeo momenta šoka u pojedinačnim utiscima, što se neprekidnije mora pojavljivati svest u interesu zaštite od draži, što je veći uspeh sa kojim svest operiše, utoliko manje pojedinačni utisci ulaze u iskustvo; utoliko pre ispunjavaju pojam doživljaja” (185).

Ilustrativan komentar benjaminovske opozicije *Erfahrung–Erlebnis* možemo pronaći kod Martina Džeja. Temeljno upućeni poznavalac Frankfurtske škole piše da je Benjaminov koncept iskustva nastao kao reakcija, s jedne strane, na favorizovanje navodno intuitivnog i prerefleksivnog *Erlebnisa* kod Huserla te, s druge strane, na redukovano i preterano racionalizovano shvatanje *Erfahrunga* kod neokantovaca:

„Neposredno, pasivno, fragmentisano, izolovano i neintegrirano unutarnje iskustvo *Erlebnis* bilo je, tvrdio je Benjamin, vrlo različito od kumulativnog, totalizujućeg nakupljanja prenosive mudrosti, epske istine, što je *Erfahrung*. [...] Benjamin je, kao što znamo, gajio duboku skepsu spram mogućnosti obnove istinskog *Erfahrung* u modernom, kapitalističkom svetu. Kontinuum *Erfahrung* već je bio prekinut neasimilabilnim šokovima urbanog života, te zamenom zanatske proizvodnje monotonim, nekumulativnim ponavljanjem pokretne trake. Smisleni narativ bio je istisnut nasumičnim informacijama i sirovom senzacijom u masovnim medijima. Jedino bi Revolucija [...] mogla da stvori novu zajednicu u kojoj bi se izgubljen ‘integritet sadržaja’ prenosne dijalektičke istine mogao iznova zadobiti” (Jay 1998: 48-49).

Zaista je teško, za svakog proučavaoca avangarde, prevideti u ovom komentaru moguće posledice po tumačenje avangardnog reza. Kojoj god teoretizaciji avangarde pribegli, na ovaj ili onaj način u njoj ćemo pronaći – mada drugom terminologijom sročenu – upravo navedenu distinkciju. Ono što Benjamin označava pojmom *Erlebnis* nije samo struktura osećanja koja je, ako ništa drugo, stvorila uslove za pojavu avangardista kao novih varvara, već se, sa svim impliciranim značenjima, ujedno može uzeti i kao prilično precizan opis idealtipski zamišljene strukture avangardnog *Kunstwerka*. Tada bi i čežnja za *Erfahrungom* kao celovitim iskustvom života predstavljala, takođe, kako melanholično-nostalgični pogled unazad, u ne tako davno „zlatno doba” koje je taj ideal ovaploćivalo, tako i stremljenje okrenuto napred, prema novoj mogućnosti integracije čoveka i sveta putem iskustva, koje bi nužno moralo da bude artikulirano kao (barem donekle) reakcija na avangardu.

Značajnije posledice za rad o avangardi i eseju, prema tome, donosi sledeća poteškoća: ako avangarda stoji na strani *Erlebnisa*, a esej na polu *Erfahrunga*, kako ih je moguće pomiriti? Ili, ukoliko je to nije moguće, kakav odnos ove dve tendencije među sobom uspostavljaju?

Maks Benze

Nemački filozof Maks Benze svrstava se u red onih autora koji su neumorno nastojali da prevladaju jaz između humanistike i prirodnih nauka. Dovoljan je čak i kratak uvid u njegovu razučenu bibliografiju – čiji su naslovi, sem retkih izuzetaka, na našim jezicima i dalje nedostupni, a njihov tvorac nažalost prilično nepoznat – kako bi se stekla predstava o svestranoj zaokupljenosti gorućim problemima savremenosti, koja nije lišena društveno-političke angažovanosti. Njegov rad najčešće se opisuje terminom *egzistencijalni racionalizam*, a osnovni naučni stav obeležen je traženjem saglasnosti između klasičnog humanizma i moderne tehnologije. U svojim je spisima Benze kombinovao disciplinarno raznorodne pristupe, ne libeći se da teorijsku matematiku poveže s hermenutikom umetnosti, a semiotička istraživanja s narastajućim korpusom teorija o medijima i informacijama (što ga je, na primer, učinilo jednim od prvih praktičara računarske i teoretičara konkretne poezije), pri čemu su estetika i tehnika ostale njegove trajne životne preokupacije.

Otuda ne iznenađuje njegovo zanimanje za problematiku eseja kao žanra. Ili, ako stvari priđemo sa suprotne strane, to što je autor Benzeovih interesovanja i intelektualnog habitusa napisao jedan od najznačajnijih eseja o eseju dosta govori o, kako bi Lukač rekao, suštini i obliku ovog žanra. U tom smislu se, donekle, može i naslutiti osnovna teza njegovog argumenta iz teksta „O eseju i

njegovoj prozi”, objavljenog u jednom od prvih brojeva dugovečnog nemačkog kulturnog magazina *Merkur*. Benze, naime, u imenu ovog žanra potcrtava, odnosno kao povlašćeni uzima onaj značenjski potencijal oličan u prevodu reči *esej* pojmom *eksperiment*. Esej bi, prema tome, bio eksperimentalni oblik na isti način na koji su to ogledi i opiti eksperimentalne fizike – pri čemu možemo primetiti da se i naš jezik ispostavlja kao veoma prijemčiv za ovaj smer značenjskih impulsa – dok bi *esejističko* spadalo u isti red reči kao, na primer, *eksperimentalno* ili *pragmatičko*. Kao takav, esej se zaista može shvatiti kao paradigmatičan, ne samo književni već humanistički „žanr našeg doba”, barem u onoj meri u kojoj humanistika može i treba da „drži korak” s eksperimentalnim metodama savremenih prirodnih nauka, ne odričući se pritom svog prava na raskorak. Kao što je rekao Starobinski, esej „bi trebalo da može da spoji nauku i poeziju” (Starobinski 1985). Formalno gledano, esejista je dopušteno da se služi svim sredstvima: njegova „perspektivistička optika i montirajuća mehanika su tehnološka oruđa ove najopštije umetnosti eksperimenta” (Benze 1976: 23). Nemački esejista zato insistira na tome da ovaj žanr nipošto ne treba da bude shvaćen isključivo kao izraz duhovne krize određene epohe, s kojom ga pojedini komentatori isuviše lako poistovećuju, jer je zapravo „lako videti da eksperimentalni stil (eseja) odgovara esencijalno utopijskom bitku čoveka” (29).

U Benzeovom tekstu možemo pronaći jedan od najčešćih teorijskih toposa sada već prebogate teorijske literature o eseju: *biti-između*.⁹ Rečeno Paskalovim metaforama, esej u sebi, na različitim nivoima, udružuje *esprit de géométrie* i *esprit de finesse*, povezujući pritom i brojne druge opozicije: stvaralac i odgojitelj, poezija i proza, tvorevina i tendencija, estetičko i etičko.¹⁰ Autori poput Lesinga, Herdera, Marksa, Kjerkegora, Ničea, Žida, Sartra, Kamija, Benjamina, Karla Krausa – koje sve navodi Benze – predstavljaju „međuslučajevе” u čijim se spisima zbiva „osobita koincidencija između tendencije i stvaranja”: „Takva proza razjašnjava i oživljava objekt o kojem govori i koga želi saznati i saopštiti, ali ona istovremeno govori o samoj sebi, u neku ruku saopštava sebe kao jedno autentično stanje duha” (Benze 1976: 20). Hod eseja je, dakle, po pravilu dvostruk, budući da se istovremeno odvija ophod predmeta o kojem se piše i uhod samog tog istraživanja – reflektivni zaokret ka sebi samome. No, kao što vidimo, *biti-između* preokreće se katkad u *biti-na-obe-strane*, u pokušaj da se binarna logika prevlada sintetičnom pozicijom koja će uključiti oba opozita. Služeći se tom logikom, Benze ističe da srž eseja čine „lepe rečenice”, ali produbljuje ovaj stav insistiranjem na tome da se esej mora čitati na dva jezika istovremeno – kao savršeno čulni govor i kao platonovska ideja (23). Odatle sledi da esej predstavlja rezultat literarne *ars combinatoriae*, dok je sam esejist „kombinator, neumorni proizvođač konfiguracija određenog predmeta”, pri čemu „sve što na bilo koji način poseduje jednu moguću egzistenciju, iz susedstva predmeta koji određuje temu eseja, stupa u kombinaciju i izaziva novo oblikovanje” (26). Ključna čovekova sposobnost za ovakav, esejistički poduhvat, bila bi zato ne moć dedukcije nego moć uobrazilje, s obzirom na to da cilj eseja svakako ne leži u izlaganju bilo kakvih konačnih definicija nego, naprosto, u predočavanju skupa mogućih konfiguracija, koja ipak nije bez ikakve naučne vrednosti i težine.

Ono u čemu se Benze sasvim slaže s Lukačem, premda na toj tezi ne insistira u istoj meri kao autor *Duše i oblika*, jeste ideja o pripremnom karakteru eseja. Ovaj žanr, shodno tome, treba razumeti kao zametak i genezu jedne potonje, celovitije teorije, ako ne i čitavog sistema mišljenja, koji tek treba da bude razvijen, no čijoj je inicijalnoj esejističkoj klici, uslovno rečeno, dozvoljeno da bude – kako nam prevodilac pomalo nezgrapno prenosi – „ne tako providna proza” (Benze 1976: 22). Ova stilistička neprozirnost ili hermetična prozna gustina ne samo da, po tome, spada u *differentia specifica* žanra nego predstavlja i njegov jedinstveni luksuz, koji bi u projektovanoj široj teorijskoj razradi morao da bude odbačen. Benze ga, uprkos tome, uzdiže na žanrovski pijedestal, navodeći da „esej predstavlja najteži literarni oblik, kako za stvaranje tako i za procenjivanje” (27), imajući u vidu

⁹ Preciznosti radi, treba napomenuti da ovaj pojam nema nikakve veze sa konceptom koji nam danas, kada ovo čujemo, najčešće prvi pada na pamet, naime onaj pola stoleća kasnije u postkolonijalnoj teoriji Homija Babe promovisani *in-between* (v. Bhabha 1994), premda bi se pojedine dodirne tačke svakako mogle povući.

¹⁰ Iren Langle Benzeovo razmatranje situira u okviru svog *l'entre-deux* teorijskog modela, tvrdeći da sam Benze ovom žanru daje naziv *Confinium* (granična zona), smestivši ga tako između *schöngeistig* (*bel esprit*) i *feingeistig* (*esprit fin*). Na taj način se, unutar samog eseja, održava skladna napetost između montenjevskog i bekonovskog, odnosno umetničkog i naučničkog pola (Langlet 2016: 90).

da je, suočenom s ovim žanrom bez čvrstih svojstava, čitaocu, pa i proučavaocu, bezmalo nemoguće da utvrdi ima li pred sobom „pravi” esej ili tek neki kvaziesejoliki *catch-all* spisateljski pokušaj.

Uz to, Benzeova ideja da esej zamenjuje sokratovski dijalog – iz koga bez sumnje potiče, budući da predstavlja „neku vrstu reflektirajućeg monologa i time i sam jedan dramatski oblik” (28) – nedvosmislena je aluzija (i blagi otklon u odnosu) na egzemplarnu ulogu koju Sokratov život igra u Lukačevom razmatranju prirode eseja. Dodajmo, najzad, da između ove dvojice autora postoji još jedna podudarnost, a tiče se srodnosti između eseja i kritike. Esejistički i kritički način pisanja kod obojice su shvaćeni kao da idu ruku podruku: i za Benzea, u čemu će ga docnije verno slediti Adorno, esej predstavlja „oblik kritičke kategorije našeg duha” (24). Zato će esejista, po prirodi stvari, „svoje prijatelje naći tamo gde se otvorene ili tajne revolucije, otpori, preokreti izvršavaju ili pripremaju” (25). Ali, osim što je kritičar, esejista je takođe i kušač, koji – u lesingovskom maniru – ne odustaje ni od duha ni od srca već ih spaja na taj način da jedna egzistencijalna kategorija postaje literarni oblik i obratno. Tako (i) Benze uočava suštinsku povezanost između žanra eseja i čovekove egzistencije. „U istinskom eseju se, dakle, izlazi daleko izvan estetičkog i etičkog čina, intelektualni obrazac je nastavljen u egzistencijalnoj strasti autora” (28). S druge strane, napominje autor, tim istim gestom istovremeno se zapada u aporiju, budući da esej svom predmetu „stvara konkretni telesni omotač, životni prostor od ideja i pojmova, slika i reči”, osobenu patinu koja, esejističkim tekstualnim tkanjem, prekriva sirovo tkivo samog života. Sudbina eseja i njegov oblik određuju se, tako, neprestano između životne neposrednosti i posredovanosti pismom, između nemetodskog iskustva i metodičnog eksperimenta, između sigurnosti tradicije i neizvesnosti avanture, između introspekcije i utopije.

Teodor Adorno

Ubedljivo najuticajniji, a po našem mišljenju i najpodsticajniji, esej o eseju napisao je nemački filozof Teodor Adorno. Iako je kod nas – ne bez razloga, ali ni sasvim opravdano – preveden upravo spomenutom frazom, kao „Esej o eseju”, ovaj Adornov rad izvorno je naslovljen nešto preciznije: „Esej kao oblik”. Originalni naziv teksta, za razliku od prevedenog, ne kazuje ništa o strukturi samog teksta ili o njegovom žanrovskom ustrojstvu; tek se čitanjem o tome može steći jasnija predstava. U tom pogledu, jedini paratekstualni faktor na koji se možemo osloniti jeste činjenica da je članak objavljen kao uvodni tekst prvog toma zbirke *Noten zur Literatur* (1958), čiji naslov – koji bi se dao prevesti kao *Beleške uz književnost* – već dosta rečitije govori o karakteru priloga. Naslov samog teksta, pak, vrlo direktno upućuje na Lukačev esej, sugerišući obaveštenom čitaocu – na kakvog je Adorno, gotovo uvek, jedino i računao – kako će tekst koji sledi zahtevati da bude pročitao u okviru jedne sasvim određene, iako prilično nerazvijene tradicije.

Na to nam autor eksplicitno skreće pažnju već na samom početku, pojašnjavajući da je esej u Nemačkoj „na zlu glasu”, između ostalog zato što „nedostaje uvjerljiva tradicija te forme” (Adorno 1985: 17). To je, pak, posledica preovlađujućeg stanja duha: tamo gde se spoznaja poistovećuje isključivo s naukom, a umetnost zatvara u zabran iracionalnog, nužno se odbacuje sve što izmiče ovoj antitezi. Ono što izmiče vezano je za esej, koji bi morao da bude nenaučna spoznaja i neka vrsta umetničke racionalnosti, odnosno poslednje utočište intelektualne sreće i slobodne igre:

„Umjesto da znanstveno nešto postiže ili umjetnički nešto stvara, on čak i naprežući se odražava dokolicu djetinjstva koje se bez skrupula oduševljava onim što su drugi već učinili. On reflektira ono što voli i ono što mrzi umjesto da duh, po uzoru na bezgranični radni moral, predstavlja kao stvaratelja ni iz čega. Za njega su bitne sreća i igra” (Adorno 1985: 18).

Iako Adorno smatra da „esej nalikuje na estetičku samostalnost što ju je lako moguće optuživati za pozajmljivanje od umjetnosti”, on ipak kritikuje Lukača za to što je olako nazvao esej umetničkom vrstom, previdevši istinsku prirodu njegovog medija, a to su pojmovi i „zahtjev za istinom bez estetičkog privida” (Adorno 1985: 19). „Dioba je znanosti i umjetnosti ireverzibilna [...] i nikakvom se čarolijom ne može vratiti svijest za koju bi zor i pojam, slika i znak bili jedno” (20). Ipak, to ne

znači da treba otići u suprotnu krajnost. Adorno upozorava kako „ne treba hipostazirati njihovu suprotnost” (21), pri čemu bi sve ove pretince mišljenja trebalo shvatiti kao provizorne – inače ćemo se naći u situaciji odustajanja od „cjelokupne istine”. Adornova terapija glasi: ni sentimentalni anahronizam ni pozitivistička klasifikacija. Nasuprot ograničenosti scijentizma, koji nije u stanju da svojom naučnom mrežom prekrije čitavo polje ljudske spoznaje, Adorno favorizuje „spoznaju iskusnog čovjeka, tipa onog izumrlag ‘homme de lettres’ kojeg Proust još jednom priziva kao najvišeg primjerka diletanta”, čije je merilo spoznaje „pojedinačno ljudsko iskustvo povezano nadom i deziluzijom” (22).¹¹ Prizivanje Prusta u ovakvom kontekstu direktno je, iako prećutno, nadovezivanje na gore već navođeno Benjaminovo posezanje za autorom *Traganja* kao primerom za otpor modernoj dezintegraciji iskustva. Sada vidimo da takvo traganje možemo nazvati esejističkim. U kulturi kojoj nedostaje kultivisanosti, koja više ne poznaje čak ni ranije cenjenu figuru *homme de lettres* – što je, ujedno, implicitno priznanje da esejistika, kao svojevrsna kulturnokritička „nadgradnja”, najpre zahteva razvijenu i bogatu kulturnu „bazu” – esejistički žanr ispostavlja se kao, hegelijanski sročeno, odsjaj ili odsev potencijalnog totaliteta: „Esej mora učiniti da u izabranom ili pogođenom potezu zasja totalnost, a da ne tvrdi kako je ona sveprisutna” (30).

No, za esej kao strukturu važnije je Adornovo izokretanje Hegela. Misao-vodilju tog gesta pronalazimo u jednom aforizmu iz *Minima moralia* – „Celina je lažna” (*Das Ganze ist das Unwahre*) – koji stoji nasuprot temeljnom hegelijanskom načelu, izrečenom u predgovoru *Fenomenologije duha*, po kome je istinito upravo ono što je celovito (*Das Wahre ist das Ganze*). Tako Adorno i ovde ističe kako esej, čuvajući u sebi nesmirujući dijalektički impuls kritike sistema i dogmatike metoda, uvek poštuje „svijest o neidentičnosti”, te – anticipirajući Liotarov opis postmodernog stanja i nestanak „velikih priča” – ističe ono parcijalno i delimično spram onog totalnog, kao i ono efemerno i promenljivo spram onog večnog (Adorno 1985: 23). Esej je, drugim rečima, figura onoga što je Đani Vatimo označio kao *slaba misao*. „Njegova slabost svjedoči o samom neidentitetu što ga treba izraziti; o višku intencije u stvarima i time o onoj utopiji koju isključuje raščlanjivanje svijeta u viječno i prolazno” (24). Odatle proističe jedan od Adornovih ključnih uvida, izrečen uz eksplicitno distanciranje od celokupnog Dekartovog zasnivanja moderne filozofije: „Esej tako reći metodički postupa nemetodički”, i „time sama njegova metoda izražava utopijsku intenciju”, pri čemu „za svoj afinitet spram otvorenog duhovnog iskustva mora platiti nedostatkom sigurnosti”, koja za dogmatično mišljenje predstavlja samu smrt (25). Upravo zato Adorno ističe vrednost esejističkog stila, na kome gradi svoju odbranu eseja kao forme, u kome kao da se više nego drugde potvrđuje makluanovsko *medium is a message*, odnosno: da esej samim svojim oblikom poručuje više nego što se isprva primećuje. „Ono ‘kako’ u izrazu treba spasiti onu preciznost što je esej žrtvuje odustajanjem od zacrtavanja cjeline” (26). Konačno: „Esej je ono što je bio od početka, kritička forma par excellence; i to kao imanentna kritika duhovnih tvorevina, kao konfontacija onoga što one jesu s njihovim pojmom, kao kritika ideologije” (31).

S druge strane, kad je reč o dinamici između neposrednog i posrednog, Adorno se u svom prikazu idealnog oblika eseja nadovezuje na Lukača, razvijajući još dublje ideju o sekundarnosti ovog žanra. Ukratko, esej ne dopušta da nam se nešto posredovano podmeće kao neposredno. Esej se, kao delezovski i gatarijevski shvaćen rizom, ne kreće ka izvorima i „ne pita ni za kakvu pra-danost” (Adorno 1985: 25). Njegov *propre* vrt je kultura, a ne priroda; utoliko, esej „odbacuje iluziju da bi misao mogla provaliti iz onoga što je *thesei*, kultura, i dospjeti u ono što je *physei*, priroda” (25), u čemu se pak može prepoznati svojevrsno „aleksandrinstvo eseja”. Veoma znakovitu ilustraciju ovog principa navodi sam autor kada kaže da način na koji esejista prisvaja nasleđene i već postojeće pojmove može da se uporedi „s ponašanjem nekoga tko je u stranoj zemlji prisiljen govoriti njezin

¹¹ Međutim, uprkos ovom zalaganju koje – makar i preko Prusta – nedvosmisleno priziva figuru Montanja, važno je uputiti i na ključne razlike između shvatanja esejističke subjektivnosti kod „oca žanra” i njegovog najprodornijeg teoretičara: „Pojedinac je još uvek mesto iskustva za negativnu dijalektiku, kao u Montenjevima esejima; ali, funkcija subjektivnosti drastično je izmenjena. Nasuprot Montenjevoj afirmaciji sopstva u svoj njegovoj kontingenciji i bogatstvu, Adornov idealni esej podrazumeva ‘likvidaciju svakog mišljenja ili pukog gledišta, uključujući ono od kog započinje’. Esejista upražnjava samokontrolu koja je ujedno epistemološki i retorički motivisana. Kako bi subjekt mogao da doživi objekt ne dominirajući nad njim, ličnost se drži u stanju mirovanja” (Kauffmann 1988: 82).

jezik umjesto da ga školnički sastavlja od njegovih elemenata” (26).¹² Ovo neprestano preplitanje i beskrajno umnožavanje posredujućih i (ino)stranih instanci, karakteristično za esej, navodi Adorna da u ovom žanru vidi paradigmatični Tekst: u eseju se zbiva uzajmno delovanje pojmova, „kao na čilimu”, a „plodnost misli ovisi o gustoći te isprepletenosti” (26). To je autor istrajno demonstrirao i vlastitim pisanjem, budući često na udaru kritike zbog svog navodno nerazumljivog stila. U tom je smislu struktura eseja veoma bliska muzičkoj logici, a kada znamo da ovo povezivanje esejističkog pisma s komponovanjem dolazi od autora koji je i sam bio kompozitor i koji je toliki značaj pridavao Šenbergovom otkriću atonalnog sistema, onda izrečena tvrdnja samo dobija na snazi.¹³

Naposletku, uprkos tome što u eseju vidi jednu od retkih preostalih izražajnih mogućnosti koje nisu kontaminirane vladajućim osiromašenjem duha, Adorno ukazuje i na nekoliko problema koje nijedno dijalektičko razmatranje o prirodi žanra ne bi smelo da previdi. Na jednoj strani stoje, uslovno rečeno, spoljašnji faktori. Nemački filozof smatra da je trenutak (u kome on piše) za esej „nepovoljniji nego ikada”, budući da se ovaj žanr nalazi pod neprestanim napadima organizovane nauke i filozofije zato što „istražuje ono slepo u svojim predmetima” i zato što „želi polarizirati ono što nije prozirno, osloboditi njegove latentne snage” (Adorno 1985: 35). Tome se moraju pridodati i društveno-ideološki činioci koji nadodređuju kulturne procese savremenosti. Duboko svestan ne samo lica već i naličja izborne slobode eseja, Adorno zna da se ona može lako izgubiti, naročito kad se esejista uplete u tržišne mehanizme kulturne industrije i pretvori u pukog „fabrikanta literature”: „Oslobođena discipline akademske neslobode, duhovna sloboda postaje neslobodnom udovoljavajući društveno performiranoj potrebi mušterija” (20). Na drugoj strani, međutim, postoje određena inherentna žanrovska ograničenja. Kao da esej sam po sebi, kako sugeriše Adorno, nije sposoban za samopotvrđivanje, s obzirom na to da „ima samo negativno ime za sreću koja je Nietzscheu bila sveta”, kao i da je „najunutrašnjiji zakon forme eseja otpadništvo” (36).¹⁴ Kao žanr, dakle, esej nosi u sebi impuls samokritike, postavljaajući se jeretički ne samo prema vladajućem poretku nego i prema sopstvenim pretenzijama. U tome leži, čini nam se, razornija i dublja (objektivna) ironija ovog žanra, za razliku od one (subjektivne) ironije esejiste koju je s pravom istakao još Lukač.

Mihail Epštejn

Kod ruskog književnog i kulturnog teoretičara Mihaila Epštejna možemo pronaći jedan drugi topos studija o eseju kao žanru, a to je blagi lament zbog teorijske neistraženosti ove „oblasti pismenosti” i „nadžanrovskog sistema” (Епштејн 1997: 7), čiji se suštinski karakter, kako ističe (ne samo) ovaj autor, prepoznaje po genološkoj neodređenosti i neuhvatljivosti. Premda bi se ova tvrdnja o pomanjkanju sekundarne literature, uporedimo li broj monografija i članaka posvećenih drugim književnim žanrovima, zaista mogla teško osporiti (mada se, u poslednjih četvrt veka, može primetiti porast interesovanja), čini nam se da implicirani stav o takoreći deridijanskoj neodlučivosti kao najvažnijoj odlici esejističkog pisma više odmaže nego što pomaže istraživanju. Od nedostatka ne treba praviti vrlinu, zbog čega nam je, u ovim pitanjima, bliži umereniji pristup, koji čak i jedan tako

¹² Ova Adornova ilustracija pronalazi veoma zanimljiv pandan – kod Bahtina. Ruski autor tvrdi kako „naučiti da govoriš znači naučiti da gradiš iskaze”, što u stvari znači da – pošto, po njemu, ne govorimo rečenicama i rečima kao takvim – nikada ni ne učimo reči iz nekakvog apstraktnog jezika, već učimo da usvajamo konkretne tuđe reči, odnosno reči iz tuđih iskaza (Bahtin 2013: 171, 183).

¹³ Odličan poznavalac Adorna i plodni prevodilac njegovih knjiga na engleski jezik, filozof Robert Hullot-Kentor tvrdi da je specifična adornovska gustina ovog eseja posledica autorove namere da ga piše kao modernu, šenbergovsku muzičku kompoziciju: „Kao što je Šenberg u *Iščekivanju* otkrio novi princip kompozicije u gustini, do čega je došao izjednačavajući svaki element u hromatskom prostoru, rastvoranjem melodijske i harmonijske apstrakcije, tj. horizontalnih i vertikalnih aspekata muzike, tako je i Adorno razvio gustinu kao princip pisanja, kritikujući rigidno razdvajanje horizontalnih i vertikalnih aspekata mišljenja, njegovih diskurzivnih i asocijacijskih aspekata, postulirajući ekvivalentnost svakog elementa u eseju.” (Hullot-Kentor 2006: 134).

¹⁴ Hartman je takođe istakao ovu vazda preteću opasnost kojoj žanr može da podlegne. Budući da se smešta negde između prošlosti i budućnosti, esej ujedno mora da vaga i o svom delikatnom mestu između institucionalizovanosti i frivolnosti: „uvek je istovremeno pravovremen i nepravovremen: stoji na samom stecištu onoga što se smatra prošlošću koju treba preneti napred, i budućnosti koja mora da ostane otvorena. [...] Kada se institucionalizuje, ova želja proizvodi praznoverje; ostane li slobodna, proizvodi frivolnu ili nezainteresovanu ironiju” (Hartman 1980: 199).

disperzivan žanr, kakav esej nesumnjivo jeste, uspeva da, makar i provizorno, opiše i utvrdi, izbegavajući fetišizaciju njegove takozvane nedefinisanosti. Uprkos svemu tome, i Epštejn je svestan da se i povodom eseja može govoriti o barem pojedinim žanrovskim konstantama, što mu otkriva pretraga po rečnicima književnih termina, gde se uz odrednicu „esej” najčešće mogu pronaći sledeće stavke: neveliki obim teksta, vrlo konkretna tema, subjektivno tumačenje, slobodna kompozicija, sklonost paradoksima, govorni jezik...

Vraćajući se na Montenja, Epštejn se pita kako je ovom piscu pošlo za rukom da puki kompendijum citata i zapisa preobrazi u eseje, drugim rečima: kako je od *scriptora* i *compilatora* nastao *auctor* – esejista? Barem delimičan odgovor leži u tome što je, za razliku od svojih prethodnika – Platona, Teofrasta, Seneke, Marka Aurelija i drugih – tek prvi pravi esejista uveo „neposrednu, oglednu korelaciju ‘ja’ sa samim sobom” i „samodokazivanje individualnosti” (Epštejn 1997: 9) – gest veoma srodan docnijim romantičarskim i egzistencijalističkim autorskim strategijama – i to bez ikakve potrebe da se to poveže s ma kojom normativnom, opštom predstavom o čoveku. Pri tom, za razliku od bliskih žanrova – autobiografije, dnevnika i ispovesti – esej nije neposredno usredsređen na *ja*. Kao što su već Lukač i Adorno naglasili, esejističko *ja* ispisuje se uvek u odnosu na konkretan tematski povod eseja, izlažući se uvek već oposredovano predmetom svoje refleksije. Esaj kao da poručuje: *ja, ali ne par moi-même*.¹⁵ Na tom tragu, Epštejn sugerise da je esejističko naslovno „o” zapravo „svojevrsta formula žanra, njegov ponuđeni ugao gledanja, koji je uvek pomalo iskošen, pa izlaže temu kao nešto sporedno” (12). Pojavljivanje teme u lokativu – a ne, kako bi se očekivalo, u nominativu – pokazuje da je ona samo izgovor za samouzlaganje autorske figure. Štaviše, posebno je zanimljivo to što ovo „o”, uprkos prividnoj samodovoljnosti i savršenoj grafičkoj zaokruženosti samog slova, esaju daje izvesnu notu neobavezanosti i nezavršenosti („o svemu ponešto”), upućujući istovremeno na strukturu samog teksta: esejističku misao odlikuje zaobilazno kretanje tj. „cikcakolikost” (15).

Najvažniji Epštejnov doprinos razumevanju žanrovskih osobina i potencijala eseja jeste povezivanje eseja i mita. Naime, prema njegovom sudu esej i nije ništa drugo do moderni mit; tačnije, moderno doba je nekadašnji sinkretizam mita zamenilo savremenom sintetičnošću eseja: „Esejistička težnja celovitosti, objedinjavanju i povezivanju različitih kulturnih nizova, nastala je na mestu one tendencije centralizovanja, koja je ranije bila svojstvena mitološkoj svesti” (Epštejn 1997: 29). Naravno, inherentnom refleksivnošću i individualnošću esej se temeljno razlikuje od mita, čak mu se i suprotstavlja; međutim, upravo zahvaljujući ovoj zasnovanosti na autorovoj ličnosti, esejistika uspeva da postigne obnavljanje i konsolidaciju kulture koju drugi moderni mitologizmi – a to su, prema Epštejnu, totalitarni, vulgarni i avangardni – usled depersonalizovanog otuđenja nisu u stanju da obave. I mit i esej služe se paradigmatičnim načinom organizacije iskaza, zato što je, „po svojoj prvobitnoj strukturi”, esej „u suštini – katalog” (37), te se, u odnosu na druge žanrove, može uspostaviti sledeća distinkcija: *običaj (mit, esej) – događaj (ep, roman) = uzualno – kauzalno*. Esaj i mit, osim toga, povezuje i slična struktura, a ona počiva na podudaranju slike i pojma. U esaju, doduše, nikada ne može doći do potpunog podudaranja slike i pojma, do kojeg u mitu ipak dolazi, ali se ovo nepodudaranje pokazalo kao veoma produktivno, te se njime dobrim delom može objasniti „energični samorazvitak esejističke misli-slike” (33),¹⁶ koja zahteva uvek nova i nova objašnjenja i

¹⁵ Detaljniju eksplikaciju možemo pronaći kod Iren Langle. Ona piše da subjektivnost esejističkog *Ja*, za razliku od onog autobiografskog, ne govori „evo šta sam postao” nego „evo šta jesam i šta, upravo dok ovo pišem, postajem” (Langlet 2016: 207). Ta subjektivnost se prikazuje u procesualnosti, u svom refleksivnom postajanju-esejistom, koja – kao kod Đerđa Lukača – najpre podrazumeva prolazak kroz gotovo mističko iskustvo koje zahteva da bude izrečeno kao jedinstveno. Prema tome, esej bi bio istovremenost inskripcije subjekta i deskripcije objekta, pisanje sebe (*écriture du moi*) u kome jastvo niti prethodi niti sledi činu pisanja već je s njim istovremeno.

¹⁶ Epštejnova esemska misao-slika, mada on to ne navodi, bez sumnje ima preteču u konceptu *Denkbild* Valtera Benjamina, koji je kod nas preveden kao slika koja misli = mislopis (v. Benjamin 2016). O tome takođe govori i Žarko Paić, prema čijem je mišljenju esej – kao moderna filozofsko-književna forma – osobeni spoj pojma, priče i slike: esej i nije drugo do „slikovno mišljenje”, ispunjeno mitovima, alegorijama i metaforama, i kao takvo je oduvek bilo heretično (Paić 2004: 10). O veoma srodnom terminu, koji je Hajnrih Hajne iskoristio kao odrednicu jednog od svojih „najčudesnijih i istovremeno najproblematičnijih eseja” (o Ludvigu Berneu), piše Lotar Bajer: „Meni, *Denkschrift* [doslovno: pisana misao], izdvojen iz uobičajenog konteksta u njemačkom jeziku, izgleda kao dosta dobar prevod termina esej, ukoliko se

komentare. Ovoj misli-slici Epštejn daje naziv *esema*, definišući je kao osnovnu jedinicu esejističkog mišljenja, kao „slobodan spoj konkretne slike i ideje koju ta slika saopštava” (34).

Međutim, nasuprot masovnoj mitologiji, karakterističnoj za savremeno potrošačko društvo, „esejizam je mitologija zasnovana na autorstvu” (Епштејн 1997: 80), a ne na autoritetu. Vraćajući se ponovo na ideju slabe misli Đanija Vatima, možemo s Epštejnom istaći kako je esejizam „meka forma sabiranja i kondenzacije kulture” (66), odnosno „nešto poput humanističke mitologije” (67). Kod ruskog autora prisutna je, po svemu sudeći, veoma izražena težnja ka tome da se proces harmonizacije prikaže kao ideal. U tom smislu, on i funkciju eseja vidi kao „homeostazu”, postavljenu kao branu pred sve izraženijim centrifugalnim silama kulture i društva. Budući da se ovde esejizam shvata kao „mehanizam samoočuvanja i samorazvitka kulture kao celine”, Epštejn napominje da se to ne odvija nauštrb čuvanja osnovnog principa otvorenosti „antitotalitarne totalizacije” (69). No, uprkos ovoj posve adornoovskoj formulaciji, Epštejn se upušta u kraću polemiku s nemačkim filozofom zato što ne može da prihvati odricateljsku silinu njegove negativne dijalektike, ali i zato što je samom Montanju znatno bliže srednje i izbalansirano rešenje, u kojem esej služi kao “sprovodnik suprotnih tendencija: integrativne i diferencijalne” (71). Zbog ovog dostizanja celovitosti koja nije ujedno i instrumentalno usmerena na bilo koji cilj, kao i postizanja unutrašnje uzajmnosti i jednakovrednosti pojava iz kojih se ne izvlači nikakva dalja korist, esejizam se povezuje s takozvanom „ekologijom mišljenja”.

Obuhvatajući kako umetničke tako i dokumentarne i naučne žanrove, esej se lagodno smešta bilo u istoriju književnosti ili filozofije bilo u istoriju kulture i običaja. Esejist, pri tome, ne mora da bude ni dobar pripovedač niti temeljan filozof, jer će njegova mašta uvek zaostajati za imaginacijom romanopisca, a njegova misao za onom filozofa – ali zato on mora da poseduje „organsku vezu svih tih sposobnosti” i „kulturnu višestranost” (Епштејн 1997: 25). Iz tog se razloga za esej može reći da je „čista pismenost, delo kao takvo, u najširem i najneodređenijem smislu te reči, žanr za početnike i neiskusne” (27–28), koji toliko podseća na školske sastave,¹⁷ dok bi sam esejist tada bio, oksimoronski sročeno, „profesionalac diletantskog žanra” (28), nalikujući više na zbunjenog ali radoznalog pubertetliju negoli na već stasalog omladinca. Kao osobeni spoj fenomenološke deskripcije i dekonstruktivističke diseminacije, esej nam se ukazuje kao „nulta disciplina” (103) unutar humanistike, utemeljena na potencijalnosti znanja i bogatstvu neznanja.

Nekoliko jugoslovenskih „eseja o eseju”

Na kraju ovog odeljka, osvrnućemo se ukratko na nekoliko primera eseja o eseju u srpskom odnosno jugoslovenskom kontekstu. Odabrali smo četiri najistaknutija teksta/autora – Jovana Hristića, Sretena Marića, Milivoja Solara i Jovicu Aćina – koji su svi (sem donekle Solara) i sami bili prepoznati kao značajni esejisti domaće kulture. Pri tom je zanimljivo da ni u našoj nauci o književnosti ni u samoj književnoj produkciji ne postoji niti jedna monografska studija posvećena isključivo problematici eseja kao žanra. Kod nas se, dakle, o eseju uglavnom pisalo „po zadatku” i „po narudžbini”, pa su nam se kao neprocenjiva sekundarna literatura izdvojili tematski brojevi ili tematski blokovi u sledećim časopisima: *Delo* br. 5 (1976), *Letopis Matice srpske* br. 6 (1994) i *Reč* br. 18 (1996) u Srbiji, kao i regionalni *Novi izraz* br. 9 (2000) i *Nova Istra* br. 2–3 (2004).

Jovan Hristić pozabavio se problemima esejističkog oblika u barem dva navrata, i oba ta eseja spadaju u ranu fazu njegove spisateljske delatnosti. Prvi put je to učinio u tekstu „Anatomija eseja” (za čiji naslov ne možemo pouzdano da utvrdimo duguje li samo koji mesec ranije štampanoj *Anatomiji kritike* Nortropa Fraja), prikazu, zapravo, čiji su povod dve nedavno objavljene esejističke knjige – prevod *Leta* Albera Kamija i *Anina balska haljina* Dušana Matića – knjige koje „postavljaju ponovo pred nas problem eseja”, naročito s obzirom na odmak i bliskost „modernog” od „klasičnog”

odnosi na idealnu definiciju žanra: književni oblik koji je manje određen svojim predmetom negoli pokretljivošću misli koju taj predmet stvara” (Baier 2000: 165).

¹⁷ Alber Tibode – koga, zajedno sa Bergsonom, Valerijom i Židom, Marijel Mase smatra ključnom figurom za veliki francuski dvadesetovekovni povratak žanru eseja i njegovu institucionalizaciju – u svojoj *Istoriji francuske književnosti* sugeriše da esejistički radovi dosta nalikuju srednjoškolskim sastavima (v. Macé 2006: 113).

eseja, odnosno imajući u vidu razlike i sličnosti između Mišela Montenja i Frensis Bekona s jedne, te T. S. Eliota i Morisa Blanšoa s druge strane (Христић 1957: 8). Hristić upozorava čitaoca da se danas o eseju govori vrlo neodređeno, zbog čega upućuje na dve tradicije ovoga žanra: francusku i englesku, u kojima je značenjski opseg ovog termina različit, dok je samo retkim stvaraocima uspeo da te dve struje srećno pomire (kao primer navodi Virdžiniju Vulf).

Povodom knjiga o kojima je odlučio da piše, Hristić kao njihovu zajedničku crtu izdvaja nešto što naziva „esejističkom inspiracijom”: kod Kamija ona potiče od predstave Mediterana, a kod Matića od pokušaja da se dopre od „stvari same”. „Esejistička inspiracija” – za koju autor promptno ističe da je uvek ujedno i „moralistička inspiracija”, prepoznajući žanru eseja inherentnu moralističku preokupaciju – vuče svoje mitološko-fiktivne korene iz antičke Grčke. Ona kako za Kamija tako i za Matića predstavlja izvor iz kojeg autori crpe tri svoje ključne teme: „vraćanje totalnom čoveku” kao spasu od nadiruće savremene alijenacije (Demokrit, Sokrat i Platon), „konkretna misao” koja sjedinjuje život i filozofiju (presokratovci), te kalokagatija, „etizovano lepo i estetizovano dobro”, tj. „tema nerazdvojenih vrednosti” kao „kvintesencija Antike” (Христић 1957: 9–11). Iz ovog nabiranja nije teško uvideti da je ono što Hristića privlači spomenutim knjigama, a njihove autore vodi ka antičkom shvatanju čoveka, upravo mogućnost integracije svih ljudskih sposobnosti. Antički moral nije nikakva apstrakcija već „samo shvatanje totaliteta života i sebe u životu, on je jedno integralno iskustvo života” (11). Pritom se Hristić posebno osvrće na Matića: evocirajući Didroa kao autorsku figuru koja „stalno beži od literature u ime jedne istine života”, on povezuje to sa stremljenjima prisutnim kod srpskog pesnika-esejiste, koji „u literaturi stalno traži odnos prema životu”, zbog čega je više „pravi moralista starog kova nego li estetičar i kritičar” (12).

Prema tome, esej ne treba shvatiti kao kolebanje između literature, filozofije i života, ističući isključivo one aspekte žanra koji osvetljavaju njegovu neodređenost. Nasuprot tome, esej je jedan od retkih preostalih, ako ne i jedini mogući izraz u kome se ove oblasti čovekovog duha nalaze nerazdvoj(e)ne, zbog čega Hristić može emfatično da zaključi:

„Esej je sa svojom moralističkom inspiracijom i ambicijom svakako najplemenitiji rod literature – njegova ambicija je da nas postavi u život, da nas odredi u životu i da odredi život u nama. [...] Esejistička inspiracija, esej, želi da postavi pisanje u život, da nađe onu tesnu vezu između čina pisanja i čina življenja, onaj princip u kome se pisanje i život izjednačuju” (Христић 1957: 12–13).

U tom smislu, esej treba videti kao „ispit savesti” i “egzistencijalno zasnivanje istine”; drugim rečima, kao prevazilaženje estetičkog stadijuma i postizanje etičkog kao najvišeg (Христић 1957: 14). Ovakvim razmatranjima – koja esej tesno povezuju s moralom, a pisanje s konkretnim životnim aktivnostima, i kojima, *last but not least*, kao *exemplum* služi spisateljska praksa jednog nadrealiste – Hristić nam pomaže da bolje shvatimo (ponekad skrivene ili barem ne u prvi mah primetne) impulse prisutne u avangardnoj esejistici.

Nekoliko godina kasnije Hristić štampa „Sudbinu eseja”, u kojoj se, u širim potezima, bavi naslovnom temom. Za razliku od prethodnog teksta, datog u formi prikaza, autor nam ovde nudi jedan strukturno kompleksniji i utoliko tipičniji esej: zauzima najpre jednu poziciju, nudeći razloge njoj u prilog, a zatim, ne bez blage ironije prema vlastitom postupku, skreće na drugu stranu i brani druge moguće pozicije, kako bi naposljetku mogao da izvede odgovarajući zaključak. Tako se, ovde, prelazi put od inicijalnog klasično-humanističkog lamenta nad „više nego neizvesnom” sudbinom eseja i postepenim „opadanjem” i udaljavanjem od velikih uzora (Hristić 1968: 151) sve do gotovo nepokolebljive uverenosti kako je upravo „esejistički stil u modernoj književnosti jedini uspeo da očuva ravnotežu između eksplicitnog i implicitnog, oblika i izjave, kojom književnost dokazuje svoju važnost i svoju vitalnost” (166).

Hristić na početku, dakle, konstatuje opšti vapaj epohe zbog disocijacije senzibiliteta, usled koje nam deluje da više nismo u stanju da pomirimo opštost filozofskog razmišljanja i konkretnost pesničke imaginacije – a što bi velika literatura upravo trebalo da može da učini. Na suprotnom kraju, međutim, nalazi se svojevrsna uteha eseja. Hristić oprezno istupa s hipotezom da je esej „zajednički stil” moderne književnosti kojom se ona razlikuje od klasične ili tradicionalne, tj. da svojevrsni esejistički duh prožima gotovo sve njene oblike. Esej se ispostavlja kao forma koja ima žanrovske

kapacitete da poveže raznorodne oblasti znanja i prevlada modernu bolest specijalizacije. I više od toga: esej se prelijeva na sve oblasti ljudske egzistencije i postaje pitanje životnog stila, putem kojeg „ono što znamo utiče na to kako *postojimo*”, a „jezik znanja” pretvara se u „jezik egzistencije” (Hrستیć 1968: 156). Glavni paradoks, pak, leži u tome što ovaj po prirodi fragmentaran oblik poprima u naše doba integrativnu društvenu funkciju.

S jedne strane, to što u modernoj književnosti dolazi do „približavanja estetičkih oblika diskurzivnim” (Hrستیć 1968: 157) za Hrستیća nije povod za lament, već prilika za „novi način uspostavljanja veze između vizije sveta i naše sudbine” (157). No, nasuprot tome, Hrستیćevi stavovi veoma su bliski autorima koji zagovaraju kritiku radikalnog estetičkog purizma moderne književnosti i njene tendencije ka „povlačenju reči” (Dž. Štajner) zarad približavanju samoj stvari. Tako esej ovde zadobija ulogu sponse s velikim delima prošlosti, čak donekle i spasiteljsku funkciju, u razdoblju nad čijom se sudbinom nadvio zlokobni stih „Propasti od ćutanja” (*Pervigilium Veneris*) i koje sve manje počiva na moći reči i verbalnog izraza, a sve više na simboličkoj logici i matematskom jeziku. U suštini, ovde je reč o dinamici između neposrednosti i posredovanja: „Ideja o neposrednosti koju smo izgubili je samo druga strana ideje o prvom grehu [...] i već dvadeset vekova mi se osećamo izgnani iz raja u koji na svaki način želimo da se vratimo” (162). Naša je civilizacija, naprotiv, izgrađena na posrednom odnosu prema stvarima – za šta je upravo jezik najbolji primer – i potencijalni povratak neposrednosti morao bi, naprosto, da podrazumeva preveliku žrtvu. Uostalom, nije li ovo ireverzibilni proces, i ne kalemi li se posredovanje na posredovanje (na posredovanje...)?

Sve u svemu, moderna književnost zahteva modernije pristupe. Uzimajući ovoga puta za primer žanrovski raspon dela koja su napisali Sartr i Kami, Hrستیć ukazuje na to da sve njihove knjige i tekstove ne možemo isključiti iz područja književnosti već ih moramo čitati kao njen deo. Novi način posmatranja morao bi, stoga, da obuhvati i ove nove, kako ih Hrستیć naziva, „hibridne” oblike, tako tipične za modernu književnost. „Prava priroda” eseja i jeste u tome da ne bude „nijedan od tih oblika”, od tih ustaljenih žanrova: „on je uvek između: ni sasvim ‘čista’ književnost, ni sasvim ‘čista’ kritika, ni sasvim ‘čista’ filozofija, spajajući u sebi preimućstva svih njih, a ne podležući nijednom od njihovih ograničenja” (Hrستیć 1968: 153). Metaforičnost i dvosmislenost esejističkog jezika ne otkrivaju nam, prema Hrستیću, toliko njegovu nepreciznost, koliko to da je „jedna od osnovnih funkcija izražavanja jezikom [...] u tome da nam omogući da iz jedne oblasti našeg znanja i iskustva pređemo u drugu, i da tako izrazimo ne samo postojanje i konfiguraciju činjenica već i njihov smisao koji one imaju za nas” (163).

Sreten Marić važi za jednog od najprofilisanijih i najproduktivnijih srpskih esejista, pa ne iznenađuje što je jedan od njegovih tekstova posvećen upravo osvetljavanju sopstvene spisateljske prakse. Naslov tog teksta, štaviše, biće pretočen i u naslov knjige – *Proplanci eseja*. (Kao i u Hrستیćevom slučaju, kod koga je to eksplicitno, vidimo da i kod Marića, putem naslovne aluzije, važnu ulogu igra Dušan Matić.) No ispostaviće se da dometi tog eseja ne korespondiraju uvek s kvantitetom autorove esejističke produkcije.

Važno je, ipak, najpre spomenuti prednosti ovog rada. On je koncipiran kao ispovest – što je tipično esejistički gest – kroz koju autor naprasno (i očito planski) osvešćuje da i on sam pripada esejističkom esnafu. Njegov esejistički rad čini pisanje o temama koje ga opsedaju uz, kako priznaje, pisanje po narudžbini (Mapiћ 1979: 24), pri čemu se više ističe spoljni podstrek kao inspiracija. Takođe, Marić navodi da je suštini pitanja šta je esej morao prići „zaobilaznim putem”, tj. „razgovarajući sa drugima koji su o tome razmišljali” (12), potkrepljujući samom formom svog eseja jedan od toposa teorije ovog žanra, naime onaj o krivudavoj intertekstualnoj prirodi esejističkog diskursa. Uopšte, čitalac ovog eseja stiče uverljiv dojam o tome kako reči ne mogu biti samodovoljne: one neprestano zahtevaju i podstiču na nove reči, i tu se esejista oseća u svom elementu. Marić, opet kao i Hrستیć, esej smatra hibridnom književnom vrstom, i to ne samo u modernom sistemu žanrova već i u jednom dubljem smislu. Esaj, naime, označava prelazak iz usmene u pisanu kulturu, to je „prelazni oblik između diskusije na agori ili pri ‘gozbama’ i pismenog stvaranja”, zbog čega „nije slučajno što je prvi esejist, Platon, onaj koji je morao da se skloni sa agore i što su njegovi eseji pisani u obliku *dijaloga*” (22). Pritom, upravo čuvajući sećanje na Sokrata, „ironija *dobrog* eseja je pre svega uperena prema samom esejisti; ona je neka vrsta njegovog metafizičkog crnog humora, svesti o

nemoći, svesti da ne vidi daleko” (29). Pored toga, Marić kritikuje Đerđa Lukača da neprestano poistovećuje esej s kritikom i da su za njega to dva gotovo identična termina. Nasuprot njemu, on pravi suptilnu razliku, tvrdeći da kritika govori *o*, a esej *povodom* tuđe reči (16) ili *sa* njom (23) – kao i da ne govore svi eseji, kako je nemački filozof postulirao, o nečemu već uobličenom (15).

Marić, međutim, iznosi i nekoliko tvrdnji koje zvuče pomalo naivno, a na osnovu njih može se zaključiti da prema žanru eseja on zauzima sasvim suprotan vrednosni stav od Hristića. Problem, naravno, nije u samom vrednosnom sudu već u njegovom obrazlaganju. Marić, naime, smatra da je esej svojom formom praktično osuđen na to da zauvek ostane „minorni rod” književnosti. Taj „relativno kratak prozni spis bez fikcije” (Marić 1979: 14) – što je maksimum definicije koja nam je ovde ponuđena – „danas (se) pravi u nedostatku boljeg”, i nije „nikakav ponos našeg doba, već njegova neumitna nužda” (30). Skučenost i ograničenost eseja, prema njemu, naprosto ne može da zadovolji apsolutističke porive čoveka: „Esejista je *a priori* rezigniran da je apsolut nedostižan, ne propinje se prema nebu, već je sa obe noge na zemlji koja se suludo vrti, gde se ništa do kraja ne dogleda” (35). Po istoj logici, esej je „domen [...] uzak, prizeman, mudrost skromna, relativna” (35), a „šarm eseja je u toj kapriciozno subjektivnoj noti, ali i njegova velika slabost” (37). Iz ove je perspektive razumljiva Marićeva kritika Adorna: on mu zamera to što, kao temeljno filozofski obrazovan, izvršava napad na filozofiju, ali i na sistem kao takav; srpski esejista, sa svoje strane, sisteme smatra svojevrsnim vizijama i poezijama savremenog čoveka, ističući da nam danas upadljivo nedostaje takvih stremljenja. No, ako u navedenim tvrdnjama i nije sve sasvim neistinito, ono što je izrečeno o esejima kao formi spada u domen čiste proizvoljnosti – i možda tačnije pokazuje uzrok razilaženja s nemačkim filozofom. Marić, naime, kaže da, „za razliku od pesnika, esejisti se forma ne postavlja kao problem”: „esej se piše naivno, spontano; ako je i forma, on je neutralna forma o kojoj čovek, njom se služeći, i ne misli” (9). Ne upuštajući se u to šta bi, na osnovu ovakvih iskaza, jedna psihokritika mogla da zaključi o njihovom autoru – koji je, da ironija bude veća, prolifikan esejista – možemo se, umesto opširnijeg odgovora, zadovoljiti isticanjem tek nekoliko osnovnih retoričkih pitanja. Postoji li ijedna forma koja je neutralna? Postoji li ijedan književni tekst koji, da bi dobio svoj konačni oblik, nije prethodno bio promišljen? Postoji li ijedan autor kome se forma nije postavila (i) kao problem ili prepreka?

Milivoj Solar objavio je svoj „Esej o esejima” u knjizi *Eseji o fragmentima*. Iako je tekst velikim delom posvećen kritičkom čitanju eseja o esejima koje su napisali Lukač i Adorno, i uprkos tome što rad stoji na razmeđu između „pravog” eseja i školske publikacije, u njemu se može naći nekoliko dragocenih poenti o prirodi ovog žanra i njegovoj funkciji u okviru savremene kulture i društva.

U odnosu na autore koje smo prethodno razmotrili, Solar donosi osvežavajući vrednosni pristup fenomenu žanra. On se – sasvim nezavisno od toga koja je opšta teorija književnih vrsta ili tipova diskursa u pitanju – načelno zalaže za dehijerarhizaciju i ravnopravnost žanrova, pa bi tako Montenjevi eseji morali da zauzmu jednako važno mesto kao i Dekartov filozofski sistem, bez obzira na to što su po svojim oblikotvornim načelima međusobno suprotstavljeni. Taj stav podrazumeva kritiku organicističke teorije žanrova, nasledenu još od Aristotela i (barem implicitno) prisutnu sve do danas, teoriju koja određene književne vrste prvo postulira kao idealtipove, a potom, na toj osnovi, izvodi druge vrste iz njih nazivajući ih hibridima. Prema Solaru, sve su vrste načelno ravnopravne zato što „zadovoljavaju potrebe koje nisu sasvim istovjetne” i jer „očito nemaju iste svrhe koje bi samo bolje ili lošije ispunjavale” (Solar 1985: 18). Ukratko, to znači da esej nema istu svrhu kao filozofija, pa zbog toga nije ni ispravno reći da je ne ispunjava dokraja.

„Esej tada ne mora biti nikakva hibridna vrsta jer osnovno načelo njegovog oblikovanja biva shvatljivo prije svega iz odnosa opozicije između renesansnog i srednjovekovnog sistema svih književnih vrsta” (Solar 1985: 19–20). Dok je srednjovekovna poetika počivala na apsolutnoj pripadnosti pojedinca zajednici, ideji mitskog vremena i garanciji spoznaje u teološkoj objavi, renesansna poetika zasniva se na izboru novih tema, nove tehnike oblikovanja, „ideji slobodnog povijesnog individuuma” i „metodičnoj izgradnji sistema evidentne spoznaje” (20). Esej kao novu vrstu neophodno je stoga razumeti kako sinhronijski, unutar renesansnog sistema književnih vrsta, tako i dijahronijski, u odnosu na prethodne sisteme vrsta, antički i srednjovekovni, a posebno spram žanrova kojima je srodan.

Na temelju ovih promišljanja Solar dolazi do svog, po našem sudu, najvažnijeg zaključka. Društvena funkcija eseja, smatra on, danas je, naime, integrativna, objedinjujuća. Da bi tu funkciju ostvario, esej se služi govornim jezikom: „Esej tako očito karakterizira i izrazita sklonost prema prirodnom jeziku, a što je neka znanost razvijenija, to je više njezin metajezik jedino sredstvo kojim se ona može izraziti” (Solar 1985: 28). U tom pogledu Solar se slaže s Lukačevom tezom da esej prestaje tamo gde počinje prava nauka. No, on pravi ogradu od toga tvrdeći da „iskustvo znanosti u eseju nužno postaje temom zapravo umjetničke obrade”, a esej time kao da, posredstvom umetnosti, vraća nauku na širi teren društva. „Esej zato prije nastaje iz nekog odustajanja, pa čak i iz stanovitog prezira prema sistemu, nego što nastaje iz nezadovoljene čežnje za sistemom” (26). U tome, upozorava Solar, vrebaju opasnost, budući da „poplava suvremenih eseja” može biti izraz svojevrsnog „samozadovoljstva odustajanja”, umesto da književni oblik eseja tek postane zadatak naše kulture.

Esej Jovice Aćina u *Reči* 1996. godine svojevrsno je ponavljanje pojave teksta Sretena Marića u *Delu* 1976: prekaljeni domaći esejista pozvan je da, svojim prilogom, doprinese tematskom bloku o eseju. Šteta je, ipak, što je propuštena prilika da se autor više pozabavi sopstvenom esejističkom praksom. No, uzimajući u obzir da u žanrovske konvencije eseja spada i to da se više govori posredno nego direktno, sasvim je moguće da je taj zadatak zapravo – ispunjen.

Aćinov se esej velikim delom oslanja na nekoliko godina ranije objavljeni tekst Žana Starobinskog „Može li se esej definisati?” (v. Starobinski 1985). Otuda ovde, na primer – prvi put na našem jeziku – možemo pronaći temeljna i zanimljiva etimološka razjašnjenja o nazivu žanra:

„Reč potiče iz latinskog; glagolski je izvedena od *exagiare*, ‘odmeriti’. Ovome je po značenju srodno *examen*: igla, jezičak na vagi, zatim ocenjeni teret, kontrolisano ispitivanje. No, postoji i drugo značenje za *examen*: roj pčela, jato ptica. Bila bi to reč za neku leteću skupinu, za krilata bića koja lete u često samo njima znanom rasporedu, u svakom slučaju po njihovim slobodnim unutrašnjim pravilima. Etimologija navedenih izraza upućuje na *exigo*, tj. izbaciti, izvesti, loviti, potom iziskivati... Esej bi, stoga, bio stroga, zahtevna mera, pomno ispitivanje, ali i verbalni roj u zamahu svog uzleta” (Aćin 1996: 58).

Iako će u pamćenju žanra ostati pohranjene sve navedene konotacije, u zavisnosti od književnoistorijskog i duhovnog konteksta epohe do izražaja će ipak dolaziti samo pojedine od njih. Zato i Aćin ukazuje na to da je, prvom „selidbom” žanra preko Lamanša, došlo i do izvesnog preinačenja termina: već kod Bekona i Loka esej će postati oznaka manje „spontane proze” montenjevskog tipa, a više dela koje iznosi nove ideje ili originalne interpretacije starih problema, što će i u potonjim razdobljima biti preovlađujuće određenje žanra (uključujući, na primer, eseje Voltera i Bergsona). Engleski jezik nam je, takođe, u nasleđe ostavio i reč za „pisca eseja”: prvi zabeleženi primerci reči *essayist* mogu se naći u engleskim izvorima početkom 17. veka, pri čemu se mora imati u vidu da termin „od same njegove pojave nije bio lišen omalovažavajuće note” (Aćin 1996: 58).

Nakon izlaganja ovih nepobitnih, ali uglavnom kod Starobinskog „pokupljenih” informacija, Aćin se upušta u nešto slobodnije i samostalnije refleksije o prirodi žanra. Najpamtljivija njegova misao jeste ona kojom otvara tekst, a u kojoj postulira kako bismo Edipa koji stoji pred Sfingom i odgoneta njenu zagonetku mogli da vidimo kao prvog esejistu Zapada (v. Aćin 1996: 58). Nije bez značaja to što se Aćin, ovom blagoironičnom spekulacijom, distancira od Lukačevog (i od njega nadalje često preuzimanog ili neznatno variranog) insistiranja na tome da je Sokratov život paradigmatičan primer esejističkog oblika. Premeštanje izvora žanra hronološki još dalje u prošlost, iza Sokrata, pa čak i iza presokratovaca – drugim rečima, iza prvih filozofa, u mitsko vreme – možemo objasniti autorovom željom da esej istrgne iz monopola filozofskog mišljenja i približi ga, prema njegovom sudu, primerenijem kontekstu mita. Videli smo da je na sličan način, istih tih godina, razmišljao i Mihail Epštejn. Sinkretičnost mita, heterogenost njegovih elemenata koja ipak tvori jedinstvenu strukturu, ali ništa manje i pretenzija mita da svojom pričom objasni svet, čine ga, zapravo, srodnikom eseja.

Pod nedvosmislenim uticajem ideje o rizomskom pisanju, Aćin pokazuje da Montenj, uzoriti esejista, nikada ne zahvata koren svog predmeta već samo njegov cvet, no to ga ne sprečava da se retorički zapita: „Nije li on izraz žudnje da se dosegne mesto rađanja formi?” (Aćin 1996: 59).

Nadovezujući se na još jednog francuskog poststrukturalistu, autor navodi da esej nikada nije ni zahtevao da bude samostalna vrsta te da ne podnosi nikakav zakon žanra. Pre se može reći da esej, samim svojim izlaganjem, čuva nešto od procedure nastajanja mišljenja, od procesa u kome se mogu pratiti „udesi subjekta iskazivanja u njegovim suočavanjima sa subjektima iskaza” (59), demonstrirajući šta se sve odvija na putu od želje za pisanjem preko pisanja samog sve do onog konačnog napisanog. Praveći još jedan korak dalje u tom smeru i prizivajući muzilovski esejizam iz *Čoveka bez svojstava*, Aćin ističe da „esejistički instinkt otvara priliku za pripovedanje s kojom će se možda ispričati ono što se ne može misliti” (59), zbog čega „profesionalci znanja” – akademici i univerzitetlije – preziru esej i doživljavaju ga kao opasnost po utvrde svog znanja. U tom smislu, esej se zaista može shvatiti kao izraz „nostalgije za nemogućim” (60), u kojoj Aćin – u verovatno najličnijem ostavljenom tragu u ovom tekstu – prepoznaje snažno prisustvo melanholije. Za razliku od onoga što je Solar kod Lukača video (i kritikovao) kao neutaživu esejističku čežnju za sistemom, esej je kod Aćina melanholičan žanr zbog toga što se, uspostavljajući vlastita žanrovska pravila, odriče spokoja i utehe već postojećih formi. Kao takav, esej je uvek znamenje nestabilnosti poretka, pojavljujući se kao neumitni pratilac svih epoha krize, rušenja i katastrofe.

1. 2. ESEJ I AVANGARDA

Temeljno obeležje eseja je, prema tome, potreba za spoznajom i težnja za istinom, za čim dolaze stil mišljenja i način iskazivanja; pritom, zadovoljstvo stilom neodvojivo je od traganja za istinom. Esej se uvek piše povodom nečega; ipak, govoreći o onome što već postoji kao uobličeno, esejista stvaralački, ali argumentovano preuređuje ono čega se dotiče. Proces je važniji od krajnjeg rezultata, problem od njegovog rešenja, a samo pitanje od odgovora, što za posledicu ima nelinearnu i asocijativnu strukturu eseja. Budući da je nastao u okviru humanističkog nasleđa, koje individualne sklonosti stavlja ispred potčinjavanja normativnosti društvenog kolektiva, esej je doprineo dezintegraciji preovlađujućeg mitološkog diskursa, ali je tokom 20. veka ponovo zadobio integrativnu društvenu funkciju zato što je u doba parcijalizacije i specijalizacije diskursa mogao da progovori „prirodnim” jezikom za širu publiku, a ne nužno metajezikom struke (up. Solar 1985: 28). Imajući u vidu da se nalazi između same egzistencije, literature i filozofije, esejistički ideal predstavljalo bi pomirenje pisanja i življenja.¹⁸

Avangarda

Time nehotice ponovo stupamo na područje avangarde. U svom (prvom) *Manifestu nadrealizma*, Andre Breton rezignirano je napisao da je literatura „jedan od najžalosnijih puteva koji vode u sve” (Breton 1979: 39). Njegova rečenica mogla bi se uzeti kao objava ključne (o)poruke tzv. istorijskih avangardi – potrebno je iskoračiti iz književnosti i umetnosti i zakoračiti u polje samog života.

Nije zato slučajno da je prva sistematična teorijska perspektiva o avangardi nastala poglavito na osnovu proučavanja nadrealizma. S tim je u bliskoj vezi i to što njen autor svoju perspektivu opisuje kao kritičku nauku o književnosti, koja – pored nadrealističke inspiracije – svoj model duguje i ranoj Marksovoj kritici religije kao ideologije. Peter Birger, autor i dalje nezaobilazne *Teorije avangarde*, smatra da je istorijska avangarda bila direktan odgovor na visoki esteticizam građanskog društva i njegovu (re)sakralizaciju umetnosti, pri čemu je umetnost postala suštinski društveno nedelotvorna te sama sebi problematična. Avangarda, time što tek u njoj „totalitet umetničkih sredstava kao sredstava postaje raspoloživ” (Birger 1998: 27), ukida mogućnost nekadašnjeg epohalnog stila, nastupajući kao samokritika umetnosti u građanskom društvu – a stoga što je samokritika jedina celovita kritika jedne društvene institucije. Cilj avangarde jeste da potpuno ukine društvenu instituciju umetnosti, čije je postojanje tek ona uopšte mogla da razotkrije, i da povрати društvenu delotvornost umetnosti.

Birger delimično kritikuje, a delimično se i nadovezuje na nemačku idealističku misao. Naime, osnovni postulati Kantove i Šilerove estetike – utemeljujućih doktrina razvijenog građanskog društva – podrazumevaju potpunu diferencijaciju umetnosti od životne prakse. Međutim, za razliku od Kanta, Šiler je ipak nastojao da na neki, iako duboko paradoksalan način društveno „uposlji” autonomiju umetnosti. Upravo zato što se autonomna umetnost odvaja od svrha praktičnog života, njen plemeniti zadatak postaje „da u društvu podele rada omogućí izgradnju totaliteta ljudskih potencijala” (Birger 1998: 71). Nasuprot „iščezavanju iskustva” – kao posledici „diferenciranja društvenog podsistema”, uslovljenog progresivnom podelom rada, koja onemogućava da se „splet opažaja i refleksija” ponovo vrati tj. prevede u životnu praksu – avangardisti zapravo pokušavaju da „iskupe” afirmativnu stranu autonomije umetnosti, dakle, estetsko iskustvo, time što će ga pretvoriti u praksu i „organizacioni princip života” (50). U tom pogledu, avangarda želi da umetnost prevlada u Hegelovom smislu: ne da je uništi već da je, u izmenjenom obliku, prenese naviše, odnosno da na njoj zasnuje novu životnu praksu i tako je očuva. Protivrečnost ovako zamišljenog, a u određenoj meri i sprovedenog poduhvata leži u tome što je za kritičko promišljanje stvarnosti putem umetnosti nužna upravo distanca između umetnosti i životne prakse koju su avangardisti smerali da ukinu.

¹⁸ Ovaj odeljak je, u izmenjenom i skraćenom obliku, već publikovan. V. Букумира 2022b.

Uz to, Birger se osvrće i na karakter avangardnog (umetničkog?) (anti)dela, ističući da njega odlikuju montaža kao temeljni princip, fragmentarnost kao antitotalitet, benjaminovska alegorija te neorgansko i konstruktivno nauštrb organskog i mimetičnog. „U avangardnom delu pojedinačni znaci ne ukazuju prevashodno na celinu teksta nego na stvarnost. Recipijent može pojedinačne znake primiti bilo kao tvrđenje važno za životnu praksu, bilo kao političko iskustvo” (144). Time on zapravo hoće da kaže da „angažovane” elemente neorganskog, montažnog dela više ne može da pacifikuje i obesnaži ma koja pretpostavljena, nadređena organska celina dela, čime se ostvaruje poznata Benjaminova ideja o prevazilaženju estetizacije politike politizacijom estetike.

Budući da su kod nemačkog teoretičara avangarde već spomenuti pojedini predstavnici nemačkog idealizma – pritom, kao što smo videli, dolazi do favorizacije Šilera nauštrb Kanta – trebalo bi se na ovom mestu osvrnuti na još jedno shvatanje avangarde iz sličnog epohalnog rakursa koje, međutim, baš kod Kanta pronalazi ključne opise avangardnog senzibiliteta. Na taj neobičan spoj ukazao je Žan-Fransoa Liotar (Lyotard 1984), pronašavši poveznicu u pojmu *uzvišenog* (*sublime*). Ovaj koncept nametnuo se tokom 17. i 18. stoleća – s najznačajnijim formulacijama kod Edmunda Berka i Kanta – kao pogodan termin za opis ambivalentnog osećanja između (i-i) zadovoljstva i bola, radosti i strepnje, egzaltacije i depresije. Liotar se ovde, međutim, nadovezuje na neoavangardnog slikara Barneta Njumana, koji je, u odnosu na Kanta, propagirao paradoksalni stav o uzvišenom *sada i ovde*, dok je Berka kritikovao zbog isuviše „nadrealističkog” opisa uzvišenog, a same nadrealiste zbog romantičarskog tretmana onog neodredljivog. Liotar podseća da je Kant smatrao da uzvišeno označava ne samo mešavinu zadovoljstva i bola nego upravo zadovoljstvo koje potiče od bola prilikom doživljaja nepredstavljenog apsoluta. Berk je, sa svoje strane, pokazao da uzvišeno uvek (već) dolazi uz pretnju da se nakon toga više ništa ne mora dogoditi (figura pretnje smrću?), ali ta pretnja biva u isti mah suspendovana, izazivajući osećenje slasti (*delight*). Uzvišeno, zaključuje Liotar, nije stvar (aristotelovske) elevacije nego intenzifikacije, zbog čega ono oslobađa poeziju imperativa mimetičnosti i figuracije. Francuski filozof zbog toga tvrdi da se u teorijama uzvišenog Kanta i Berka nalaze zamci avangarde.

Na problem s predstavljanjem i predstavljlivošću kao jednom od suštinskih odlika avangarde ukazao je i Hans Ulrich Gumbrecht. Nemački književni istoričar je, kao i Birger, u vidu prevashodno imao nadrealizam, a svoje ideje izneo je povodom uporednog čitanja francuskog nadrealizma i njegovih nemačkih savremenika-srodnika, služeći se konceptom *Stimmunga*. Nadovezujući se na Benjaminov uvid o nadrealizmu kao tadašnjem temeljnom energetsom pokretaču, Gumbrecht pojašnjava da su za takvo „duhovno raspoloženje” epohe uslovi postavljeni „složenim epistemološkim događajem” koji je Mišel Fuko nazvao „krizom predstavljanja” (Gumbrecht 2012: 105). Ova kriza izraz je poznoprosvetiteljskog nepoverenja da čovekova sopstvena čula mogu adekvatno da predstave stvari, ali je kao propratni efekat dovela do znatno većeg stepena samorefleksije. S tim na umu, postaje jasnije zbog čega su avangardni umetnici presudno bili obeleženi svojim „ikonoklastičnim gestovima”: „Kao da su umetnici – i njihova dela – želeli da kažu da ih više ne zanima reprezentacija, njeni metodi, ili tehnike, pošto reprezentacija ionako ne može da bude savršeno verna životu” (106). Za Gumbrehta su, pri tom, koncepti poput (nadrealističkog) *hasard objectif* i (benjaminovskog) *épiphanie profane* tipični izdanci ovog duhovnog podneblja: „Oni potcrtavaju kako ontološki različite dimenzije – između kojih se ne može dokazano posredovati – supostojе jedna uz drugu” (109).

Avangarda se, osim toga, može posmatrati i kao jedna od stilskih formacija, u onom smislu koji tom pojmu daje Aleksandar Flaker: „Stilske su formacije za nas, dakle, takva velika književnopovijesna jedinstva koja [...] odlučuju o karakteristikama i imenovanju pojedinih književnih razdoblja” (Flaker 1976: 22). Stilska formacija, shodno tome, nije isto što i književni pravac (u koje se, između ostalog, mogu ubrojiti francuski i srpski nadrealizam). To je nadindividualna, a najčešće i nadnacionalna književnoistorijska celina, svojevrsna „struktura strukture”, koja može poslužiti kao veoma korisno heurističko oruđe za intepretaciju društvenih funkcija književnog dela, imajući u vidu da je koncept nastao po uzoru na marksistički pojam društvene formacije.

U istoj studiji može se naći veoma iscrpan niz osobnosti avangardne stilske formacije (Flaker 1976: 202–203), podjeljen u dve grupe: (1) negativne odrednice: osporavanje postojećih struktura, dehijerarhizacija, antiestetizam i ukidanje estetskih zabrana, depersonalizacija umetnosti, razbijanje logične sintakse i zatvorenih struktura utemeljenih na „zdravom razumu” itd.; (2) konstruktivne odrednice: izgradnja novih struktura, težnja prema otvorenim strukturama (očita u namernoj fragmentarizaciji nekada celovite strukture, „nedovršenosti”, „slobodnoj” upotrebi delova vlastitih struktura, variranju istih tema i motiva, „prepisivanju” samoga sebe i dr.), težnja za ukidanjem podele na umetnost i ne-umetnost, načelo asocijativne izgradnje dela, isticanje načela montaže na području kompozicijskih odnosa, težnja prema negaciji razumnosti sveta i drugo. Flakerov ključni uvid – koji, iako iznet prevashodno na osnovu proučavanja ruskog futurizma i konstruktivizma, jednako važi i za nadrealizam – glasi da „avangarda preuzima funkcije moralnoga, etičkoga i društvenoga prevrednovanja cijeloga sustava životnih odnosa, svega onoga što označuje ruska riječ ‘byt’” (259). Pritom, kako dodaje ovaj autor, avangardno estetsko prevrednovanje moramo shvatiti dvojako: s jedne strane, dolazi do deestetizacije sistema književnosti i umetnosti, ali s druge strane ujedno se obavlja estetizacija čitavog područja koje je dotle bilo (smatrano) izvanestetskim.

Ono što je, mimo svega navedenog, bila posebna odlika avangardnih pokreta, isti autor je, u svojoj kasnijoj studiji, označio izrazom *optimalna projekcija*:

“Svojim izvornim latinskim značenjem (*pro-jectio* – hitac unaprijed, u daljinu) i time što je preuzet iz matematike i fizike pojam odgovara pojmovnom nizu koji je razvila avangarda; njime je naglašeno i konstruktivno načelo velikog dijela avangardnih tekstova, istaknuta je orijentacija takvih tekstova na budućnost u ime koje je moguće prevrednovati prošlost i nijekati sadašnjost, a atribut optimalna razumijeva mogućnost izbora među drugim mogućim projekcijama – što je za avangardne tekstove, po mom mišljenju, bitno” (Flaker 1982: 66).

Flaker, pritom, napominje da avangardnu optimalnu projekciju ne treba poistovetiti s utopijom, bez obzira na to što je reč o vrlo srodnim pojmovima. Već na nivou etimologije (a često i književno-filozofske prakse), utopija implicira ne-mesto, i to najčešće zatvorenog, ograđenog tipa. S druge strane, pak, „optimalna projekcija ne označuje idealno strukturisani prostor budućnosti, ona ga i ne nastoji definirati, već označuje kretanje kao biranje ‘optimalne varijante’ u prevladavanju zbilje” (68). Optimalna projekcija manje je konačni cilj, a više alternativni smer kretanja, koji čuva otvorenu mogućnost novog skretanja, pa čak i zastranjenja.

Nadrealizam

Prvi „zvanični” istoričar nadrealizma Moris Nado takođe jasno ističe ovu avangardističku orijentaciju na svakodnevni život, i to naročito na njegove skrajnute i zapostavljene aspekte:

„Nadrealizam nije bio zamišljen od strane svojih osnivača kao neka nova umetnička škola, nego kao sredstvo za upoznavanje pre svega onih kontinenata koji dotad nisu bili sistematski istraživani: podsvesti, čudesnog, sna, ludila, bunovnih stanja, ukratko svega što predstavlja naličje logičkog dekora” (Nado 1980: 64).

Takav pristup stvarnosti nagnao je ovu grupu literarnih odmetnika na ideju da nadrealističku revoluciju i „eksperiment življenja” treba sprovesti najpre u sopstvenom životu (Nado 1980: 91). To znači da „pesnik više ne radi u kuli od slonove kosti, već prirodno luči poeziju iz svakodnevnog života u koji je uronjen i od kojega neprestano traži nove podstreke” (82). Drugim rečima, „sve sa čime je [nadrealizam] dolazio u dodir integrisalo se” (Benjamin 1974: 259) i postajalo delom novog načina života: nakon „podsvesti, čudesnog, sna, ludila” itd. trebalo je preko čitave stvarnosti, tako da ništa ne ostane neokrznuto, rasprostrti nadrealistički plašt istraživanja. Nemački esejista stoga je napisao da je unutar nadrealističkog pokreta „područje književnosti bilo iznutra razoreno, na taj način što je jedan krug sprijateljenih ljudi živio ‘pesničkim životom’ do krajnjih granica” (259). Bilo je to posve

u skladu s onim što će, nepunu deceniju i po kasnije, zabeležiti i sâm Breton: „nema velikih ekspedicija u umetnosti koje se ne preduzimaju s opasnošću po život” (Breton 1979: 119).

Na tom je tragu i čuveni „Predgovor za jednu modernu mitologiju”, štampan kao prvi odeljak knjige *Seljak iz Pariza* Luja Aragona. U njemu je izneta nadrealistička kritika kartezijanske racionalnosti, apstraktnosti i izvesnosti. Iz nadrealističke perspektive, kartezijanstvo predstavlja veliku redukciju stvarnosti; to je vizura koja previđa čitavu jednu ogromnu oblast duha, ono „tamno kraljevstvo koje čovek izbegava da vidi” – naime, zabludu, koja je jedini istinski „svedok nestalne stvarnosti” (Aragon 1964: 9). Ovaj predgovor, kao što je jasno iz samog naslova, najvažniji je zbog svog plediranja za modernu mitologiju, koju pesnik shvata kao čudo: „Pod svakim našim korakom rađaju se novi mitovi. Tamo gde je čovek živeo, tamo gde živi, počinje legenda. [...] Moderno osećanje bivstvovanja menja se svaki dan. Razgara se i gasi jedna mitologija” (14). Jedan naš domaći sledbenik kazao je, tim povodom, da u nadrealizmu „*suviše stvarnosti*” postaje ono “realno mitskog sveta” (Aleksić 1983: 33). Nadrealista, zato, mora da bude prijemčiv za ovu „čudesnost svakidašnjice” (*merveilleux quotidien*). Zbog toga se Aragon, sa zebnjom, pita da li će zauvek moći da oseća tu čudesnot (povezujući prijemčivost za nju s mladošću) ili će i on, kao i većina, postati jednom isuviše priviknut na život i izgubiti moć da zapaža njegove svakidašnje neobičnosti. Zalog ovog poduhvata jeste poezija svakodnevice. Nije važno kako će se ona nazvati, jer ima mnoga imena: „Nestvarnost, onaj svet, san, drugi život, raj, pakao, poezija, sve su to reči koje označavaju konkretnost” (250). Od ključne je važnosti da bude prepoznata kao imanentnost ovoga sveta. U tome leži smisao imena *nadrealizam*: prefiks je kritika glavnog dela reči, ali ne označava ono što je iznad ili izvan stvarnosti; reč je, pre, o onome što je – unutar stvarnosti – stvarnije od nje same.

To je smisao sledeće rečenice iz *Prvog Manifesta nadrealizma*: „Ja verujem u buduće razrešenje tih dvaju stanja, sna i jave, u neku vrstu apsolutne stvarnosti, nadrealnosti, ako se tako može reći” (Breton 1979: 26). Na istom mestu nalazi se i čuvena „formula” nadrealizma, po kojoj „čudesno je jedino lepo” (26). Nadrealisti, kaže Breton, nemaju talenta ili genija – odatle kritika inspiracije – već su oni „skromni aparati prijemnici” (37), koji dovode sebe „u najpasivnije stanje, ili stanje prijemčivosti” (39). Ali, u tom činu priklanjanja čudesnom treba prepoznati gest slobode: onako kako ga je Breton shvatao, propagirao i živeo, nadrealizam je – uprkos svim nedaćama života – na prvo mesto uvek i neupitno postavljao „najveću slobodu duha” (18). Samo takav pristup može omogućiti prodor u dubinu stvarnosti i doneti „čistu nadrealističku radost čoveka” (52). Jer: „Postojanje je drugde” (53).

Valter Benjamin pronašao je neobično primereni opis nadrealističke delatnosti: u pitanju je, naime, „profano ozarenje materijalističkog nadahnuća” (Benjamin 1974: 260). Piter Ozborn, koji je Benjaminu – poglavito zbog njegovog mesijanskog materijalizma – smatrao istinskim nadrealistom, tvrdio je stoga da je nemački filozof jedan od ključnih teoretičara nadrealizma. U prilog tome navodi tezu da su centralni pojmovi njegovih poznijih spisa bili *iskustvo*, *doživljaj* i *svakodnevice*, tj. „concrete totality of experience, i.e. *existence*” (Osborne 1995: 181). Pozivajući se na *Psihopatologiju svakodnevnog života* (1901) kao jedan od ključnih tekstova za razumevanje kako nadrealističkog tako i Benjaminovog bavljenja svakodnevicom, Ozborn dopunjuje taj uvid marksističkom intervencijom: središnja misterija svakodnevice modernog kapitalizma jeste roba. Nadrealizam je, kako ga on vidi, doslovno oslobodio nagomilanu psihičku energiju zarobljenu u sferi autonomne umetnosti, ujedno metaforički dopustivši „estetskom” da se rasprostire po svim oblastima čovekovih aktivnosti. Fetišizam robe pokušao je, pri tom, da od tačke otuđenja pretvori u sabirni centar mogućnosti i želje. Upravo u tom spoju markizma i nadrealizma leži najvažniji Benjaminov doprinos – ne, dakle, kao istoričara nadrealizma već kao „teoretičara nadrealističkog iskustva kao istorijskog iskustva”, odnosno ukazivanja na „mogućnost refiguracija iskustva svakodnevice u novi oblik istorijskog života” (183).

Važno je, na ovom mestu, spomenuti i dva simptomatična pogleda na Bretona, koja su nam od presudne važnosti za shvatanje funkcije i značaja esejistike i esejizma u ovom radu. Najpre, Marijel Mase navodi kako je možda i najvažniji čitalac i komentator Bretona kao esejiste bio Žilijen Grak. Ovaj autor je, naime, više vrednovao knjige poput *Izgubljenih koraka* (Les Pas perdu), *Lude ljubavi* (L'Amour fou) ili *Nade* (Nadja) nego otkriće i praksu automatizama pisanja i poeziju Bretona,

smatrajući da je Breton upravo u eseju uspeo da razreši moderne probleme poetske proze (v. Macé 2006: 160). Glavni problem kojim se Breton, prema Graku, bavi jeste kako uhvatiti živu, konkretnu misao dok nastaje, u pokretu, ali da istovremeno ostane čitljiva, ne zapadajući u batajevski misticizam. On ističe da su dva ključna Bretonova eseja „Prezriva ispovest“ i „Rasprava o nedovoljnoj stvarnosti“. Drugo svedočanstvo dao nam je Fuko, u kratkom intervjuu povodom Bretonove smrti (v. Foucault 1966). Francuski filozof izneo je tom prilikom jednu provizornu klasifikaciju velikih autora, pri čemu je vodećeg nadrealistu svrstao u onu grupu utemeljitelja koji ruše i prazne (poput Ničea i Klea), spram kojih stoji figura graditelja koja postavlja prvi kamen (Huserl, Pikaso). Važniji od toga, međutim, jeste opis Bretonovog doprinosa – a on, prema Fukou, leži u istinskom povezivanju pisanja i znanja, odnosno u stvaranju tzv. književnosti znanja (*littérature du savoir*). Pre njega, to je uspelo još jedino Didrou, i po tome Breton predstavlja pojavu koja je uporediva s figurom Getea u Nemačkoj. Fuko je u Bretonovoj koncepciji književnosti prepoznao nastojanje da se čovek dovede do svojih sopstvenih granica, pa i odvede preko njih, kao i da se približe stvari koje su stajale najudaljenije. Iako su brojne Bretonove odlike već bile najavljene kod Getea, Ničea, Malarmea i drugih, Fuko zaključuje da je njegova jedinstvenost bilo iznalaženje novog prostora pisanja. Taj prostor nije bio ni filozofija ni književnost nego „iskustvo“ – na osnovu čega je Breton doveo u pitanje ne samo sva književna dela nego i književnost samu – a tim putem pošli su potom i Leris, Bataj, Blanšo, kao i mnogi drugi.

Koja je, prema tome, funkcija koju esejistika zadobija u okviru nadrealističkih (anti)literarnih aktivnosti? Videli smo da je Lukač tvrdio kako je „Sokratov život tipičan za oblik eseja“ (Lukács 1973: 49). Smatramo da upravo ovo povezivanje i uzajamno prožimanje prakse življenja i prakse pisanja – u kojem jedan oblik života postaje uzor jednom obliku pisanja i *vice versa* – leži u središtu nadrealističke esejistike, koja teži tome da uistinu postane ono što je Metju Arnold nazivao *criticism of life*.

Prosvetiteljstvo

Nadrealistička esejistika stoji u znaku radikalne demokratičnosti i impulsa preosmišljene i u kritičkim potencijalima obnovljene prosvete. Još je Breton, kao što smo videli, pisao protiv mistifikacije talenta u literaturi, zalažući se za to da nadrealizam progovori „o poreklu tog glasa koji svako može čuti“ (Breton 1979: 86). Međutim, ovde moramo biti obazrivi, s obzirom na to da se nadrealizam – premda se velikoj meri jeste nadovezao na brojne tekovine prosvetiteljstva – podjednako legitimno može videti kao jedna od tendencija koje su, u prvoj polovini 20. veka, obelodanile i samom svojom pojavom označile veliku krizu, pa i kritiku, prosvetiteljskih ideala. Dovoljno je spomenuti, na primer, kako Meri En Kaus, prevoditeljka francuskih nadrealista na engleski jezik, nadrealističko pisanje shvata kao vid „sekularne liturgije“ (nav. prema Aleksić 1983: 22), dok upravo citirani autor u njihovoj praksi prepoznaje „alhemijačku materijalizaciju pojmova“, posezanje za religijskim otkrovenjem, kao i alhemijačkim okultizmom, ali u svoje osobene svrhe, „praveći od njihove trolisne svoju četvorolisnu detelinu“ (72). Nadrealističko prosvetiteljstvo, iako nam koncept može zvučati kao oksimoron, u određenoj meri ipak postoji, a o njemu se čak i s više prava može govoriti povodom srpskog nadrealizma.

Prosvetiteljstvo, naime, kao „doba svetla“, ili, u liotarovskom ključu, velika priča o simboličkom značaju i učincima procesa prosvetljenja i prosvetavanja na osnovu principa razuma, racionalne argumentacije i dokazivih činjenica, (samo)definiše se kao borba uma protiv duge istorije ljudskog tavorjenja u „mraku neznanja“, nerazumevanja i straha. Prosvetiteljstvo podrazumeva proces sekularizacije i modernizacije, a kao njegova parola najčešće se uzima Kantova максима s kraja 18. veka, koja glasi: „Izađi iz samoskrivljene nezrelosti, imaj hrabrosti da se služiš vlastitim umom“ (v. Kant 2004).

U *Filozofiji prosvetiteljstva*, najtemeljnijoj sintezi prosvetiteljske slike sveta, Ernst Kasirer kao „najosobeniju draž“ i „sistemska vrednost“ ovog (ne samo) idejnog pokreta ističe „energiju mišljenja“ i „strast mišljenja“ (Касирер 2003: 8). Nemački filozof pravi suptilnu razliku između *esprit systématique* i *esprit de système*, navodeći da prosvetiteljstvo jeste protiv sistema, ali da nije

nesistematično. Pri tom, bitnost filozofije prosvetiteljstva ne leži u njenoj eklektičkoj sadržini nego u novoj formi koju ova filozofija tom sadržaju daje, a nadasve u „upotrebi koju čini od nasleđene filozofske misli” (10). Od eklektike je, naime, važnija pragmatika: prosvetiteljstvo „ne ostaje zarobljeno u krugu pukog mišljenja”; ono „nalazi proboj” ka širem i dubljem poretku iz kojeg proističe ne samo misao već i čovekovo „duhovno činjenje” (11). Kako Kasirer primećuje, 18. vek ima svoj označitelj za središnju „tvoračku snagu” progresa. Njegovo ime je *um*, viđen kao jedinstven i nepromenljiv, uopšten i monolitan. Um je „osnovna duhovna snaga i prasnaga koja vodi ka otkrivanju istine i ka njenom određivanju i obezbeđivanju” (29). Drugim rečima, prosvetiteljski um vodi do izvesnosti, do neuzdrmanog „poverenje uma u sebe” (41), jer „nema postajanja koje ne bi imalo za osnovu neko konstantno *bivstvo*” (34). U tom smislu, veoma je indikativno sledeće Kasirerovo zapažanje o navodno umu inherentnoj težnji ka celovitosti. Iako najpre rastvara sve što (mu) je jednostavno dato, on nikada „ne može ostati kod *disjecta membra*” nego mora roditi novi sklop, novu celinu (30). Naspram deduktivističkih filozofskih sistema 17. veka, prosvetiteljstvo polazi od analize i indukcije – „pobednički pohod modernog analitičkog duha” (22) – da bi u pojavama postupno otkrio prisustvo uma. Za kraj, navešćemo još samo Kasirerov komentar o Enciklopediji. Ona ima dvostruku tendenciju: s jedne strane, da prikupi i posreduje određenu građu znanja, a s druge, i bitnije, da podstakne promenu „opšteprihvaćenog načina mišljenja”, kako navodi Didro (31).

Imajući u vidu Kasirerovo izlaganje, možemo nedvosmisleno da ustanovimo da nadrealizam najpre predstavlja kritiku tako shvaćenog prosvetiteljskog uma. U filozofskoj literaturi, ta kritika već ima svoj naziv – dijalektika prosvetiteljstva. Kako su u istoimenoj knjizi pokazali Maks Horkhajmer i Teodor Adorno, neophodno je obaviti analizu pitanja zbog čega čovek, umesto prelaska u „istinsko ljudsko stanje”, upada u „barbarstvo nove vrste”, odnosno rastumačiti ovu aporiju „samouništenja prosvetiteljstva” (Horkheimer, Adorno 1974: 7, 9). *Dijalektika prosvetiteljstva* stoga nije puka kritika prosvetiteljstva; budući da njeni autori smatraju da je sloboda u društvu moguća samo putem prosvetiteljskog mišljenja, njihov zajednički spisateljski projekat zapravo teži da dovede do „ozbiljenja prošlih nadanja” (11). Ovde nam je najvažnije to što Adorno i Horkhajmer ukazuju na zlokobni totalitaristički impuls inherentan prosvetiteljskom projektu, čija se dijalektika gospodarenja okreće protiv njega samog. Prosvetiteljstvo je, kažu oni, „oduvek slijedilo cilj oslobađanja ljudi od straha i postavljanja ljudi za gospodare”; njegov program bio je, dakle, „osloboditi svijet od začaranosti” te „dokinuti mitove i pobijediti umišljanje znanjem” (17). Za ovaj rad nije nevažna činjenica da autori za začetnika ovog tipa mišljenja uzimaju Frensisu Bekona, „oca eksperimentalne filozofije” (kako ga je nazvao Volter) i tvorca čuvene parole „znanje je moć”. Prema tome, iako je želelo da čoveka oslobodi od navodno prevaziđene i praznoverne mitologije, ispostavilo se da je prosvetiteljstvo od mita zapravo neodvojivo: „Kao što se u mitovima već zbiva prosvetiteljstvo, tako se prosvetiteljstvo svakim korakom sapliće dublje u mitologiju. Od mitova dobija sav materijal za njihovo uništenje, ali prosuđujući i uništavajući pada pod čaroliju mita” (25). Razlika leži jedino u tome što prosvetiteljstvo sve što je živo izjednačuje s neživim, dok mit čini obratno i sve neživo izjednačuje sa živim. Homerska epizoda s „lukavim” Odisejem i sirenama za ove je autore paradigmatično ukrštanje mita i prosvetiteljstva, odnosno dijalektika prosvetiteljstva *in nuce*.

Kad je u pitanju odnos nadrealizma prema prosvetiteljstvu, od pomoći nam može biti i Peter Sloterdijk, način na koji se on vraća prosvetiteljstvu u svojoj grandioznoj *Kritici ciničkoga uma*. Čuvena definicija prema kojoj „cinizam je prosvijećena kriva svijest” (Sloterdijk 1992: 21) uključuje ovog filozofa ne samo u tradiciju kritike ideologije već i u poduhvat revizije prosvetiteljstva, smeštajući ga ipak s ove strane prosvetiteljskih okvira. Kritikujući prosvetiteljstvo jer se „lomi na otporu suprotstavljenih moći (vlast, tradicija, predrasuda)” – usled čega ga vazda prati „povijest antirefleksijske politike” (86) – Sloterdijk ipak vidi prosvetiteljstvo kao moguću lek za boljku modernog cinizma. Opozicije koje presudno određuju moderni način života po njemu su otelovljenje ili rasepljenje, integracija ili shizofrenija, odnosno, kako sam slikovito kaže, „izabrati život ili zajednički slaviti na samoubilačkoj party”. Sloterdijk smatra da se, pritom, treba založiti za onu alternativu koja zahteva „radikalni prioritet samoiskustva morala” (126), a to podrazumeva odabir

prvog člana spomenutih opozicija. Utoliko njegova vizija „razvedravalackog prosvjetiteljstva” potvrđuje antishizoidno kretanje i ustrajava na mogućnosti uspostavljanja makar i „kratkih spojeva”.

Uz to, indikativno je da se u poglavlju koje se bavi istorijskim ispoljavanjima kinizma nalazi i odeljak posvećen dadi. Tako nam „Dadaistička kaotologija: semantički cinizmi” prikazuje dadu kao „prvi neokinizam 20. stoljeća”: ni umetnost ni anti-umetnost već “filozofska akcija”, koja, svojom „militantnom ironijom”, do kraja ukida svaku natruhu *esprit de sérieux* (Sloterdijk 1992: 382). Dada se, u svakoj svojoj manifestaciji, pokazivala isključivo kao antisemantika i izigravanje smisla. Dadaističko „reći Da zbiljnosti kao zbiljnosti” pri tom uopšte nije bilo jednosmisleno: ono je imalo kako kiničku (zaigranost, detinjastost) tako i ciničku stranu (prezir, destruktivnost) (385). Ovde nam je, takođe, važno da se pozovemo na Sloterdijkova zaključna razmatranja. Nemački filozof – u posve adornoovskom apelu – pledira za revitalizaciju i povratak na filozofsko razumevanje „dobrog života”. U moderni, u kojoj „pucaju spojnice” koje su nekada još mogle držati na okupu refleksiju i život, neophodno je uvek iznova spajati, inače će se refleksija pretvoriti u „prazninu sopstva”, a život ukazati kao „tuđina sveta” (512). Čini nam se da nadrealistička esejistika upravo nastoji da izgradi spomenute spojnice. Ona se nadovezuje na velike predstavnike kritike – francuske moraliste, enciklopediste, Hajnea, Marksa, Ničea i Frojda – koji „nisu slučajno ostali po strani od republike učenjaka”, ispoljavajući snažnu satiričku i polemičku crtu, te „signale svete neozbiljnosti, koji ostaju jedni od najpouzdanijih *indices* istine” (33). Najzad, tzv. *universitas vitae* odavno već nisu visoke škole i akademije: to su postali drugi prostori, oni u kojima ljudi „iskušavaju životne forme”, koji pokušavaju „urastati u vlastite mogućnosti”, vodeći računa o „željama, predsjaju mogućeg” (127). Ovaj opis zvuči autentično nadrealistički.

Između ostalog, nije začuđujuće što su, barem u domaćim književnoistorijskim okolnostima, nadrealisti posegli za formom almanaha radi diseminacije svojih radova i stavova. Almanah je stara periodička forma koja stoji između kalendara i zbornika, ona u kojoj kalendarska funkcija vremenom slabi nauštrb literarne, dok sve vreme opstaje prosvetiteljska, demokratska i narodno-emancipatorska funkcija. Štaviše, almanah je skriveni žanr „poetike efemernog” modernističko-avangardne periodike (Андоновска 2011: 804, 808) i, u tom smislu, nadrealistička aktivnost podrazumeva kritičko preispitivanje funkcije (habermasovski shvaćene) javnosti i javnog mnjenja:

„Izlazak iz samoskrivljene nezrelosti i naivnosti estetskog kao autonomnog, zanatskog i neosvećenog u svojoj istorijskoj i diskurzivnoj uslovljenosti, odnosno iskorak u zrelost antiestetickog stava koji horizonte pobune ali i konstruktivnih projekcija (po kojima će se nadrealizam razlikovati od dadaizma) postavlja na širi plan egzistencijalnog i društvenopolitičkog“ (Андоновска 2012: 215).

Laicizam i amaterizam

Opisana didaktičko-prosvetiteljska crta u skladu je i s deprofesionalizacijom i laicizacijom kojoj teži nadrealistička esejistika. Uostalom, kao što je još Adorno rekao, „esejista mora u skladu sa svojom prirodom da se trudi da ne napusti u potpunosti status laika“ (Adorno 1996: 62). On mora, do samog kraja, da ostane laik i da, za razliku od naučnika, tajnu koja leži u središtu njegovog pisanja ujedno čuva i otkriva – osuđen da, poput Mojsija, ne stupi nikad u obećanu zemlju stručnjaka i profesionalaca. Prema tome, „esejist je profesionalac diletantskog žanra“ (Epštejn 1997: 28), nalikujući više na pubertetliju nego na omladinca. U ovom poređenju neočekivano je sačuvana iskra infantilizma – naročito bliskog nadrealističkoj poetici, koja baštini beskrajnu veru u detinjstvo, u kom je Breton naslućivao proplamsaje prvobitnog života – a što je Adorno naročito cenio u eseju: „Umjesto da znanstveno nešto postiže ili umjetnički nešto stvara, on čak i naprežući se odražava dokolicu djetinjstva koje se bez skrupula oduševljava onim što su drugi već učinili. [...] Za njega su bitne sreća i igra“ (Adorno 1985: 18).

Na liniji ovog razmišljanja mogla bi se izneti i teza o bliskosti esejistike i amaterizma. Još je Andre Žid Montanja nazivao „amaterom“ (nav. prema Macé 2006: 15), na šta Marijel Mase dodaje da neka vrsta diletantizma predstavlja inheretno obeležje esejistike. Amaterska kultura, prema Rudiju Supeku, „ne postoji s motivom sticanja sredstava za život“ (iako se ne može poreći da su autori za

svoje tekstove bivali plaćani) već kako bi čovek mogao „da se izražava kulturno-umjetnički, ali da se izražava ne samo zbog unutrašnje potrebe, nego i zbog društvene potrebe“ (Supek 1974: 8). Amaterizam se, u istorijskom pogledu, razvio s pojavom moderne demokratizacije društva, i to kao reakcija prema tradicionalnoj seljačkoj kulturi vezanoj uz crkvu i kao reakcija prema cehovskoj – danas bismo rekli *korporativnoj* – kulturi i njoj svojstvenoj profesionalizaciji. Utoliko on pretpostavlja sinkretizam izražavanja i „lakoću, da čovjek prelazi iz jednog izraza u drugi, koji nije specijaliziran“ (11), sinkretizam koji mu pritom omogućava spontanije i kvalitetnije uključivanje u širu društvenu zajednicu. Supek inače smatra da u osnovi čoveka leži sinkretički karakter izražavanja, shodno čemu spontanost kojom se on izražava ujedno ispunjava njegove duboke unutrašnje potrebe i doprinosi lakšem i srećnijem učestvovanju u društvenim ritualima – implicirajući gotovo nešto ekstatičko. Amaterizam, dakle, briše granice između izvođača i posmatrača.

Dejan Sretenović istakao je da je, za razliku od francuskog ili češkog nadrealizma, beogradska grupa bila specifična upravo po tome što „vizuelne eksperimente izvode isključivo autori koji (osim Živanovića) nisu bili ni školovani ni opredeljeni umetnici“. Kod njih je, pritom, „vera u kolektivni kreativni potencijal“ bila izraz „potrebe da se razvije politički alternativan model rada, usmeren ka potpunom preobražaju društvenog i umetničkog sveta“ (Sretenović 2016: 18). Nadrealistička praksa, stoga, podjednako obuhvata „književni, umetnički, teorijski, kritički, polemički i dizajnerski rad koji prelazi granice između disciplina i omogućava da se iste ideje, zamisli i tehnike sprovede u različitim diskurzivnim registrima“ (37). Sretenović se ujedno poziva na teorijski okvir koji je – uz pomoć pojmova *razstručavanje* (*deskilling*) i *postručavanje* (*reskilling*) – postavio Džon Roberts:

„Avangardne radne procedure odlikuje nagon odupiranja preovlađujućim profesionalnim standardima dobrog ukusa i veštine, sužavanje razlike između umetnika i neumetnika, i postavljanje kompleksne forme umetničkog rada u neposredan odnos prema jednostavnim formama industrijskog i brikolerskog rada“ (Sretenović 2016: 44).

Kako bi objasnio dinamiku i razvoj avangardne umetnosti, Roberts je smešta u okvire takozvane „labour theory of culture“ i načelnih razmišljanja o proizvodnom i neproizvodnom radu, baveći se manje samim delima, a više pitanjem kakva je vrsta rada i na koji način bila uložena u njihovo stvaranje. Roberts se zalaže za reevaluaciju ideje modernog avangardnog umetnika kao postkartezijskog i postekspresivnog, s one strane polemike između modernizma i socrealizma ili između neoekspresionizma i neokonceptualnih praksi, uzimajući kao teorijski okvir *deskilling-reskilling* dijalektiku koju je najsnažnije inaugurisao Dišanov *readymade*. Prema njemu, ključna je odlika avangardne umetnosti nastojanje da se ukine podela rada: „Ranomoderna izvršna funkcija umetnika prebačena je iz ruku umetnika u neumetničke ruke, u identifikaciji umetničkog rada i proizvodnog rada“ (Roberts 2007: 144). U istoj knjizi, ovaj teoretičar navodi dva tipa figure amatera, ilustrujući liniju razdvajanja između modernizma i avangarde. S jedne strane nalazi se amater-tehničar ili amater-naučnik, a s druge ekscentrični, primitivni amater kao *idiot savant* (157). Kako Roberts objašnjava, problem s figurom modernističkog samoukog umetnika – po pravilu slikara naivca – leži u fetišizaciji retardacije veštine, spram čega stoji slobodni razvoj veština avangardnog amatera.

Esejista bi, dakle, bio paradigmatični pisac odnosno spisatelj. Erih Auerbah kaže da je Montenj, koji je bio prvi esejista, ujedno bio i prvi laički pisac, pojava bez presedana u svetu stručnjaka i specijalista. Pisati za njega nije više značilo baviti se religijom, naukom, filozofijom niti umetnošću, već nešto novo za šta je još uvek nedostajalo imena, premda se znalo čemu se stremi: ispitivanje o tome kako pravilno živeti. Laik Montenj napisao je „prvu knjigu laičkog samorazmatranja“ (Ayepōax 2009: 32).¹⁹

¹⁹ Posebno je zanimljivo – i za aspekte ove rasprave koji se tiču esejističkog prekoračenja granica pisanja i upuštanja u polje življenja višestruko indikativno – to što Auerbah afirmativno ističe specifičan doživljaj telesnosti u Montenjevom pisanju. Kod prvog esejiste ima određene „telesne toplote da piše kako govori“, pri čemu „nijedan antički pisac nije tako snažno, iz htenja vlastite konkretne egzistencije, tako sočno, telesno i spontano pisao“ (Auerbah 1978: 290, 294). Na neprikosnoveni značaj telesnog aspekta esejistove egzistencije ukazuje i Žan Starobinski: „U vlastitom telu Montenj

„Pri tom je bio prvi *faiseur de livres* u današnjem smislu; ni pesnik ni naučnik nego sastavljač knjiga: pisac ili književnik. [...] Taj nezavisni čovek bez poziva stvorio je, dakle, jedan novi poziv i jednu novu društvenu kategoriju: *homme de lettres* ili *écrivain*,²⁰ laika kao pisca. [...] Tek je laik Montenj pisao o najvažnijim stvarima laički i iako zapravo nije pisao ni za koga, nego isprva samo za sebe, ipak je obrazovao jednu zajednicu laika i njegova knjiga je postala laička knjiga uopšte” (Ayepōax 2009: 30).

Povezujući figuru amatera-pisca s avangardom i revolucijom, Boris Ejhenbaum u tekstu „Književnost i pisac” navodi znakovito upozorenje Viktora Šklovskog iz knjige *Teorija književnog zanata*: „Ne postanite suviše rano profesionalni pisac” (Ejhenbaum 1972: 159). Prema njemu, futuristi su bili ti koji su se prvi predstavljali kao „novi diletanti”, postavljajući osnove nove, proizvodne teorije umetnosti, čiji se „glavni, iako sakriveni, smisao i patos” ticao oblasti književnog života, u kome je „pisac potvrđivao svoju novu profesionalnu poziciju i opravdavao svoj rad – književni posao” (160). S druge strane, Ejhebaum (u drugom tekstu) daje i kritički intoniran kroki opis novog tipa pisca koga je stvorila revolucija. Bio je to, naime, „profesionalno aktivni diletant”, koji „aljkavo”, nemarno i nepromišljeno odgovara na novu situaciju (165).

Bricolage

Citati su osnovna građa eseja, materijal od kojeg započinje esejističko traganje. Sagledan iz ove perspektive, esejista kao stvaralac najviše bi nalikovao figuri domaćeg majstora koju je proslavio Klod Levi-Stros. Ovaj antropolog smatrao je domaće majstorisanje aktivnošću koja nam, svojim oblikom, omogućava da zamislimo kako je, na spekulativnom planu, mogla da izgleda „divlja misao”.²¹ Kako on pojašnjava: „Osobnost mitske misli je u tome što je njen rečnik heteroklitan i, iako dosta širok, ipak ograničen. [...] Tako nam ona izgleda kao neka vrsta intelektualnog domaćeg majstorisanja” (Levi-Stros 1966: 53). Za razliku od inženjera, koji egzemplarno otelovljuje specijalistički i tehnički duh moderne nauke, *bricoleur* je sposoban da obavi veliki broj različitih poslova, a da se pritom ne služi alatima pribavljenim isključivo za svrhe trenutnog projekta: „pravilo njegove igre je da se uvek mora snaći sa ‘priručnim sredstvima’” (53). Stoga je način na koji se domaći majstor služi svojom ograničenom skupinom alatki i materijala sličan načinu na koji se esejista služi citatima, između ostalog i zato što „raniji ciljevi uvek igraju ulogu sredstava: ono što je bilo označeno pretvara se u ono što označava, i obrnuto” (57). Utoliko što operiše znacima, a ne pojmovima, domaći majstor unosi u stvarnost nešto ljudsko i trudi se da postigne sebi svojstvenu reorganizaciju pojava i stvari. Pronalazeći primere uz pomoć kojih bi bolje mogao objasniti „poeziju domaćeg majstorisanja”, Levi-Stros poziva se ni manje ni više nego na ono što su nadrealisti nazvali objektivnim slučajem (*hasard objectif*), a u iste svrhe već u narednom pasusu koristi englesku frazu *second hand* („iz druge ruke”), koja takođe dobro ilustruje pojedine aspekte esejističkog pisanja.

Upravo se u tom svetlu mora razumeti Bretonov iskaz iz *Trećeg manifesta*. Upućujući na takozvanu ličnost nadrealizma (koja je posebno kompatibilna s esejističkom tendencijom), francuski nadrealista kaže: „Svi sistemi koji su u toku mogu razumno biti smatrani samo kao alati na radnoj tezgi jednog stolara. A taj stolar si ti” (Breton 1979: 118). Još zanimljiviji primer ovog samodoživljaja avangardnog umetnika kao *bricoleura* nudi nam Raul Hausman: „Taj proces

pokušava da savlada napade bolesti”, pri čemu se uvek ističe približavanje smrti: „Neće umreti a da nije obavio generalnu probu, vežbu” (Starobinski 1985). Više o konceptu vežbanja v. odeljak o askezi.

²⁰ Ovu će odrednicu, nakon Auerbaha, ali ne povodom Montenja, veoma podsticajno upotrebiti Rolan Bart, razlikujući dva vida odnosa prema pisanju, oličena u figurama *écrivain*, za koga je „pisanje neprelazni glagol”, i *écrivain*, koji postavlja određeni cilj svome pisanju, „za koga reč nije ništa drugo doli sredstvo” (Barthes 1972: 143–150). Jugoslovensku esejističku kulturu čine, svakako, predstavnici i prvog i drugog tipa spisatelja – mada bi, u svetlu rortijevskih uvida o beskrajnom istraživanju o ljudskim svrhama i izbavljenju koje to istraživanje okončava, valjalo napomenuti da prvi svojim pisanjem „inaugurišu ambivalentnost sveta”, dok potonji teže njenom ukidanju (149).

²¹ Ovu asocijaciju zgodno ilustruje zapažanje Branka Aleksića o „sveobuhvatnom samosvesnom primitivnom mentalitetu” nadrealista (Aleksić 1983: 32).

nazivamo fotomontažom jer je utelovio naše odbijanje da igramo ulogu umetnika. Posmatrali smo sebe kao inženjere, a svoj rad kao konstrukciju: *sastavljali* smo [*monteur*] svoj rad, poput montera” (nav. prema Roberts 2007: 9). Na ovo možemo nadovezati Adornovo insistiranje na tome da je za esej od ključne važnosti uspostavljanje „poprečnih veza” (Adorno 1996: 62). Po tome je esejista sličan revolucionaru, sanjajući krišom o beskrajnom sistemu do kog će u beskrajnoj budućnosti ipak moći da dođe. Apsolut je zato stalno iskušenje za esejistu, ali je ujedno i zalag koji mu omogućava da – za razliku od stručnjaka – uopšte sagleda ono opšte, a ne puko pojedinačno, odnosno „da poveže najudaljenije oblasti afinitetima, analogijama i asocijacijama” (63). A to nas opet vraća Bretonu, koji je smatrao da najsnažnija nadrealistička slika jeste ona koja pokazuje najviši stepen proizvoljnosti, a „sve je dobro da se iz nekih asocijacija dobije poželjna iznenadnost” (Breton 1979: 48).

Na levi-strosovski figuru domaćeg majstora nadovezaće se i Žerar Ženet, prepoznajući u njoj „tipičnu ‘strukturalističku’ delatnost” i – književnu kritiku (Ženet 1985: 15). Domaće majstorišanje, kako pojašnjava ovaj teoretirar, počiva na tome da se za određeni posao koriste alati koji nisu stvoreni niti namenjeni za taj posao, ali su se našli pri ruci; zato domaći majstor najpre obavlja posao analize, a potom sinteze. Pored toga, kao što Levi-Stros postavlja inženjera naspram domaćeg majstora (koji uvek unosi nešto svoje), tako i Ženet naspram romansijera stavlja kritičara, i naspram sveta delo. Teško je u ovome ne prepoznati neke od središnjih karakteristika esejiste. Montenj ne samo da pesnike pretpostavlja filozofima nego – svojim implicitnim esejističkim projektom – filozofiju tretira kao delo fikcije, s obzirom na to da i filozofi i esejisti nužno ispisuju „imaginarne re-kreacije” (Obaldia 2005: 63). Jedan od upečatljivijih primera takve prakse predstavlja knjiga *Sad, Furije, Lojola*, u kojoj Bart gotovo frivolno izmešta ovu trojicu autora izvan njihovih oblasti (sadizma, utopije i religije) kako bi ih čitao na istoj ravni – što je egzemplarni postupak esejističke kulture. Esajista je *bricoleur* beskrajne književne kulture. Odličnu predstavu takvog esejiste možemo pronaći u portretu Mišela Montenja iz posthumno objavljene knjige *Montaigne* (1963) Albera Tibodoa. Pišući o njoj, Ženet uočava da se kao jedina fiksna tačka Tibodoovih tekstova ispostavlja Bergson: ako je Montenj nešto bio, onda je bio bergsonovac (na šta upućuju insistiranje na pokretljivosti, vitalizam, osećaj postojanja i trajanja, odlučujuća uloga intuicije i dr.). Ali, ono što nam je ovde još značajnije jeste vizija samog Montenja:

„Sam Montenj je privilegovano mesto posmatranja, ne zbog njegove individualnosti i usamljene meditacije, već zbog veza koje on tamo neprestano uspostavlja između antičke misli i moderne filozofije, nauke, književnosti i umetnosti. [...] Montenj je za Tibodea mesto prolaza, prilika za beskrajn dijalog” (Genette 1966: 142).

S druge strane, u ovakvoj borhesovskoj igri s pretečama, Montenj se može percipirati ne samo kao bergsonovac već i kao nićeanac. Tako ga, recimo vidi Marijel Mase (v. Macé 2006: 89), pronalazeći dodirne tačke u slici mišljenja, otporu sistemu, iskustvu i diskontinuiranom pisanju. Inače, Niče je u Francuskoj imao status donekle sličan onom koji je Montenj imao u Engleskoj: smatrali su ga svojim piscem, a njegova recepcija je najvećim delom tekla izvan akademskih filozofskih krugova, dakle – posredstvom pisaca.

Moralisti

Nadrealistička esejistika, uzeta u celini, predstavlja veliki etički (za)okret i detaljni usek u moralno tkivo građanskog društva. I u ovom pogledu nam od pomoći može biti Adorno, čiji je lament nad gubitkom etičkog utemeljenja savremenog društva upisan u naslov njegove *Minima moralia*. U uvodu te knjige, koja priziva hegelijanski negativitet na bezmalo isti način na koji su to činili i nadrealisti, nemački filozof istakao je da je učenje o ispravnom životu – koje se nekada smatralo autentičnim područjem filozofije – danas postalo nipodaštavana „tužna nauka“, dok je sâm život proteran u sferu privatnog i potrošnje: „Ko hoće da sazna istinu o neposrednom životu mora ispitati njegovo otuđeno obličje, objektivne sile, koje do u najskriveniji kutak određuju individualnu egzistenciju“ (Adorno 2002: 7).

Prema tome, nadrealističke esejeiste možemo sagledati kao osobene moraliste 20. veka, koji se u tom pogledu prevashodno nadovezuju na tradiciju francuskih moralista. U *Rutlidžovoj filozofskoj enciklopediji*, pod odrednicom „moralisti“, navodi se da je sam termin, onako kako ga mi i danas razumemo, ušao u širu upotrebu sredinom 18. veka, kao oznaka za „mislioce (uglavnom one koji nisu bili profesionalni filozofi) koji se čovekom bave na nesistematičan i sekularan način, pronicljivo i objektivno razmatrajući lično, društveno i političko ophođenje“ (MacLean 1998: 5699). Njihov način pisanja takođe je veoma blizak esejističkom, naročito po naglašenoj upotrebi „nespecijalizovane terminologije“, a kao formu najčešće su koristili maksime, mada su takođe pisali kratke moralne refleksije i eseje (5699). Naravno, nije svaki pisac koji se bavi moralom – moralista, premda se tom etiketom označavaju i romanopisci, i pripovedači, i dramaturzi, i memoaristi i drugi. Potrebno je definicijom suziti i bliže pojasniti specifičnost moraliste u odnosu na ostale autore, a ona prema Van Delftu leži u trima kriterijumima: predmet pisanja, oblik i stav. To jest: „Pisac koji se bavi običajima i (ili) se prepušta analizi, a pritom se ne uzdržava od podsećanja na norme; koji se načelno služi formom bilo rasprave bilo fragmenta; i čiji se stav sastoji u tome da pre svega zadrži ljudsku perspektivu zbog živog interesovanja za proživljeno iskustvo“ (Van Delft 1980: 14).

Adorno je smatrao da osobeni „moral“ esejeiste leži u sreći koja nastaje iz napetosti između simpatije i povučenosti, i u vedroj inteligenciji koja prepliće intuiciju i sumnju (Adorno 1996: 63). Na sličan način je o samom Montanju razmišljao Auerbah. Prema njegovom mišljenju, francuski esejista zagovarao je vrlinu kao nasladu i uživanje, što nije ni stoički, ni epikurejski, a ni skeptički (Ayep6ax 2009: 44). Nemački filolog na drugom mestu kaže da je glavni cilj Montanjevih istraživanja bio usmeren ka pitanju o tome kako pravilno živeti, ali tako kao da sve stvari – parafrazirajući Malarnea – postoje da bi bile primenjene na sebe, na sopstvo koje piše (v. Auerbah 1978: 291). Tu, takođe, možemo pronaći ključnu napomenu o moralu esejističkog amaterizma: naime, iz Montanjevih eseja moguće je iščitati stav da „svaka specijalizacija kvvari moralnu sliku“ (298). Za naše dalje izlaganje, biće dovoljno da ovde još samo skrenemo pažnju na to da bi se niko drugi do Sigmund Frojd – upravo kao figura moraliste – mogao smatrati najvažnijim Montanjevim potomkom. O Frojdu kao moralisti iscrpno i ubedljivo pisao je Filip Rif u svojoj najpoznatijoj knjizi *Frojd: um moraliste* (Freud: The Mind of the Moralizer, 1959), dok je montanjevsku spojnicu, donekle očekivano, napravio Harold Blum: „Do dolaska Frojda, nijedan drugi sekularni moralista nije nam dao ni približno toliko, i sad mi se čini da Frojdu možemo adekvatno odati počast ukoliko ga vidimo kao Montanje našeg Haotičnog Doba“ (Bloom 1994: 158).

Askeza

U *Drugom Manifestu nadrealizma*, Andre Breton spominje askezu u afirmativnom kontekstu. Pitajući se na kakvu vrstu moralnih vrлина nadrealizam polaže pravo, Breton ističe da ovaj pokret „stavlja svoje korene u život, i nesumnjivo ne slučajno, u život ovoga vremena“, te dodaje: „Misli na te stvari, držati se za koju bilo prečagu tih uniženih stepenica, niko nije razrešen dok nije bar prešao poslednju etapu asketizma“ (Breton 1979: 56) Takođe, to što Adorno svoje pisanje eksplicitno naziva „askezom“ (Adorno 2002: 12) daje nam povoda da ovaj pokušaj novog inaugurisanja minimuma moraliteta putem eseja i askeze povežemo s potonjim sličnim tradicijama mišljenja, onima koje nam se čine podsticajnim za opisivanje smisla nadrealističke esejistike. U pitanju su pozna dela Mišela Fukoa i Petera Sloterdijka.

Fukoova trilogija *Istorija seksualnosti* velikim je delom obeležena razmatranjima koncepcije *staranja o sebi*, što prema njegovim rečima jeste „takav ‘pokušaj’ [essai] – koji valja razumeti kao oprobavanje menjanja samoga sebe u igri istine, a ne kao pojednostavljujuće prisvajanje drugoga u cilju komunikacije“, a koji „predstavlja živo telo filozofije, bar ukoliko je danas ona još ono što je bila nekada, to jest ‘askeza’ [askesis], vežbanje sebe, u mišljenju“ (Fuko 1988a: 12).

Finalni tom donosi refleksije o onima koji su „želeli da žive drugačije nego što živi ‘većina ljudi’“ (Fuko 1988b: 48), pri čemu, pomalo neočekivano, reč nije bila o mladićima: bila je to „silna upornost“ zrelih ljudi da se bave vlastitom dušom, koja adekvatno ilustruje i neumornu nadrealističku esejističku produkciju, s obzirom na to da su Ristić, Matić i Davičo nastavili da esejiziraju takoreći

do kraja života. U ovoj praksi „jedinka je pozvana da samu sebe uzme za predmet vlastitog saznavanja i područje svog delanja kako bi se preobrazila” (50). Staranje o sebi podrazumeva, s jedne strane, telesnu higijenu, a s druge strane, „razmišljanja, čitanja, beleženje utisaka o pročitanim knjigama ili razgovorima koje je čovek čuo, a potom čitanje tih zabeležaka, podsećanje na istine koje on već zna, ali kojima treba još dublje da se prožme” (60). Reč je o uporednom i istrajnom izvođenju telovežbi i duhovnih vežbi. Francuski filozof u više navrata ističe da na ovu vrstu morala povezanu sa staranjem o sebi nije uticalo nikakvo jačanje (spoljašnjih) zabrana, već da su je omogućile blage, neznatne promene i premeštanja naglaska u osnovnim elementima moralne subjektivnosti. S tim u vezi, on napominje da staranje o sebi nije povlačenje u samoću nego istinska društvena praksa, stvaranje uzajamnih obaveza koje je ponekad zadobijalo oblik institucionalizovane veze kroz „spasavanje pomoću drugih“, a reč je nesumnjivo o „estetičkim i etičkim merilima bitisanja“ (61, 78) – drugim rečima, o onome što se u antici nazivalo *kalokagatija*. Glod i Luet takođe ističu da je veza između etike i estetike od ključne važnosti za esejističko pismo, kao što je i ona između *polemos* i *philia* (Glaudes, Louette 2011: 287).

Peter Sloterdijk staje na Fukoovu stranu, kritikujući one koji su u njegove pozne obrade „samoovladavanja“ učitali isključivo podvrgavanje, a kod svake discipline u vođenju života podmetali autorepresiju. On pak označava terminom *antropotehnika* sve simboličke „tkalačke stanove“ ljudi, za koje tvrdi da nikad ne egzistiraju samo u „materijalnim okolnostima“ nego i u „simboličkim imunostim sistemima i pod plaštovima obreda“ (Sloterdijk 2015: 13). U pitanju je, preciznije rečeno, reformulisanje etike, religije, pa i kulture antropotehničkim izrazima, u čijem su središtu (duhovna i telesna) vežba i vežbanje, koje je je uvek ponavljanje. Upravo je život u vežbama – kao asketsko-artistička akrobatika – ono što, prema nemačkom filozofu, čini istinitom izreku da čovek sam proizvodi čoveka. Njegova je studija, zato, biografija etičkog čoveka – čija su druga imena još i *homo immunologicus*, *homo repetitivus* i *homo artist* – sprovedena uz pomoć metodologije koja je u stanju da prevlada večiti jaz između prirode i kulture, ili aktivnog i kontemplativnog života: ne više *vita activa* ili *vita contemplativa* nego *vita performativa*. U Sloterdijkovim specifičnim razmatranjima pojmova-činova secesije i recesije odzvanja jasan i glasan avangardistički patos: „gdje borave secesionisti važe pravila realno postojećeg nadrealizma“ (Sloterdijk 2015: 241). Na sličan način, analogno avangardnim stremljenjima, moglo bi da se okarakterise i njegovo shvatanje etičkog zaokreta, koje implicira da inicijalna etička operacija uvodi rascep u svet, dok potonje (pre)obraćenje predstavlja objavu rata običnosti, navici i konvenciji: „ući u etičko mišljenje znači čitavim svojim postojanjem provesti razlikovanje koje nitko prije nije proveo“ (239). U tom pogledu, ovaj autor poziva se na nekoliko izreka u kojima možemo prepoznati nadrealističke zahteve *avant la lettre*. Tu su se, između ostalih, našli Niče („čovjek napreduje samo dok se orijentira prema nemogućem”), Tertulijan („certum est quia impossibile”) te Simon Vej („La vie humaine est impossible”) (225, 481). Sagledana u ovom svetlu, nadrealistička esejistika može se ubrojiti među sloterdijkovske antropotehnike: ona najpre počiva na aksezi shvaćenoj u užem smislu, kao koreniti odmak od institucija građanskog društva i uzdržavanje od pokoravanja njegovim praksama (u šta spada i uzdržavanje od pisanja literature, zbog čega se uglavnom svodi na pisanje eseja-manifesta), a potom i na askezi shvaćenoj u punom značenju reči, kao uporno duhovno izgrađivanje sopstva vežbanjem i disciplinom, u ovom slučaju istrajnim pisanjem i neprekidnim dijalogom sa samim sobom, koji ne ostaje autistično imun na društvene uticaje.

Pozicija intelektualca

Videli smo već kakav je bio položaj Montenja kao intelektualca. On se mahom obraćao sebi sličnima, s namerom da u njima pobudi duh slobode. Njegova česta citatna praksa, koja je obuhvatala veliki broj aluzija ili citiranje bez direktnog navođenja, ukazuje na barem dve stvari: znanje citirane građe se podrazumevalo na strani čitaoca, dok je takav gest bio izraz esejističke ležernosti, pa i načelnog tadašnjeg odnosa prema intelektualnoj svojini, na strani autora. U tom smislu, esej zaista pretpostavlja određeni „duhovni ekskluzivitet”, kako tvrdi Gerhard Has. No, uprkos ovoj konzervativnoj, često i konzervatorskoj funkciji, za esej kao žanr može se reći da izražava i suprotnu

tendenciju: „Esej upravo onemogućava da društvo, u čijim okvirima (ovaj žanr) vrši uticaj, ustanovi čvrstu ideološku jednoobraznost – bilo konzervativnu ili društveno-utopijsku” (Haas 1969: 81). Ukoliko problem sagledamo sa suprotne strane, postaće nam jasno da se esej slobodnije razvija u kulturama bogatijeg dijaloga i polemike. Referišući na jednog drugog nemačkog autora, Has ovu osobenost žanra naziva „osećajem reciprociteta” (*Gegenseitigkeitsgefühl*), dodajući kako, na taj način, esejistika učvršćuje društvene veze: „Esej podrazumeva izgradnju zajednice; on posreduje povezanost između ljudi putem duhovnih referenci” (81).

Ovaj opis može nam pomoći da bolje razumemo dvosmisleni položaj modernog esejiste kao intelektualca i njegovu društvenu funkciju, dvosmislenost koja naročito dolazi do izražaja u avangardnoj esejistici. Ona je u isti mah kritička intervencija u (građanski) društveni poredak i pokušaj uspostavljanja nove sinteze. Kao što je još Adorno napomenuo, „inteligencija je jedna moralna kategorija”, usled čega svako „razdvajanje osjećanja i razuma, koje je omogućilo da se glupost govori slobodno i blaženo, hipostazira podjelu čoveka po funkcijama koja je u svijet došla istorijski“ (Adorno 2002: 238). Time se osvetljava tek jedan aspekt problema. Zanimljivo je da nam upravo prvi fragment iz citirane knjige – naslovljen „Za Marsela Prusta“ i snažno autobiografski intoniran – ukazuje u čemu još treba videti prepreku: u klasnom poreklu intelektualca. Dakle, Adorno kaže:

„Sinu dobrostojećih roditelja koji se, svejedno da li zbog talenta ili iz slabosti, lati nekog takozvanog intelektualnog poziva, kao umjetnik ili učenjak, naročito je teško među onima koji nose degutantno ime kolege. [...] Departmaniziranje duha je sredstvo da se on odstrani tamo gdje se ne praktikuje *ex officio*, po nalogu. [...] Tako se vodi briga o ustrojstvu: jedni moraju učestvovati, jer inače ne mogu živjeti, a oni koji bi inače mogli živjeti bivaju držani napolju, jer neće da učestvuju. Izgleda tako kao da se sveti ona klasa iz koje su nezavisni intelektualci dezertirali, time što se prinudno njihovi zahtjevi provode tamo gdje dezerteri traži utočište“ (Adorno 2002: 15–16).

Priklanjajući se klasi potlačenih i zauzimajući se vlastitim javnim delanjem za nju, angažovani intelektualac postaje otpadnik od svoje klase, ne postajući međutim nikada do kraja pripadnik one druge klase. Na konkretnom primeru to izgleda ovako: „nadrealisti su”, kako navodi Dejan Sretenović, „od strane socijalnih literata shvaćeni kao progresivni buržoaski intelektualci koji se nalaze u procepu između individualističkog revolta i neodlučnosti oko priključenja borbi proleterijata”, usleg čega je njihovo revolucionarno opredeljenje bilo doživljeno isključivo kao „deklarativno i apstraktno” (Sretenović 2021: 179). Odbačen od prvih i neprihvaćen od drugih, avangardni intelektualac zauzima ovu posredničku, (n)i-(n)i poziciju – koja, ne slučajno, dosta podseća na žanrovsku poziciju samog eseja. Kažemo da to nije slučajno zato što eseje pišu gotovo isključivo intelektualci. Prevodilac čuvene knjige Žilijena Bende *Izdaja intelektualaca* napominje da terminu *clerc* iz izvornog naslova, koji označava „čoveka duha” ili „duhovnika”, u našem jeziku najpre odgovara reč *intelektualac* (Benda 1997: 65).²² Upravo to što Benda intelektualce naziva *clercs*

²² Rade Kalanj, autor pogovora uz *Izdaju intelektualaca*, ističe da se Benda implicitno (štaviše, polemički) nadovezuje na Kolridžov pojam *clerisy*, kojim je engleski pesnik označio „novu intelektualnu klasu” karakterističnu za modernost, nastalu u otporu prema specijalizaciji i demoralizaciji javnog života (Benda 1997: 197). Urednik izdanja Kolridžovih sabranih dela u kojem je štampana *On the Constitution of the Church and State* (1829), Džon Kolmer, daje sledeće objašnjenje termina: „Kolridž je skovao termin klerici [*clerisy*], koji označava učene ljude kao skupinu, kao učenjake, na osnovu nemačkog *Clerisei* i poznolatinskog *clencia*. Termin je ostao u upotrebi, ali uglavnom u odlomcima koji se odnose ili referišu na Kolridža. Razvijajući ideju da je sva harmonija zasnovana na odnosu prema predahu, Kolridž je govorio o ‘klericima jedne nacije, odnosno njenim učenim ljudima, bilo da su to pesnici, ili filozofi ili učenjaci’ kao ‘ovim tačkama relativnog predaha. Bez njih ne bi bilo reda, niti harmonije celine’“ (Coleridge 2015: 46). Drugim rečima, kako pojašnjava Ben Najts, klasu intelektualaca činili bi oni koji se pokažu sposobnim da premoste granice između različitih specijalizovanih područja čovekovog duha i delatnosti, što niko drugi unutar društva ne bi mogao da uradi (v. Knights 1978: 7). Zanimljivo je, u tom svetlu, navesti i jednu Gramšijevu opservaciju. On napominje da od klera potiče “opšte značenje ‘intelektualac’ ili ‘specijalist’ za reč *chierico* u mnogim jezicima neolatinskog porekla ili jezicima na koje su, preko crkvenog latinskog, snažno uticali neolatinski jezici, sa svojim korelativom *laico* u smislu neupućen, nestručnjak” (Gramsci 1973: 119). Prema tome, intelektualac bi – nasuprot laiku – bio stručnjak, specijalista, profesionalac.

ubedljivo govori da su oni postali predstavnici i predvodnici duhovnog života, preuzevši nasleđe i funkciju crkvenih klerikalaca čija su suprotnost najpre bili.

Bendina knjiga važna nam je i zato što se u njoj uspostavlja razlika između intelektualca i laika – razlika koju smatramo da avangardna, nadrealistička esejistika odbacuje. Prema Bendinom shvatanju, modernu suštinski određuje to što je postala „doba politike”, pa su i „političke strasti” – naročito one „rasne”, klasne, stranačke i, najviše od svih, nacionalne – rasprostranjene među ljudima kao nikada ranije. Francuski autor, međutim, smatra da bi intelektualci trebalo da se uzdrže od „intelektualnog organiziranja političkih mržnji” (Benda 1997: 79). Prema njemu, laici su oni koji „po naravi svog poziva tragaju za zemaljskim dobrima” (kraljevi, ministri, političke vođe, mase itd.), dok su klerici oni koji „po naravi svog poziva ne teže za ostvarenjem praktičnih ciljeva, nego nalaze radost u bavljenju umetnošću ili znanošću, ili u metafizičkim spekulacijama, ukratko, koji uživaju u nezemaljskim dobrima” (85). Izdaja intelektualca se, prema Bendi, sastoji upravo u njihovom napuštanju predašnjih isključivo duhovnih pozicija – koje ilustruje iskaz „Moje kraljevstvo nije od ovoga sveta” – i prihvatanju da se bave laičkim, ovosvetovnim problemima. Moderni intelektualac postao je, tako, običan građanin, jedan među mnogima, pa kod Bende najveće žaljenje izaziva ta „nemogućnost da se u današnjem svijetu živi kao intelektualac” (144).

Nasuprot tome, Dejan Sretenović, između ostalog, u nadrealistima vidi intelektualce benjaminovskog tipa, dakle, one koji su bili „izdajnici klase svog porekla”, potkrepljujući to konceptom Gramšijevog organskog intelektualca, odnosno kritičkog specijaliste (Sretenović 2016: 213, 214). Italijanski mislilac smatra da intelektualce treba definisati ne po prirodi njihove delatnosti nego po društvenoj funkciji koju u datom sistemu obavljaju, zato što svaka društvena grupa stvara „organski, jedan ili više slojeva intelektualaca koji joj pružaju homogenost i svest o sopstvenoj funkciji ne samo na ekonomskom nego i na društvenom i političkom polju” (Gramsci 1973: 117). Tradicionalni intelektualac je, prema Gramšiju, zaostatak iz prethodne istorijske epohe: za razliku od organskog intelektualca, on se više ne nalazi u neposrednom odnosu s klasom iz koje potiče, iako to ne znači da indirektno ne obavlja hegemonu funkciju u korist vladajuće klase. Gramši stoga skicira portret novog organskog intelektualca organizovane radničke klase: „Način postojanja novog intelektualca ne može se više sastojati u elokvenciji, spoljnoj i trenutnoj pokretačkoj snazi osećanja i strasti, nego u aktivnom učestvovanju u praktičnom životu kao graditelja, organizatora, kao čoveka koji ‘stalno ubeđuje’ – jer nije samo puki govornik – a ipak je nadmoćan u odnosu na apstraktan matematski duh” (121).

Slično razlikovanje, ali drugačije argumentovano, možemo pronaći i kod Mišela Fukoa, koji govori o „posebnom” i univerzalnom intelektualcu. Bliži Gramšiju nego Bendi, Fuko tvrdi da intelektualac više nije „predstavnik univerzalnog”: u okviru novog načina povezivanja teorije i prakse, „intelektualci su stekli naviku da rade ne u univerzalnom, egzemplarnom, pravednom-i-istinitom-za-sve, već u određenim sektorima, u preciznim tačkama u koje su ih smeštali” (Fuko 2012: 128). Univerzalni intelektualac proističe iz „pravnik-uglednika” i svoj najpuniji izraz nalazi u piscu: „Intelektualac je do sada bio pisac *par excellence*: univerzalna svest, slobodni subjekat, suprotstavljao se onima koji su bili samo *stručnjaci* u službi države ili kapitala (inženjeri, sudije, profesori)” (128). Međutim, „posebni” intelektualac proističe iz jedne posve drugačije figure – naučnika-stručnjaka. Kao prelomnu figuru u tom pogledu Fuko vidi Roberta Openhajmera, nuklearnog fizičara koji je bio rukovodilac projekta stvaranja prvih atomskih bombi.

Naposletku, krajem 20. veka usledilo je još jedno značajano promišljanje pozicije intelektualca, koje uzima u obzir sve ovde već navedene autore. Međutim, ono nam je značajnije s obzirom na odlike koje ističe kao ključne odrednice modernog intelektualca. U pitanju je knjiga *Prikazivanja intelektualca* (Representations of the Intellectual) Edvarda Saida. Čuveni postkolonijalni teoretičar tvrdi da je dužnost intelektualca da bude što je više moguće nezavisan od pritisaka koje nameću društvene institucije, nacije, moć i sl. Upravo iz toga proističe njegova karakterizacija, po kojoj je intelektualac „izgnanik i marginalac, kao amater, i kao autor jezika koji pokušava da kaže istinu strukturama moći” (Said 1994: XVI). Istinska vokacija intelektualca jeste „umetnost predstavljanja”, u kojoj dolazi do osobenog spoja javnog i privatnog/ličnog:

„Središnja činjenica za mene je, mislim, ta da je intelektualac pojedinac obdaren sposobnošću za predstavljanje, utelovljenje, artikulisanje poruke, gledišta, stava, filozofije ili mišljenja javnosti, kao i za javnost. A ova uloga sa sobom nosi tenziju, i ne može se igrati bez osećaja da je u pitanju neko čije pozicija podrazumeva javno postavljanje neprijatnih pitanja, suočavanje s ortodoksijom i dogmama (umesto njihovog proizvođenja), neko ko se ne može lako kooptirati od strane vlada ili korporacija, i čiji je *raison d'être* zastupanje svih onih ljudi i problema koji se rutinski zaboravljaju ili guraju pod tepih” (Said 1994: 11).

Said se, pritom, zalaže za zdravorazumski spoj idealizma i realizma: intelektualac, jednostavno rečeno, ne treba da bude apsolutni društveni otpadnik (inače ga niko neće čuti), kao što ne sme da postane ni puki tehnički šraf u vladajućem mehanizmu (inače gubi svoju pravu funkciju). Utoliko, prema Saidu, glavna pretnja po intelektualca danas ne dolazi iz akademije, komercijalizacije masovnih medija i slično već od – profesionalizacije. Ako se, naime, intelektualna delatnost shvati ne kao vokacija nego kao posao koji se obavlja za platu, onda će i naponi da se bude kontroverzan, originalan, političan i subjektivan biti napušteni i odbačeni. Profesionalizacija se ispoljava u nekoliko vidova, a to su specijalizacija, kult stručnosti (*expertise*), blizina vlasti i sleđenje državnih interesa. Nasuprot tome stoji amaterizam intelektualca, „želja da mu pokretač ne budu profit ili priznanje već ljubav i neutaživo interesovanje za širu sliku, pravljenje spona mimo linija i granica, odbijanje da se veže za specijalnost, briga za ideje i vrednosti uprkos restrikcijama profesije” (Said 1994: 76).

Frojdmarksizam

Međutim, i ovi amateri diletanti – trudeći se da svojim pisanjem ostanu verni izvornom značenju ovih reči (*amator* = zaljubljenik, *dilettante* = uživatelj) – iznedrili su pozamašan opus specifičnog društvenog znanja. Pavle Milenković je u svojoj studiji o sociologiji srpskog nadrealizma napisao da ovaj pokret predstavlja „sintezu nauka o čoveku i autentičnu teoriju saznanja“ (Milenković 2012: 10). U pitanju je „hibridni karakter avangardnog znanja“ (20), koji valja posebno sagledati u okviru prosvetiteljskog projekta razdvajanja nauke, morala i umetnosti, razdvajanja kome je nadrealistička esejistika istrajno oponirala, iako je – kao što je gore istaknuto – jednim delom bila „na liniji“ prosvetiteljskih tekovina. Milenković je, pored toga, skrenuo pažnju i na izuzetnu teorijsku aktuelnost nadrealističkih eseja. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, prema njegovoj oceni, čak nadmašuje nadrealizam budući da daje obuhvatniju metodu mišljenja, veoma blisku tipu filozofiranja koji se razvijao u okviru Frankfurtske škole, dok se čak i *Anti-Edip* Žila Deleza i Feliksa Gatarija može čitati kao daleki odjek *Nacrta*; s druge strane, *Položaj nadrealizma u društvenom procesu* anticipira bezmalo sva pitanja sukoba na književnoj levici, osnovne postavke *Dijalektike konkretnog* Karela Kosika i praksis filozofiju (137, 142, 155, 171).

Verovatno najupečatljiviji izdanak nadrealističkog „hibridnog znanja” jeste frojdmarksizam. U *Prvom Manifestu nadrealizma* Breton je ostavio posebno mesto za Frojdovo otkriće dubine i širine istinske psihičke stvarnosti (v. Breton 1979: 23). O odnosu srpskih nadrealista i marksizma temeljno je pisao Dejan Sretenović, u radu koji smo već naveli u prethodnom odeljku (v. Sretenović 2016). Pri tom nam je veoma bitna jedna uzgredna primedba Bože Kovačevića, izrečena povodom prijema i *upotrebe* psihoanalize kod jugoslovenske međuratne inteligencije: naime, „većina levih publicista (se) psihoanalizom bavila laički” (Kovačević 1989: 12). A to, dakako, važi i za nadrealiste.

Pre toga, želeli bismo ukratko da istaknemo u kom smislu je osnivač psihoanalize važan za naše izlaganje u ovom radu. Osim što je bio utemeljitelj dubinske psihologije, čime je otvorio istinski novo polje „lečenja duše“, Frojd je bio odličan pisac. Povodom stogodišnjice otvaranja njegove ordinacije u Beču, Harold Blum napisao je za *The New York Times* članak indikativnog naslova „Freud, the greatest modern writer” (Frojd, najveći moderni pisac). Blum piše kako je Frojd bio „najsugestivniji mitotvorac poslednjeg veka”, zbog čega ga treba čitati i razumeti kao „spekulativnog moralistu i mitologizujućeg dramatičara unutarnjeg života“, i to naročito zato što njegovo učenje danas predstavlja „jedinu zapadnu mitologiju koju savremeni intelektualci dele kao zajedničku tačku” (Bloom 1986). U tom smislu, iako je Frojd samog sebe video kao naučnika u tradiciji Kopernika i Darvina, mi bi pre trebalo da ga stavimo na istu policu s Platonom, Montenjem i Šekspirom. Tamo

spada po svojim spisateljskim i filozofskim kvalitetima: „On je moćan retor, suptilan ironičar i verovatno najimpresivniji od svih zaista tendencioznih pisaca zapadne intelektualne tradicije” (Bloom 1986). Na sličan način, ali s potpuno suprotnim vrednosnim predznakom, Frojda je, u knjizi *Pad frojdovskog carstva* (Decline and Fall of the Freudian Empire, 1985), video i Hans Ajzenk:

“On je, nedvojbeno, bio genije, ali ne znanosti, nego propagande, ne strogih dokaza, nego uvjerenja, ne oblikovanja eksperimenata, nego literarne umjetnosti. Njegovo mjesto nije, kako je on to htio, s Kopernikom i Darwinom, nego s Hasnom Christianom Andersenom i braćom Grimm, pripovijedačima bajki” (nav. prema Kovačević 1989: 29)

Kad je reč o približavanju psihoanalize i marksizma, zanimljivo je da se, „iz kremaljske perspektive”, psihoanaliza najpre činila kao pojava „relativno nevažna”. Ona se nije percipirala niti kao oruđe državnih interesa niti kao pretnja po njih – naročito ne nakon dolaska Hitlera na vlast, kada je većina evropskih (mahom nemačkih) frojdomarksista prebegla u SAD. Međutim, CK sovjetske partije ipak je, 1936, doneo odluku „O skretanjima psihologije”, kojom je psihoanalizu – skupa s Darwinovom teorijom evolucije i Ajnštajnovom teorijom relativnosti – svrstao u „Pandorinu kutiju zabranjenih teorija i učenja”. Takav je stav, za njom, zauzela i KPJ (za šta nisu bili nevažni unutarpartijski sukobi protiv Sime Markovića), svodeći psihoanalizu na adlerovsku „individualnu psihologiju” (Kovačević 1989: 11).

Prvim zapadnoevropskim frojdomarksističkim radom može se smatrati knjiga Paula Federna o psihičkim uzrocima propasti nemačke revolucije nakon Prvog svetskog rata *O psihologiji revolucije* (Zur Psychologie der Revolution, 1919). Za njom slede radovi polaznika, učesnika ili saradnika Berlinskog psihoanalitičkog instituta – Zigfrid Bernfeld, Oto Fenihel, Vilhelm Rajh („Dijalektički materijalizam i psihoanaliza”, 1929) i Erih From („Politika i psihoanaliza”), te najzad Herbert Markuze (*Eros i civilizacija*) i Maks Horkhajmer (*Kritika instrumentalnog uma*), kod kojih je primetna kritika kako sovjetskog sistema tako i „represivne tolerancije” društva obilja na zapadu.

Uporedimo li ova strujanja s razvojem nadrealističke misli u Beogradu, primetićemo da su nadrealisti bili i te kako spremni da se uhvati ukoštac s poslednjom rečju tekućeg mišljenja. Kako ističe Kovačević, „u beogradskoj intelektualnoj javnosti nadrealisti su se prvi deklarirali kao pristalice psihoanalize“ (Kovačević 1989: 117), pri čemu se ovde najviše radilo o opisivanju snova, automatskom pisanju, zanimanju za „nenormalno“ i teoriju humora. Kao i Milenković, Kovačević takođe izdvaja *Nacrt* kao najvažniji teorijski doprinos nastao u okvirima srpskog nadrealizma, ali mu pridodaje i Ristićev esej izvorno štampan u (Krlježinom beogradskom) *Danasu*, „Moralni i socijalni smisao poezije“, ističući da je reč o dva najvažnija teksta jugoslovenskog frojdomarksizma. Bliskost *Nacrta* evropskom frojdomarksizmu leži u odvajanju psihoanalize kao metode od frojdzima kao ideologije, kao i u „pozvanosti psihoanalize za objašnjavanje socijalne determinacije individualnog” (122). Ipak, prema Kovačevićevom sudu, „prije Richtmanna niko u nas nije tako detaljno i tako kvalificirano pisao o psihoanalizi” (93), i njegovi su radovi ostali nenadmašni sve do Klajnovog predgovora *Psihopatologiji svakodnevnog života* (1937). Iako je zagrebački fizičar psihoanalizu tumačio tako da ona, kao nauka, postane prihvatljiva partijskoj verziji dijalektičkog materijalizma, on je u njoj – za razliku od nadrealista – pre video „znak propadanja postojećih formi građanskog društva” negoli „vesnika novog doba” (94).

Međutim, osim na tematskom nivou, psihoanalitička i marksistička misao kod nadrealista je mnogo dublje prisutna i istraživana – kroz same književne forme, uključujući i esejističku. Pritom su oni u velikoj meri preuzeli Dalijev koncept paranoškog delirijuma interpretacije, koji su naši naši nadrealisti, kao što ćemo videti, preuzeli i kreativno razradili. Kako podseća Dejan Sretenović, paranoja je za Frojda predstavljala zaštitnu fikciju, konstrukciju putem projekcije u kojoj nesvesna želja teži da asimiluje stvarnost. Paranoja je, dakle, već kod Frojda bila neka vrsta interpretativne i, samim tim, kreativne samoodbrane. Nadrealistička paranojačka simulacija bi, u tom pogledu, mogla

da se vidi kao prefiguracija delez-gatarijevske želeće produkcije,²³ s kojom je u vezi i antipsihijatrijski diskurs nadrealizma:

„Reinvenija psihijatrijskih koncepata kao umetnosti i reinvenija umetnosti pomoću psihijatrijskih koncepata i metoda značila je ne samo izbavljenje nesvesnog i njegovih izraza iz medicine i želje medicinskog aparata da ga patologizuje, već i rezolutno odbijanje da se prihvati ono što su nazivali ‘zagušljivom atmosferom’ normativne racionalnosti” (Sretenović 2016: 153).

Na tom je tragu i nadrealističko „nešablonsko” i „gotičko” čitanje marksizma (Sretenović 2016: 229). Još je Valter Benjamin smatrao da su nadrealisti bili prvi koji, nakon Bakunjina, barataju radikalnim pojmom slobode – dokrajčivši „liberalni moralno-humanistički sklerotični ideal slobode” (Benjamin 1974: 270). No, glavno pitanje koje se pritom postavilo glasilo je: mogu li oni uspeti u svojoj nameri da radikalnu slobodu spoje s težnjama revolucije? Povodom toga, Sretenović ističe kako misao o revolucionarnoj umetnosti zapravo ne potiče ni od Marksa niti od Engelsa – ona je, naime, proistekla iz internog razvoja avangardne kulture krajem 19. veka. Nije reč o tome da se umetnost, „transcendentalni nacrt mogućnosti nepostojećeg”, upodobljava društvenoj stvarnosti, kao njen odraz, već o tome da „ta realnost treba da podražava umetnost kao izraz njene osloboditeljske, katarzične i mesijanske projekcije” (Sretenović 2021: 28). Na taj način, politizacija avangardi u Centralnoj Evropi predstavlja posledicu „preobražaja predratne kulturne nelagode u političku, odnosno kulturnog u politički radikalizam” (20).

U ironičnom istorijskom raspletu, osobeni nadrealistički frojdomarksizam – koji je nosio pečat nesputane teorijske invencije – na kraju je nadrealiste odvojio od njihovih levih partijskih saveznika. Kao što je famozni „sukob na književnoj ljevici” demonstrirao, raskol između političke i umetničke avangarde postajao je sve veći i veći. Sretenović pokazuje da je Komunističku partiju, taj „najprogresivniji politički pokret modernog doba”, odlikovao „estetski konzervativizam koji je preferirao klasični humanizam i realizam u odnosu na modernizam” (Sretenović 2021: 149). Umetnička avangarda bila je, u tom pogledu, već nekoliko koraka ispred.

„Lišena svakog resantimana, avangardna kritika bila je radikalno emancipatorska, proizvodila je nove koncepte i izumevala nove probleme, odnosno dramatisovala nasledene koncepte na kreativan način uvodeći ‘dimenziju potencijalnosti u čistu aktualnost’ (Žižek). [...] Zato se radikalne avangarde mogu i moraju tumačiti kao autohtona izvorišta nesputane leve kritike, u mnogo čemu radikalnije od političke levice, jer nisu bile usmeravane konkretnim taktičkim i strateškim ciljevima partijske politike, već poetskom imaginacijom i zamislama estetskog prevrednovanja” (Sretenović 2021: 83–84).

Još je Andre Breton u *Drugom manifestu* nedvosmisleno istakao da, ma koliko nadrealizam evoluirao ka istorijskom materijalizmu, on se niti može niti treba odreći svojih osobenih izražajnih sredstava. Sretenović podseća da se beogradski nadrealistički pokret samoukinio po nalogu KPJ, što predstavlja frapantan izuzetak u zemljama kapitalizma. Prema tome, „brak između nadrealističke i komunističke avangarde suštinski nije konzumiran” (Sretenović 2016: 193, 197).

²³ Valjalo bi ovde uputiti na nekoliko kritičkih (i pesimističkih) primedbi koje je, povodom frojdomarksizma, izneo sam Feliks Gatari. On, naime, oštro kritikuje ono što smatra da je – već tada! – postao akademski sterilan i bezbolan susret Marksa i Frojda, čija se jedina funkcija iscrpljivala u političkom *virtue signallingu* profesora unutar univerzitetskih utvrda: „Marksizam i frojizam [...] ne samo da više nikoga ne uznemiravaju, već su zapravo postali garanti utvrđenog poretka, što je apsurdni dokaz da više nije moguće ozbiljno ugroziti poredak” (Guattari 1977: 73). Na istom mestu možemo pronaći i razliku između akademskog i revolucionarnog načina slivanja ove dve doktrine. Prvi pristup uzima ili odbacuje izvorni tekst u celosti, dok drugi u isti mah i uzima i odbacuje izvorni tekst i to ne u celosti nego u delovima, u odlomcima, po potrebi (74). Drugim rečima: ako kapitalizam raskida veze između želje i rada, onda, kako tvrdi Gatari, njegovi poslušni teoretičari strogo razdvajaju političku od libidinalne ekonomije. Čini nam se da već sam tretman Frojda u nadrealističkoj eseistici govori u prilog tezi da je na delu bilo revolucionarno izvođenje frojdomarksističkih postavki, pri čemu ne treba zanemariti ni *bricoleurski* karakter gatarijevski shvaćenog revolucionarnog pristupa.

1. 3. JUGOSLOVENSKA ESEJISTIČKA KULTURA

Esejistički korpus jugoslovenskih/srpskih/beogradskih nadrealista, naposljetku, nije dovoljno čitati samo kao niz samostalnih izdanja pojedinačnih autora. Ove knjige i tekstovi stoje u bliskoj međusobnoj vezi, zbog čega je od presudne važnosti sagledati celinu koju one sačinjavaju, a koja bi se mogla opisati kao jugoslovenska esejistička kultura.²⁴

Kultura

Opseg značenja *kulture*, „jedne od dve ili tri najsloženije reči u engleskom jeziku“ (Williams 1976: 87), toliko je širok da nam upotreba ovog termina pre može zadati nerazrešive brige nego što bi nas mogla dovesti do željenog rešenja. Međutim, ova je reč ipak neizostavna. Navodeći etimologiju reči, Vilijams polazi od latinskog glagola *colere* i utvrđuje njegova tri pravca značenja: najpre *nastanjivati, prebivati, boraviti*; zatim *obrađivati, uzgajati, negovati, brinuti, štititi*; na kraju, *odavati počast, (po)štovati*. Prvi smisao i dalje je prisutan u reči *kolonija*, poslednji u *kultu*, a središnji je – putem Ciceronove metafore *cultura animi* – postao ono što danas uglavnom podrazumevamo pod *kulturom*. No, u sva tri slučaja – što vredi naglasiti za svrhe ovog rada – radilo se o označavanju nekakvih procesa, a ne gotovih stanja (87).

Premda Vilijams govori o tri široka polja različite savremene upotrebe ovog pojma, prvo i treće značenje koje navodi bezmalo se preklapaju, označavajući opšte procese ljudskog intelektualnog, duhovnog i estetičkog razvoja, odnosno plodove i prakse intelektualne i, naročito, umetničke aktivnosti, one koje spomenute opšte procese razvoja reprezentuju; drugo značenje, pak, na herderovskom tragu, podrazumeva poseban način života jednog naroda ili perioda (Williams 1976: 90). Prema tome, možemo zaključiti da reč *kultura* zapravo ima dva osnovna, i to suprotstavljena, pravca značenja: (1) uže i tradicionalnije – „visoka“ kultura, naročito umetnost, i (2) šire i novije – svekoliki način života. Naravno, budući da se u svom radu prevashodno bavimo tekstovima, to samo po sebi priziva prvu konotaciju kao onu koja najbolje predočava šta bi trebalo podrazumevati pod jugoslovenskom esejističkom *kulturom*. Ali, da složenu stvar učinimo još složenijom, istovremeno bismo želeli da očuvamo i jedno i drugo polje značenja. Reč *kultura* čuva u sebi simptomatičnu dvostrukost ljudske egzistencije koja povezuje, hrišćanski kazano, telo i duh ili, marksistički rečeno, materijalnu bazu s duhovnom nadgradnjom – a ovu višesmislenost ne bi trebalo prikrivati već razrađivati, što i sam Vilijams naglašava kada uočava da su „opseg i preklapanje značenja u stvari ono što je značajno“ (91). Imajući sve to u vidu, rečju *kultura* ovde bismo želeli da ujedno označimo i najbolje esejističke radove i određene svakodnevne životne prakse, stoga što smatramo da esejistička kultura poseduje potencijal da poveže i ukrsti načine pisanja i načine življenja.

Esejizam

Inspiraciju i uporište za koncept esejističke kulture pronašli smo u pojmu *književne kulture*, onako kako ga je izložio Ričard Rorti u eseju „Propast izbaviteljske istine i uspon književne kulture“. Prema ovom filozofu, nemoguće je zamisliti završetak istraživanja o tome kako, kao ljudska bića, treba da živimo i šta od sebe treba da načinimo, budući da rešenja starih problema uvek proizvode i nove probleme. Nasuprot tome, izbaviteljska istina predstavlja „sklop verovanja koji bi okončao, jednom zauvek, proces razmišljanja o tome šta da činimo sa sobom“; ona zadovoljava jednu našu staru potrebu, a to je „potreba da se sve uklopi u jedan jedini kontekst, kontekst koji će se nekako pokazati kao prirodan, suđen i jedinstven“ (Rorti 2004: 140). Rorti smatra da bi intelektualci – koji, u idealnom slučaju, čitaju mnoštvo knjiga ne zato da bi potvrdili date životne svrhe već da bi uvideli one alternativne i otkrili one koje sami sebi treba da postave – morali da se zalažu za iznalaženje hajdegerijanske autentičnosti i blumovske autonomije ličnosti.

²⁴ Ovaj odeljak je, u izmenjenom i skraćenom obliku, već publikovan. V. Букумира 2022a.

Osnovna teza njegovog teksta glasi da su „intelektualci Zapada, od vremena renesanse, prešli tri stadijuma: prvo su se nadali da će ih izbaviti Bog, zatim filozofija, a sada to očekuju od književnosti“ (Rorti 2004: 141).²⁵ Međutim, dok religija i filozofija tvrde da izbavljenje mora da proistekne iz našeg odnosa prema nečemu što nije ljudska tvorevina (u prvom slučaju od Boga, u drugom od Istine), književnost nas uvlači u „odnose koji su posredovani ljudskim tvorevinama“ – pesmama, romanima, skulpturama, zgradama, odnosno proizvodima ljudske imaginacije – i „nudi izbavljenje upoznavanjem što je moguće veće različitosti ljudskih bića“ (143, 141). Zbog toga je rortijevska književna kultura, u punom smislu reči, humanistička tvorevina.²⁶ Ona pitanje „Da li je istina?“ zamenjuje pitanjem „Šta je novo?“, što Rorti smatra napretkom i zamenom lošijih pitanja (Šta je biće?, Šta je zaista stvarno?, i slično) onim boljim i razumnijim (Da li iko ima nove ideje o tome šta bismo i kako mogli da napravimo od sebe?), i unutar nje se religija i filozofija pojavljuju pre svega kao jedni od mnogih (književnih) žanrova. Prema Rortiju, književna kultura započinje otprilike posle Hegela, koji predstavlja poslednji značajni spomenik poverenja u izbaviteljsku ulogu filozofije, odnosno u to da izbavljenje može da dođe u vidu istinitih uverenja. Shodno tome, književna kultura menja način na koji se pristupa knjigama i tekstovima: „Pripadnik književne kulture odnosi se prema knjigama kao prema ljudskim pokušajima da se izađe u susret ljudskim potrebama, pre nego kao prema potvrdama snage bića koje je ono što jeste nezavisno od bilo kakvih potreba te vrste“ (141–142). Prema tome, svrha književne kulture jeste proširivanje sopstva upoznavanjem većeg broja načina ljudskog bivstvovanja i omogućavanje alternativa za samokreiranje sopstva. Utoliko ona stoji nasuprot viziji sveta u kojem glavnu reč vode stručnjaci i profesionalci: „Ekspertska kultura može da postoji ukoliko se svi saglase po pitanju onoga što žele da dobiju, ali ne i ukoliko se pita kakav život treba da se želi“ (152).

Esejistička kultura bila bi deo rortijevski shvaćene književne kulture, i to onaj deo za koji se može reći da je tokom poslednjeg stoleća preuzeo primat unutar „književne republike“, imajući u vidu novi „razmah“ i raspon eseja u sistemu književnih žanrova. To što Žilijen Benda, u knjižici koja ga je proslavila, intelektualce laike – koji su svi odreda potomci Montenja – već u izvornom naslovu naziva *clercs*, ubedljivo govori o tome da su baš oni postali predstavnici i predvodnici duhovnog života naroda, preuzevši tu funkciju od klerikalaca crkvenjaka, čija su suprotnost u početku bili. Pored toga, činjenica da se originalni naslov prvog esejističkog dela, onog Montenjevog, najispravnije može prevesti kao „pokušaji na samome sebi“, ili „samopokušaji“, dovoljno govori u prilog tome da ovaj žanr već implicira viziju usavršavanja i proširivanja sopstva na isti ili veoma sličan način na koji o tome govori Rorti.

Utoliko je esejizam postao jedan od prepoznatljivih stilova književne kulture 20. veka. Esej, kao što smo videli, etimološki upućuje na odmeravanje, vaganje, procenjivanje, oprobavanje, okušavanje i, ako bi se išta moglo smatrati trajnom odrednicom ovog žanra, bio bi to karakterističan spoj traganja za istinom i stila mišljenja. Pritom, za esej nije toliko važan krajnji rezultat koliko sam proces mišljenja i pisanja, koji najčešće počiva na asocijativnoj i nelinearnoj – ili, kako bi to rekli nadrealisti: montažnoj, kolažnoj – strukturi.

Zbog toga drugo važno metodološko uporište naše konceptualizacije predstavlja studija francuske književne istoričarke i teoretičarke Marijel Mase *Doba eseja*, na koju smo se već u više navrata pozivali. Njena osnovna teza glasi da bi se čitav literarni 20. vek, a pre svega onaj francuski, mogao nazvati „dobom eseja“, budući da je na delu „žanrovski događaj“ bez presedana, koji označava postepenu rehabilitaciju ovog žanra – žanra eseja. Mase, ponovimo, smatra kako je esej bio najpodesnije sredstvo književnosti da, u doba dominacije (modela) prirodnih nauka, opstane i ostane

²⁵ Istu je tezu, prema svedočenju Harolda Bluma, američki filozof izrekao i prilikom jednog njihovog razgovora, pri čemu nije nezanimljiv ni način na koji mu je književni kritičar na to odgovorio: „Moj pokojni prijatelj Ričard Rorti mi je jednom kazao, ‘Znaš, Harolde, kada kognitivni modusi – filozofija, nauka, religija, istorija – iznevere društvo, tada ono, htelo to ili ne, postaje književna kultura.’ A ja sam rekao, ‘Tako je, Dik, ali nisam baš siguran da je to dobro za književnost, ili dobro za društvo’“ (Lydon 2011).

²⁶ Ne bi, stoga, bilo krivo uključiti Rortiju u niz književnih teoretičara – poput Eriha Auerbaha, Edvarda Saida, kao i već spomenutog Bluma – koji se u svojoj viziji humanistike nadovezuju, između ostalog, i na istaknutog autora italijanskog *seicento* Đanbatista Vika, tačnije na njegov princip *verum ipsum factum* (doslovno: istina je po sebi nešto načinjeno), koji kaže da čovek može da spozna samo ono što je sam napravio (ili izmislio).

relevantna u polju mišljenja, u tom velikom „zdanju znanja“, stoga što je upravo esej onaj „stil mišljenja“ svojstven književnoj tradiciji (Macé 2006: 5).

Da se rečju *esejistički* može označiti ne samo način pisanja i mišljenja nego i način življenja – i to ni manje ni više nego *utopijski* način življenja – najbolji primer pruža nam epohalni roman Roberta Muzila *Čovek bez svojstava*. Poglavlje 62 ove knjige, naslovljeno „I Zemlja, a naročito Ulrich, klanja se utopiji esejizma“, zbilja je otvorilo jedno novo poglavlje istorije ideja i u potonje rečnike uvelo reč *esejizam*. Opšti *Stimmung* epohe možemo razabrati u tome što autor kao karakterističnog „junaka našeg doba“ prepoznaje „neprecizan tip čoveka“, pri čemu „ono što je nesigurno ponovo je steklo ugled“ (Музил 2006: 253). No, osim što predstavlja malu raspravu o prirodi eseja, ono prikazuje jednu od faza Ulrichovog sazrevanja. Za razdoblje „prve mladičke samosvesti“ bila je presudna parola „hipotetički živeti“, koja je podrazumavela oklevanje da se od sebe načini nešto (253). U docnijem razdoblju, međutim, hipoteza je ustupila mesto eseju:

„Otprilike kao što esej redom u svojim odeljcima uzima neku stvar sa sviju strana, ne obuhvatajući je potpuno – jer potpuno obuhvaćena stvar najednom gubi obim i topi se u neki pojam – on je verovao da će svet i sopstveni život najtačnije moći da posmatra i da postupa s njim“ (Музил 2006: 254).

Novi životni stadijum doneo je, dakle, „beskrajan sistem povezanosti“ u kojem više nije bilo nezavisnih značenja, i gde su se „svi moralni događaji zbivali u jednom polju sila čija konstelacija ih je tovarila smislom, pa su sadržali i dobro i zlo kao što atom sadrži hemijske mogućnosti spajanja“ (Музил 2006: 254). Prema tome, esejistički živeti najpre znači ne oklevati više u tome da se od sebe nešto načini, kao što se podrazumevalo u odveć obazrivom i pomalo sterilnom „hipotetičkom“ stadijumu, a zatim živeti s one strane objektivne istine i zablude. *Homo essayisticus* kod Muzila podrazumeva da treba postati „čovek kao najviša celina svojih mogućnosti, potencijalni čovek“, onaj čovek koji se „kao nenapisana pesma svog života sučeljavao sa čovekom kao zapisom, kao stvarnošću i karakterom“ (254). S tim je u vezi i sledeće objašnjenje:

„Prevod reči esej kao ‘pokušaj’, kakav je bio dat, samo netačno sadrži najbitniju aluziju na literarni uzor; jer esej nije privremeni ili paralelni izraz nekog ubeđenja koje bi u boljoj prilici moglo biti uzdignuto do istine, ali isto tako bi moglo biti spoznato kao zabluda (takve vrste su samo članci i rasprave koje učene osobe objavljuju kao ‘iverje iz svoje radionice’); nego je esej neponovljiv i nepromenljiv oblik koji unutrašnji život čoveka dobija u nekoj presudnoj misli“ (Музил 2006: 257).²⁷

Ipak, to nije neodgovorna subjektivnost. Carstvo esejista nalazi se „između religije i znanja, između primera i podučavanja, između pesme i onog što se naziva *amor intellectualis*“ (Музил 2006: 257). Prema Muzilovom zaključku, između istine i subjektivnosti nalazi se zahtev, spram kog je čovek prinuđen da zauzme stav bilo „zakovane poslušnosti“ bilo „nepromišljenog brćkanja u talasu punom mogućnosti“ (258).

Kao što vidimo, utopistička razmatranja kod Muzila predstavljaju svojevrzni „mentalni eksperiment“, smešten u „eksperimentalno polje ljudske svesti“ (Rot 1989: 397). Utopija kod Muzila pretpostavlja „smisao za moguće“, a u donekle montenjevskom odjeku i „poslednji princip s kojim bi se mogao izgraditi ispravan život“ (397). Ona je na tragu montenjevskog zahteva da se učenje odvija tako što se ono naučeno smisleno povezuje sa celinom vlastitog života. Utopija je sredstvo oslobađanja od rutine i ustaljenosti, zato što predstavlja novi način sagledavanja odnosa između stvari ili pak sagledavanje novih odnosa između stvari: „Utopija je otprilike ekvivalent mogućnosti“ (399). U samom romanu, kako zaključuje Mari-Luiz Rot, utopija esejizma posreduje između utopije egzaktnog života i takozvane utopije motivisanog života ili, kako je ova autorka naziva, utopije čiste interiornosti. To znači da ona i dalje predstavlja prevashodno intelektualno iskustvo i još ne u celosti doživljenu utopiju. Ipak, nije reč toliko o pukom razmišljanju koliko „o mogućnosti jednog drugačijeg načina življenja koji bi se mogao ostvariti na nivou novog morala“, pri čemu je akcenat na novoj

²⁷ O povlašćenom mestu eseja u Muzilovom imaginarijumu ubedljivo svedoči i sledeći kratki odlomak iz piščevog dnevnika (1936): „Zašto uopšte postoji pesništvo (a ne samo esej)?“ (nav. prema Berger 1964: 186).

viziji i novom shvatanju stvari, karakterističnim za mudrace, mistike i pesnike (399). U svom čitanju Muzila, Kler de Obaldija na sledeći način tumači njegovu „utopiju esejizma”: „Eseju svojstveno oklevanje da svet i subjekt svede na jednoznačna određenja koja bi zanemarila njihovu složenost i pluralni karakter uistinu je znak kreativne dispozicije koja otvara prostor za ‘drugi’ pogled na svet, koji može da garantuje slobodu kako junaku tako i piscu” (Obaldia 2005: 316). Ona, pri tom, navodi da je sam Muzil ovaj roman definisao kao jedan „monstruozni esej” (323).²⁸

Nemačka nauka o književnosti bila je prva koja je eksplicitno skrenula pažnju na razliku između *Essayistik* (skup eseja, esejistički opus) i *Essayismus* (duhovni/intelektualni stav koji potiče od osobnosti eseja kao žanra). Za to je najzaslužniji Gerhard Has. On je, štaviše, odvojeno razmatrao pojmove *Essayistisch*, *Essayismus* i *Essayifizierung*. Kako navodi Has, prvi se pojam, esejističko (*essayistisch*) – po uzoru na Štajgerovo tumačenje lirskog, epskog i dramskog – ustalio kao oznaka o esejističkim elementima u tekstu, a da samo delo ne mora nužno da bude esej po žanru. S druge strane, esejizam (*Essayismus*) označava „prevladavajući oblikotvorni princip koji prodire u druge forme (a ne puku primenu esejističkih čestica); načelno, to je iskaz koji odgovara esejju ili mu je sličan” (Haas 1969: 4). Kao najbolje primere ovakvog tipa pisanja autor navodi Žida i Muzila, dodajući da se termin često koristio prežorativno u novinskoj kritici. Naposletku, esejificiranje ili pre esejiziranje (*Essayifizierung*) odnosi se na potpuno utapanje esejističkog mišljenja u romaneskni zaplet.

Iren Langle vidi esejizam kao intelektualni stav (*attitude mentale*), prepoznajući tri njegove glavne osobnosti: antimetodičnost (epistemologija), isticanje esejističkog Ja (filozofija/psihologija) i kultura kao primarni referentni okvir (antropologija) (Langlet 2016: 155). Ista autorka nudi i precizniju definiciju ovog pojma:

„Esejizam označava određeni odnos prema univerzumu, no takođe i vid samorazumevanja; načelnu ironiju u odnosu prema stvarima, ali i očaranost u odnosu prema kulturi; povremenu nostalgiju za celinom u kojoj bi se čovek skladno utemeljio, i lukavost lišena iluzija o svetu u kome je sve kontingentno, prolazno, bez reda i bez Boga” (Langlet 2016: 155).

Esej se tu, kao što se može videti, manje promišlja kao žanr koji treba odrediti, a više kao egzistencijalno držanje koje odgovora na problem rascepljene egzistencije. Uzmimo primer iz avangarde: maksima *nadrealizam nije literatura* oličava njegovu antiliterarnost, težnju da postane modus bivstvovanja, a ne „falsifikovanje života”, kako je tvrdio Breton (v. Sretenović 2016: 40–41). To ima svoje uporište već kod samog Montenja, koji na jednom mestu kaže „misliti rukama”, dakle, kao *bricoleur*, a ne kao, recimo, prirodnjak Galilej. Na osnovu toga Starobinski lucidno zaključuje: „Treba znati kako *meditirati* i *nositi se sa* životom ujedno” (Starobinski 1985). Na Montenjevju esejističku poziciju ukazao je i Erih Auerbah. Montenj, egzemplarni laik, „specijalizovao (se) za samoga sebe, proizvoljan vlastiti život u celini” (Auerbah 1978: 310). Kod njega čovekov život prvi put postaje problematičan u modernom smislu reči, budući da je on „od svih savremenika najjasnije video problem lične orijentacije čovekove: zadatak da se bez čvrstih oslonaca oseća udobno u svojoj egzistenciji” (313).

Zbog toga, esejizam predstavlja svojevrstan poziv na izlazak iz teksta ili, drugačije rečeno, za ulazak u tekst života. Autorka koja nam je pokazala da je 20. vek bio „doba eseja” jednu od svojih potonjih studija posvetila je istraživanju stilova kao „naših oblika života”, sagledavajući čoveka kao „bête de style” (Pazolini) ili „expert en manières d’être” (Macé 2016). Život je, prema njoj, neodvojiv od svojih oblika, manira, načina, gestova – svega onoga *već-uobličnog kako*, kroz koje se sam život angažuje. Tako se, zapravo, jedna jezička nit dovodi do svojih granica: od montenjevskog „misliti rukama” (... *mains*) preko „upravljanja životom” (*manier*) kod Starobinskog, pa sve do manira (*manière*) kao stilova kod Mase. Za naslov uvodnog poglavlja pozajmila je od Fukoa frazu „stilistika egzistencije”, dodajući da je francuski filozof za isti fenomen češće koristio izraz „estetika egzistencije”, frazu koju ona odbacuje kao reduktivnu i previše usmerenu. Stil je ključan zato što, barem kod Ničea i Fukoa, ujedinjuje etiku i estetiku, a uvek implicira i polemiku, odnosno vrednosno

²⁸ U kontrastu sa ovim razmatranjem, međutim, vredelo bi uporediti jedan iskaz koji Miler-Funk pronalazi kod Fukoa i uzima ga za moto svoje studije: „Utopiji bih suprotstavio iskustvo, eksperiment” (v. Müller-Funk 1995).

priklanjanje uz ono što se smatra poželjnim stilom života (koji podrazumeva određenu ideju subjekta, zajednice, lepote itd.). Podsetićemo stoga ovde da su Glod i Luet gotovo istim rečima istakli jednu odliku eseja kao žanra – naime, da je od ključne važnosti upravo veza između etike i estetike, kao i ona između *polemos* i *philia* (Glaudes, Louette 2011: 287).

U Jugoslaviji je o tome blagovremeno pisao Rudi Supek, koji je, u posve esejističkom maniru, za svog života uspeo da pokrije zaista veliki raspon tema. Supek se zalagao za nešto što je nazivao „estetikom života”. Nju je hrvatski autor sagledavao iz perspektive (utopijske projekcije) „punoće života”, čiji bi suštinski izraz bila „životna radost” ili „snaga života”. Estetika je kod njega shvaćena, dakle, ne (samo) kao oblikovanje predmeta izvan nas već, pre svega, „kao oblikovanje nas samih, kao ono što uvjetuje naše gledanje”, „stalni dijalog između datosti i mogućnosti same životnosti”, većito razrešavanje napetosti između nas kao dovršenih i nedovršenih bića, koje podrazumeva etički aspekt (Supek 1964: 15). Poziv na promišljanje estetike života zapravo je poziv za uzimanje u obzir totaliteta i svestranosti ljudskog bića, i posledično stremljenje tome kao idealu: „Čovjek se potvrđuje ili izdaje uvijek kao cjelovito biće, a to znači u svim oblicima svojeg životnog izražavanja” (16). Ovo je stremljenje Supek nazvao „prometejskim humanizmom”, videvši u njemu svako prekoračivanje granice koje proširuje ili produbljuje humanost.

Veoma korisne uvide i smernice za tumačenje odnosa između života pisca i njegovog dela, za razabiranje u mrežama između pisanja i življenja – što je jedna od ključnih odlika esejizma – možemo pronaći u studiji *Smrt pod navodnicima* (Death in Quotations Marks) Svetlane Bojm. Ova knjiga posvećena je preispitivanju modernističkih mitova o pesniku, tj. autorskoj figuri, „autonomiji umetnosti” i „smrti autora”. U svim ovim modelima modernističkog brisanja autorove biografije Bojm vidi reakciju, tačnije svojevrsni mehanizam odbrane od romantičarskog snažnog autorskog jastva. U podtekstu čitave njene studije, usled toga, odzvanja pitanje odnosa između pisanja i života, književnosti i biografije (kako je rekao Tomaševski), odnosno čoveka i dela (kako je to formulisao Sent-Bev). Bojm tvrdi da je romantizam – najpre putem koncepcije genija, a zatim i poetizacijom života i autobiografizacijom umetnosti – na književnoistorijsku scenu postavio bližu, gotovo metaforičku vezu između pisanja i življenja. Romantizam je uveo praksu tzv. *imaginative self-stylization* ili *life-creation* (*zhiznetvorchestvo*, po ruskim simbolistima), a nakon Rusoovih *Ispovesti* moglo je konačno da se razmahne razmatranje uticaja autorovog života na njegovo delo (Boym 1991: 5). Bojm takođe ukazuje na to da je prvo delo modernističke kritike, *Protiv Sent-Beva* Marsela Prusta, bilo osobeni spoj polemike, kritike, autobiografije i fikcije, gde se može videti težnja ka depersonalizaciji (od romantizma preko realizma do modernizma). Ono na šta ova autorka želi da skrene pažnju moglo bi se rezimirati sledećim rečima: „Ako je pesnikov tekst spisateljski eksperiment, pesnikov život, kako je sročio Jejts, jeste ‘eksperiment življenja’” (11).

Od Svetlane Bojm ne vodi dug put do ruskih formalista. Tačnije rečeno, do druge faze njihove teorijske delatnosti, u okviru koje su se pojedini među njima (pre svih, dvojica Borisa, Tomaševski i Ejhenbaum) odmakli od „semantičke autonomije teksta” i u fokus interesovanja vratili biografiju autora. Naravno, nije to bio povratak biografizmu – težnji da se piščevim životom u celosti objasni njegovo delo – već posledica uvida da piščeva biografija ipak igra određenu ulogu u tumačenju književnosti, ali biografija kao književna činjenica. Tomaševski je, u članku „Književnost i biografija”, izričito napisao da nije bitna ona pesnikova biografija koja ga ne razlikuje od generala i inženjera, nego ono što predstavlja „književnu funkciju” pesnikove biografije, a to su načini na koji ona ima udela u čitaočevom doživljaju (Tomaševsky 2017: 83). Tomaševski, pri tome, ne samo da duhovito razlikuje pisce s biografijom od pisaca bez biografije, već ukazuje da postoji razlika između biografije kao dokumenta i biografije kao legende. Književni istoričari trebalo bi da se bave samo potonjom, a i to s oprezom i merom, zato što samo ona ima ulogu u značenju dela: „Ono što je književnom istoričaru zaista potrebno jeste biografska legenda koju je stvorio sam autor. Jedino takva legenda jeste *književna činjenica*” (90). Ejhenbaum pak ističe da, u dinamici književnoistorijskog razvoja, nove (književne) činjenice zamenjuju stare i postaju relevantnije. Tako je, prema njemu, pitanje *kako pisati* smenjeno pitanjem *kako biti pisac*; tj. pitanja književne tehnologije i postupka smenila su pitanja književne profesije, pa je „problem književnosti kao takav zaklonjen problemom pisca” (Ejhenbaum 1972: 165). Zanimljivo je da, govoreći o književnom liku Maksima Gorkog, ovaj

teoretičar navodi kako je pojava Gorkog predstavljala događaj bez presedana na ruskoj književnoj sceni. Iza pisca je od samog početka stajala „legenda o njegovom životu”. Problem Gorkog bio je taj, objašnjava Ejhenbaum, što je prerano postao slavan i stekao „književničku sudbinu”, pa je trebalo učiti „ne samo pisati već i biti pisac”, nositi tu sudbinu, ponašati se u skladu s njom (244).

Vratimo se, nakon ovog ekskursa, nadrealizmu. U posljednjem poglavlju *Seljaka iz Pariza*, „Seljakovom snu”, Aragon ispisuje reči koje, prema našem mišljenju, odlično rezimiraju bazični stav esejizma: „Svoj život nisam posvetio kritici. On je posvećen poeziji. Budi vam znano, smešljivci, da ja vodim poetski život. *Poetski život*, utvivate to, molim vas” (Aragon 1964: 247–248). Veliki ljubitelj Aragonove proze, Valter Benjamin, mogao je na osnovu toga da izloži svoj komentar nadrealističke delatnosti: „Ovde je područje književnosti bilo iznutra razoreno, na taj način što je jedan krug prijateljenih ljudi živeo ‘pesničkim životom’ do krajnjih granica” (Benjamin 1974: 259). Najzad, navešćemo davno književnokritičko upozorenje Rolana Barta, koji je rekao da treba ići obrnutim smerom, ne više od života prema delu nego od dela prema životu, pokazujući i sam da „Proustovo, Genetovo, djelo dopušta da se njihovi životi čitaju poput djela”, čime reč *biografija* opet stiče svoj snažan etimološki smisao (Barthes 1986: 206).

Jugoslavija

Najzad, zašto je ova esejistička kultura – jugoslovenska? Najpre, svakako, zbog toga što je reč o esejističkom korpusu jugoslovenske epohe, s jasnom, zadatom i hermeneutički nezaobilaznom istorijskom, političkom i kulturnom osnovom, koja je za same autore i njihove književno-životne prakse bila vrlo bitna. Pored toga, pojedini istorijski faktori, presudni za nastajanje ovog korpusa dela, koincidirali su s postojanjem (obe) jugoslovenske države: razvoj štampe, stvaranje šireg javnog mnjenja, razgranata izdavačka delatnost, te društveni značaj koji je kultura, a posredno i književnost, imala u političko-ideološkim previranjima tih godina.

No, ovim pitanjem ipak nužno stupamo i na teren subjektivnih (što ne znači proizvoljnih) književnoistoriografskih vizija i projekcija, čiju je kreativnu neizbežnost u *Prirodi kritike* podrobno i ubedljivo opisao Svetozar Petrović (v. 1972). Za potrebe ovog rada nadovezaću se na tezu koju je izneo Predrag Brebanović o postojanju jugoslovenske književnosti,²⁹ pri čemu pridev *jugoslovenski* treba razumeti kao „minimalni internacionalni makrokontekst“. Svetozar Petrović poslužio je kao najprikladniji teorijski oslonac za koncepciju jugoslovenske književnosti zbog toga što se suprotstavljao ideji organskog jedinstva nacionalne književnosti, braneći ideju o kritičkom pluralitetu konteksta u kojima se delo doživljava, tumači i vrednuje, kao i ideju o primatu stanovišta sadašnjosti nad stanovištem prošlosti. Petrovićeve metodološke postavke dovoljno su fleksibilne da mogu da posluže kao oslonac bilo za hrvatsku/srpsku ili jugoslovensku književnost, bilo za jugoslovenske ili južnoslovenske književnosti. Međutim, prema Petroviću, kako ga čita Brebanović (2017: 59), jugoslovenska književnost kao koncepcija mora biti nezavisna od faktičkog postojanja i trajanja jugoslovenske države. U tom smislu, kako nastavlja Brebanović, govoriti danas o jugoslovenskoj – „preciznije, ispravljeno, krležijanski: *jugoslavenskoj*” – književnosti moguće je „u *istom onom* smislu u kojem je to bilo moguće i u svim ranijim vremenima, i u kojem će to biti moguće ubuduće” (58).

²⁹ Koncepciji jugoslovenske književnosti načelno je bio posvećen i nedavno održan naučni skup u Beogradu i Novom Sadu, pod naslovom *Was There Ever a Yugoslav Literature? Debating the Histories of Yugoslav Literature(s)*, s kojeg su izlaganja potom objavljena u Marčetić 2019. Međutim, pored toga što već sam naslov konferencije zvuči kao retoričko pitanje s podrazumevanim negativnim odgovorom, dodatni problem leži u tome što se samo jedan rad u ovom zborniku – „Jugoslovenska književnost posle Drugog svetskog rata: teorijski modeli Svetozara Petrovića“ Adrijane Marčetić – zaista bavi teorijskom koncepcijom jugoslovenske književnosti, a ni u njemu nije moguće naći zadovoljavajuća rešenja. Naime, iako se i Marčetić, poput Brebanovića, naslanja na ideje svog nekadašnjeg profesora, prepoznajući u njima dovoljno fleksibilan teorijski oslonac za legitiman (raz)govor i o srpskoj/hrvatskoj i o jugoslovenskoj i o jugoslovenskim književnostima, ona ipak iznosi i brani tezu da je jugoslovenska književnost postojala isključivo sa „političkog ili kulturološkog aspekta“, ali ne i sa „čisto književnog, filološkog“ (Marčetić 2019: 41) – oglašujući se, pritom, o najvažniji Petrovićev uvid: da književni istoričar sam projektuje sopstvenu viziju književne prošlosti, koja bez te projekcije, kao nekakav „čist“ i „objektivan“ istorijski entitet, ni ne postoji. Otuda nam ovaj zbornik nije mogao biti od koristi pri koncipiranju ideje jedinstvene jugoslovenske esejističke kulture.

Nasuprot tome, „suparničkim” konceptom „postjugoslavenske književnosti” zauzima se upravo „državna” tačka gledišta, dok se od nje istovremeno beži, a njeni pobornici izmeštaju u beskonfliktne zone. To nas vodi do jedine dve moguće i teorijski dosledne alternative: ili jugoslovenska književnost postoji otkad i nacionalne književnosti koje je čine, ili ona nikad nije postojala pa tako ne postoji ni danas. Konceptija jugoslovenske esejističke kulture, kao što bi se i moglo očekivati, pretpostavlja prvu spomenutu opciju.

Pa ipak, konkretno postojanje jugoslovenske države ne treba ni sasvim prenebregnuti. Ta država odigrala je određujuću ulogu u životnim i intelektualnim putanjama srpskih nadrealista. Takođe, ona je tražila integrativnu jednačinu – poput povezivanja sa međuratnim periodom, sa modernom, sa zapadnoevropskom književnošću – koju su, u datoj kulturnoistorijskoj situaciji, upravo nadrealisti mogli optimalno da ponude, oliče i podstaknu. Prema tome, njima pripada noseće mesto u konstituisanju specifične jugoslovenske esejističke kulture. Upravo je nadrealistička esejistika, nastajući unutar prepoznatljivih okvira avangardne poetike, doprinela podrivanju institucije „čiste” književnosti, zagovarajući antiestetizam, dehijerarhizaciju celokupnog polja umetnosti i prevladavanje dihotomije između umetnosti i života. Te tendencije doprinele su ne samo razvijanju jedinstvene esejističke kulture već i njenom koncipiranju kao eksperimentalne antimetodične kulturalne platforme za intervencije u poljima pisanja i življenja.

Prema našem sudu, tri najzanimljivija i ujedno „najdrastičnija” izdanka jugoslovenske esejističke kulture jesu *Enciklopedija Jugoslavije* (1955–1971), državni projekat čijim je sastavljanjem i uređivanjem rukovodio Miroslav Krleža, potom *I2 C: naknadni dnevnik* (1963–1967) Marka Ristića, te *Mixed media* (1970), samizdat Bore Ćosića. S jedne strane, *Enciklopedija Jugoslavije* zamišljena je kao prosvetiteljsko-esejistička *summa* znanja o svemu što nosi jugoslovenski predznak, a moguće ju je sagledati i kao krajnji izraz Krležine optimalne projekcije jugoslovenske (hobsbomovski pojmljene) „izmišljene tradicije” (Brebanović 2016: 14). S druge strane, *Naknadni dnevnik*, kojim ćemo se znatno iscrpnije baviti u narednom odeljku, jeste hibridna i naglašeno subjektivna „nova dijarističko-esejistička forma” i „retrospektivna književna meditacija” (Andonovski 2017: 467). Ovo delo predstavlja (još) jedan u nizu Ristićevih takozvanih javnih dnevnika, vođenih na stranicama jugoslovenskih časopisa tokom pedesetih i šezdesetih godina, u kojem istaknuti nadrealista povodom konkretnih događaja i datuma opširno razgranava lične i kulturalne asocijacije, pokušavajući da utvrdi njihovu arbitrarnu ali nepobitnu povezanost. U tome se, pak, takođe može prepoznati snažan enciklopedijski impuls koji svoju optimalnu meru/inkarnaciju nalazi upravo u esejističkoj formi.

No, čini nam se da upravo poslednja publikacija jednog od nepriznatih sinova nadrealizma predstavlja kulminaciju eksperimentalnosti jugoslovenske esejističke kulture, i to u njenom bastardnom *monstre* obliku. U prilog tome može se navesti najpre njen simptomatični naslov, koji doslovce znači „mešana sredstva” ili „mešovita tehnika”, upućujući na to da „različiti sastojci” ulaze u „jedinstvenu celovitost” umetničkog dela. Ne sme se prevideti ni to da je knjigu dizajnerski osmislio u tom polju samouki amater Branko Vučićević. Zatim, tu je pseudoenciklopedična struktura, koja „Filosofiju kolaža” sadrži kao jednu od centralnih odrednica. Konačno, ova knjiga unutar same sebe, poput *myse en abyme*-a ruske babuške, sadrži razmatranje problematike eseja kao oblika ponašanja. Njen autor je, uz to, i jedan od naslednika avangardne, pa i specifično krležijansko-ristićevske intelektualne linije, koji je u stvaralačkom agonu s ovom dvojicom svojih „preteča” napisao neke od svojih najzanimljivijih prozних radova. Već na njenoj prvoj stranici možemo naići na frazu „panestetičko strukturisanje života” (Ćosić 1970: 1), koja nam otkriva da je jedan od glavnih ciljeva ove publikacije da pokaže i dokaže kako se život – posedujući, sam po sebi, osobenu strukturu, ritam i sl. – može posmatrati kao estetički fenomen. Esjejistička kultura, osim toga, počiva na činjenici da živimo u „jednom vremenu upravo hiperestetizovanom”, što je još jedan od razloga za to što ona takoreći apsorbuje sve u sebe, uključujući ogroman broj činjenica „koje više nisu u stanju da se predstave kao samo naučne, društvene, itd., a upravo u prilici su da se pokažu kao umetnički ‘napravljene’, veštačke, artistske” (41).

Ćosić nam, naposletku, nudi popis tri „sloja” savremenog čovekovog ponašanja, za koje se može reći da odgovaraju određenom obliku kreativne literarno-umetničke prakse, a to su naracija,

podlistak i esej. Naracija je najstariji oblik ponašanja, vezana za seljačku svakodnevicu i linearni ritam realističke pripovetke. U njoj nema mogućnosti za velike inverzije i umetke, što je saglasno neumitnom jednosmernom (ali i cikličnom) godišnjem ritmu života na selu. Atmosfera je najčešće idilična, ali upravo na takvoj pozadini izbijaju dramatični prelomni trenuci radnje. Najvažnije je to što u naraciji ne postoji svest o estetičkim aspektima življenja: junak odigrava svoju dramu, ali za drugoga. Podlistak, s druge strane, podrazumeva minimalno saznanje o vlastitoj estetičkoj aktivnosti i artističkoj produktivnosti, a ono se mahom stiče prilikom ispunjavanja neke pisane formulacije. Tada se, naime, jezik pretvara u formulu i konvenciju, a čovek ulazi u veštački konstruisanu i dogmatskim uzusima ograničenu pripovest. Najrasprostranjeniji oblik podlistka svoje emotivne i kompozicione potencijale – svoju „feljtonističku glupavost” – crpe iz „priče za subotu uveče”. Ovde nema ustaljenog toka zbivanja, nema prave drame, već nam se nudi niz simboličnih situacija koje se melodramski optimistično razrešavaju. Zanimljivo je da, prema autoru, državni ideološki aparat podržava i podupire širenje ovog oblika ponašanja, budući da je podlistak svojevrstan opšti društveni bonton. Podlistak je, zapravo, Ćosićev naziv za to da svakodnevni život imitira jeftine romane. Podlistak neguje jezik kojim je nemoguće sporazumevati se van njegove sopstvene sfere i tako proizvodi socijalne afazičare.³⁰

Najzad, esej kao „stanje svesti” nastaje iz nezadovoljstva ovim oblicima i iz otpora prema njima, „kada ljudsko biće oseti želju, volju i mogućnost da *kombinuje* različite oblike neverovatno raznolike stvarnosti“ (Ćosić 1970: 42). No, osim što se podrazumeva montaža – i to ozbiljne i filozofske literature – važan faktor jeste improvizatorski udeo samog kreatora, kojim on unosi akcidentalni, kontingentni faktor nedopustiv u podlistku. Jedino ovde on ima slobodu da nešto od građe koja mu stoji na raspolaganju upotrebi ili ne upotrebi. U eseju, pri tom, dolazi do razmetljive „citatološke aktivnosti” tako što „živo biće ulazi u pisanu varijantu” (43), što Ćosića možda i najviše intrigira. Njegov zaključak glasi da će se

„pravi napredak postići onog trenutka kada *Esej* kao ponašanje (praktična, inteligentna i duhovita montažna primena stečene sume znanja i emocionalnih pogodaka) bude zamenjen *esejističkim načinom mišljenja*, samostalnim kreativnim odnosom prema svetu iz čijeg će mentalnog arsenala biti preuzet metod a ne gotova struktura” (Ćosić 1970: 44).

Ili, drugim rečima:

„*Esej* ili pokušaj ne više jedino nove montaže starih činjenica, nego proba vaspostavljanja čitave jedne nove psihološke i emocionalne galaksije. *Esej* ili pokušaj da se o svakom od repera ‘sto’, ‘sapun’, ‘dojka’, ‘Hegel’, ‘pneumonija’ ili ‘istina’, pronađe mreža novih, neslučenih i nevidenih asocijacija, *misli na probi*, ideja u pokusnom radu, koje će, svaka ponaosob ali i u međusobnoj saradnji obrazovati ono novo spasonosno i do tada nepostojeće elketronsko polje jedne stvarne, neponavljajuće egzistencije” (Ćosić 1970: 46).

Ukoliko izvedemo krajnje konsekvence iz dosadašnje rasprave, mogli bismo da zaključimo da jugoslovenska esejistička kultura predstavlja pokušaj kreativnog montažnog „utopijskog“ (pre)oblikovanja sveta u celini. Ona bi bila osobena po tome što ima formativne potencijale ne samo za pojedinačnu egzistenciju već i za šire zajednice i globalnije kulturno-političke procese. Upravo takav jedan potencijal samosvesno nudi nadrealistička esejistika, izrasla na preseku avangardnih poetika i jugoslovenske kulturne specifičnosti.

³⁰ Ova kritika podlistka ima prethodnicu u jednom članku Tina Ujevića. „Ulomak podlistka protiv podlistka“ (v. Ujević 1965) predstavlja njegov osvrt na, kako ih vidi, pogubne učinke širenja ovog žanra. Tin kritikuje pad književne vrednosti na račun procvata bilješkara (bartovski *écrivant*?) i feljtona, što je samo odraz šire slike tj. kulta lakoće, nespreme i nesolidnosti. Nasuprot tome, kultura po njemu ne može da bude proizvod lakoće i improvizacije, njen izvor nije bukač niti šaljivac nego skroviti čovek. Ipak, Tin priznaje da feljtoni najvećih predstavnika žanra imaju literarnu vrednost, jer ti pisci znaju da budu koncizni, incizivni i ironični (kao npr. upravo ovaj Tinov naslov). Feljton je, dakle, ključno mesto susreta žurnalizma i literature, on je „kurziv književnosti“. Ono što Ujeviću smeta nije postojanje feljtona samo po sebi, već uznapredovala fetišizacija ovog oblika, koji se ipak ne može sasvim poistovetiti sa književnošću.

Nije nimalo slučajno to što reprezentativni (časopisni) kulturno-politički projekat druge Jugoslavije nosi naslov *Delo* (1955–1992). Ovaj časopis nastaje u periodu nakon 1952. godine, presudne za okončanje agitpropa i prevagu liberalno-modernističkog kursa, odnosno za potonju stabilizaciju procesa u kulturi i njene emancipacije od države. Kako piše Biljana Andonovska, važan strateški cilj kulturne politike 50-ih bilo je, s jedne strane, književnoistorijski evidentirano okretanje zapadnoevropskim uticajima, ali i, s druge, reistorizacija/rekapitulacija/rehabilitacija autohtone kulturne tradicije, posebno one modernističke i avangardne (Андоновска 2014: 163). U svemu tome značajnu ulogu odigrali su nadrealisti, koji u drugoj polovini pedesetih objavljuju i izdanja svojih sabranih/izabranih pesama kao implicitni izraz višeslojnog kontinuiteta, a sličnu funkciju imali su i brojni antologijsko-zbornički projekti. Njihove knjige-opusi zapravo su bile sume kako književnog tako i egzistencijalnog kontinuiteta, koji je premošćavao rasep Drugog svetskog rata, a etičku i poetičku komponentu osmišljavao kao ulog za novi tip socijalističke kulture. U tom smislu karakteristično je i to da je prvi broj *Dela* bio u znaku Marka Ristića („O modernom i modernizmu, opet“) i Rastka Petrovića (*Dan šesti*), kao i to da je ovaj kapitalni periodički projekat u prvim godinama izlaženja mahom bio upućen na avangardno-modernističko i nadrealističko nasleđe (164). Uzme li se u obzir taj osetljivi trenutak s početka pedesetih godina, kada je izveden veliki kulturni zaokret – praćen nizom političkih, ali i diskurzivnih činova, kao što su posledice raskida sa SSSR-om, uvođenje samoupravnog sistema, Krležin „Ljubljanski referat“ (1952) itd. – kulturna politika druge Jugoslavije, u njenim distinktivnim oblicima, može se pokazati kao *delo* jugoslovenskih nadrealista.

Paradigmatična scena pisanja eseja jeste, prema Lukaču, poslednja scena Euripidovog *Herakla*, u kojoj Tezej i Herakle vode razgovor nakon završene tragedije. Iz te perspektive, može se postaviti pitanje nije li to situacija iz koje i nadrealisti pišu svoje pozne poratne eseje, nakon okončane tragedije predratnog sloma nadrealističkog pokreta. Novica Milić napisao je povodom srpske avangardne periodike kako avangarda doseže svoju istinu i zenit kao *period* – kada objavljuje da je vreme ispalo iz zgloba i da se njegov promašeni smer mora (pre)okrenuti – dok svoj sumrak i pad nazad u tradiciju doseže kao *metod*, čim počne da upire u konkretan smer koji bi vreme trebalo da zadobije (Milić 1996: 242). Drugim rečima, avangarda bi bila istinita kao (negativna) dijagnoza, ali lažna kao (pozitivna) terapija. To je vladajuće mišljenje domaće književne nauke, koje – oslanjajući se na teze Petera Birgera o konačnom slomu istorijskih avangardi – ne dopušta da važi nikakvo produženo, naknadno ili, naprosto, dugoročno dejstvo avangardnih praksi i procedura, sprečavajući nas time da bolje razumemo jugoslovensku kulturu i formativni značaj koji je nadrealistička esejistika, u svojim mnogobrojnim formama, imala za nju. Međutim, okretanje metodološkog fokusa od inicijalnog, pojedinačnog teksta u zenitu ka ustrajnoj izgradnji (ne samo tekstualnog) dela, koje je *na delu* u nadrealističkoj esejistici, podrazumeva preispitavanje takvih (pr)ocena i jedan je od osnovnih ciljeva ovog istraživanja.

2. MARKO RISTIĆ

Marko Ristić bio je nadrealistički esejista *par excellence*. Ova tvrdnja može se braniti i ispitati barem dvojako. S jedne strane, Ristićev esejistički opus – kako svojim obuhvatom i opsežnošću tako i vrednošću i inovativnošću – spada u najznačajnije u kontekstu beogradskog, jugoslovenskog, pa i svetskog nadrealizma. S druge strane, upravo u tom opusu – i preko njega, tačnije *njim samim* – najautentičnije su, kako je sam Ristić voleo da govori, izložene ključne nadrealističke ideje, kao i njihove višedecenijske dijalektičke transformacije u specifično jugoslovenskom miljeu.

Sistematičnosti i preglednosti radi, Ristićev esejistički korpus razvrstaćemo u nekoliko ciklusa. To ne znači da je takva podela apsolutna i definitivna: štaviše, teško je naći opus koji je unutar sebe u toj meri isprepletan da unapred podriva svaku klasifikacionu shemu. Ipak, ovakva podela – kao i svaka slična sistematizacija, uslovljena sebi svojstvenim uvidima i previdima – može nam pomoći da u ovoj šarolikoj i heterogenoj esejističkoj celini uočimo njena težišta i čvorišta, kao i da ispratimo osobenosti njene razvojne putanje. Pritom, ciklusi nisu razvrstani hronološki već tematski, mada se unutar njih može primetiti vremensko jedinstvo pisanja i objavljivanja tekstova. Sami ciklusi, iako ne proističu dosledno ili nužno jedan iz drugog, svakako se međusobno nadovezuju i nadopunjuju.

U Ristićevoj esejistici možemo da izdvojimo pet takvih ciklusa. Prvi obuhvata same početke njegovog esejističkog oglašavanja, odnosno one nizove tekstova koje je autor (nad)naslovio kao „Komentare“ (*Pokret*, 1924) i „Marginalije“ (*LMS*, 1929), a koji imaju izrazito hroničarski karakter (reč je o hronici književnog i/ili kulturnog, a istovremeno, neizostavno, i društvenog života). Ovde takođe možemo da uvrstimo i one tekstove koji se odabirom predmeta i načinom analize, te iskazanim interesovanjima, naslanjaju na spomenute hronike, dodatno utoliko što je Ristić nakon rata odlučio da naslov „Marginalije“ ponovo upotrebi kao krovni pojam jednog niza zapisa (*Književnost*, 1951–53), a nedugo potom štampao je i „Tri mrtva pesnika“ (1954). U pitanju su nacrt Ristićeve prijavljene doktorske disertacije na *École des hautes études* u Parizu, „Metafizika novinskih vesti“ (1927), kao i pojedini zasebni eseji, posvećeni nekoj vrsti sociološke analize „simptomatičnih“ društvenih pojava, gde se, primera radi, ubrajaju „Subjektivni podaci i njihov objektivni značaj za analizu društva“ (*Politika*, 1934) i „Komponente jednog samoubistva“ (*Danas*, 1934). Konačno, u ovoj grupi mogao bi se, u vidu svojevrsnog aneksa, naći i tekst „Povodom izložbe Francuske kinoteke“ (*Od istog pisca*, 1957).

Korpus Ristićevih „čistih“ ili („jedinih“) „pravih“ nadrealističkih eseja verovatno je najpoznatiji, pa i najčitaniji. Ipak, Ristićeva esejistička delatnost u tim prilikama često se sužava i ograničava isključivo na ovaj ciklus napisa. U takozvanoj protonadrealističkoj fazi, Ristić najpre odabira i prevodi odlomke iz Bretona (*Putevi*, 1923), predstavljajući ga prvi put domaćoj javnosti, a zatim objavljuje kraće preglede književnoistorijskog tipa o dadi i nadrealizmu, „Preobraženja Dade“ (*Književnik*, 1924) i „Nadrealizam“ (*Svedočanstva*, 1924), te stvara svojevrsnu, nadrealizmom inspirisanu antologiju u tematskom broju „Raj“ časopisa *Svedočanstva* (1925). No, središnji tekstovi ovog ciklusa oni su koji nastaju za vreme organizovanog nadrealističkog pokreta u Beogradu, a to su prilozi za almanah *Nemoguće* iz 1930. godine (naročito „Čeljust dijalektike“ i „Uzgred budi rečeno“), grupna deklaracija *Pozicija nadrealizma* (1931), ambiciozna idejno-filozofska sinteza nadrealističke teorije (u koautorstvu s Kočom Popovićem) *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1931), zatim prilozi za tri publikovana broja glasila grupe *Nadrealizam danas i ovde* (*NDIO*, 1931–32), pojašanjene i odbrana nadrealizma (u koautorstvu s Vanetom Borom) *Anti-zid* (1932); ovom nizu tekstova trebalo bi pridružiti i značajan, premda nešto kasniji esej „O modernoj dečjoj poeziji“ (*Danas*, 1934). Unutar ovog ciklusa moguće je izdvojiti i nekoliko napisa različitog karaktera u kojima je Ristić izneo vlastitu koncepciju humora, a to su „Humor i poezija“ (*Politika*, 1930) i „Humor 1932“ (*NDIO* 2), te određeni odlomci iz eseja „Iz noći u noć“ (*Pečat*, 1940).

Naredni ciklus obuhvata eseje u kojima Ristić artikuliše svoje ideje o modernosti i modernizmu: o tome šta znači biti moderan – naročito u duhu remboovske apsolutne modernosti – i, posledično, o notornoj odrednici „modernistička književnost“ i mogućnostima njenog semantičkog

(de)kodiranja. Problemu modernosti Ristić se vraćao u više navrata – doduše, po sopstvenom priznanju, nerado. Međutim, osnovnu liniju njegovih ideja o ovom problemu treba tražiti u sledećim korpusima tekstova: književnim kritikama koje je ovaj autor pisao krajem 1920-ih godina – počevši od pohvale Dedincu u „Objavi poezije“ (*Vijenac*, 1927), preko takozvanih „književnih hronika“ (*Politika*, 1928–30, posebno „Na početku nove ‘književne godine’“ i „O modernom u poeziji“), pa do kondenzovane književnoistorijske studije „Kroz noviju srpsku književnost“ (*Nova Literatura*, 1929); zatim, u nekolicini (post)nadrealističkih tekstova kao što su „Protiv književnosti modernističke“ (*NDIO* 2), „Odlomak o modernizmu i o iracionalizmu“ (*Stožer*, 1932), „Desetogodišnjica smrti literature“ (1934) i (s Kočom Popovićem pisan, ali nikada objavljen) „Ideje: Dva loša ubiše Miloša“ (1934); naposljetku, u dvama posleratnim priložima koji se mogu smatrati Ristićevom konačnom rečju o modernom – tekstu „Predgovor“ za *Književnu politiku* (1952/1979) i seriji od tri teksta za *Delo* naslovljenoj „O modernom i o modernizmu, opet“ (*Od istog pisca*, 1957).

U okviru ovog ciklusa možemo izdvojiti i jednu podgrupu tekstova, obeleženu osobenim Ristićevim kosmizmom i vizijom čoveka kao *homo sideralisa*. Da ga je i on sam prepoznao kao jedinstvenu celinu, pokazuje to što je u svojoj za života poslednjoj štampanoj knjizi, *Svedočanstva pod zvezdama* (1981), autor prikupio sve eseje, beleške, odlomke, intervjuje i slične napise, počevši od teksta „Galaktička sanjarija“ (*Pečat*, 1939) i preuzimajući naslov knjige od eseja „Svedočanstva pod zvezdama“ (*Svedočanstva*, 1952). U njima je, na tragu Rastka Petrovića, gradio koncepciju čoveka kao „kosmičke zveri“, uzimajući u obzir društveno-političke implikacije ovakve vizije humaniteta, kao i njenu neraskidivu vezu sa procesima modernosti, uključujući razvoj nauke i novih tehnologija te zanimanje za žanr naučne fantastike.

Zasigurno najopsežniji ciklus Ristićevih eseja posvećen je načelnom odnosu između poezije/umetnosti i politike/ideologije. Zapravo, teško je reći da se u autorovom obimnom esejističkom opusu može naći ijedan tekst koji se, barem posredno, ne dotiče ove problematike. Ipak, u ovaj ciklus ubrojaćemo samo one eseje koji u svom fokusu imaju upravo rasvetljavanje spomenutog odnosa, bilo da to čine u vidu načelno problemske obrade teme, iznošenja predloga za novu poetiku, reinterpretacije i revalorizacije određenih autora i dela iz mahom nepriznate tradicije, skiciranja intelektualnih (duhovnih, artistskih) portreta odabranih umetnika (prevashodno pisaca), polemičkih napisa (uprkos tome što su neki od supolemičara ujedno bili i autorovi saborci), razmatranja u vezi s kulturnim politikama (državnim ili ne) i sl. Na čelu ovog ciklusa, kako po značaju tako i po vrednosti, stoji jedan od autorovih centralnih eseja, „Moralni i socijalni smisao poezije“ (*Danas*, 1934). Tik uz njega nalaze se i gotovo svi veći eseji koje je Marko Ristić napisao tokom 1930-ih godina pa sve do početka rata (između ostalog, svi njegovi prilozi za *Pečat*): „Predgovor za nekoliko nenapisanih romana“ i „Dnevnik tog predgovora“ (1935/1953), „Pablo Picasso“ (1937), „San i istina Don Kihota“ (*Pečat*, 1939), „Muzika i smisao“ (*Pečat*, 1939), „Iz noći u noć“ (*Pečat*, 1940) i „U svetlosti požara Španije“ (*Ljudi u nevremenu*, 1956). Polemički naboj najviše je došao do izražaja u esejima „Jedan nov primer nerazumevanja dijalektike (A. B. C.)“ (*Danas*, 1934) i „Nesavremena razmatranja“ (*Pečat*, 1939), ali i posleratnim „Da mržnje više ne bude: odgovor na odgovor jednog našeg ‘Levantinca’ Miroslavu Krleži“ (*Svedočanstva*, 1952), „Pro domo sua“ (*Svedočanstva*, 1952), „Velja kruška u grlo zapadne“ (*Od istog pisca*, 1957) te „Zavisi i ne zavisi“ (*Prisustva*, 1966). Teme kulturne politike i pozicioniranja intelektualaca spram njih obrađene su u člancima „Društvo za spasavanje evropske kulture, Paul Valery & Co“ (*Danas*, 1934), „Sloboda kulture“ (*Svedočanstva*, 1952), „O Zapadnom uticaju“ (*Od istog pisca*, 1957) i „Dijalog između Iksa i Ipsilona o moralnoj i misaonoj krizi“ (*Na dnevnom redu*, 1961). Portretisanje prevladava u esejima o francuskim piscima, jednom o Rolanu, „Romain Rolland: njegov razvoj i njegov značaj“ (*Ljudi u nevremenu*, 1956), te dvama o Židu, „Andre Gide se obnavlja ali ne menja“ (*Ljudi u nevremenu*, 1956) i „Andre Gide i njegov Lafkadio“ (*Od istog pisca*, 1957). Na kraju, ulogom i odgovornošću intelektualaca, naročito u prelomnim vremenima, bave se, na sasvim različite načine, dva esejistička mikrokorpora. S jedne strane, reč je o tematizaciji namernog raspirivanja srpsko-hrvatskih nacionalnih tenzija u tekstovima „Odgovor na anketu o rešenju hrvatskog pitanja“ (*Pečat*, 1939) i „Jedan detalj iz istorije srpsko-hrvatskih odnosa“ (*Svedočanstva*, 1952); s druge pak strane, o esejima-apelima za pravednu osvetu

svim saradnicima okupatora u postoslobodilačkim pandanima „Smrt fašizmu – sloboda narodu!“ i „Zajedno su pošli u smrt oni koji su zajedno pošli u zločin“ (*Politička književnost*, 1958/1977).

Posleratna esejistička aktivnost Marka Ristića najvećim je delom pak protekla u znaku žanrova koje je autor preferirao pre razdoblja organizovanog nadrealističkog pokreta u Beogradu, poglavito onih u kojima je istaknut hroničarski impuls. Preciznije, Ristić u ovom periodu u esejima neretko poseže za prepoznatljivim zakonima dijarističke forme, što dovodi do kreiranja (i uživalačkog „konzumiranja“) novog, hibridnog žanra – *javnog dnevnika*, koji će vrlo brzo doživeti još jednu žanrovsku transformaciju i pretvoriti se u *naknadni dnevnik*. Taj proces započinje krajem 1950-ih godina, tekstom „Intimna kronika naših dana“ (*Literatura*, 1957), da bi se u brzom ritmu, ali i kraćem dahu, nastavio jednokratnim priložima „Umesto hronike“ (*NIN*, 1958) i „Dnevnik“ (*Borba*, 1958). Međutim, na novo ubrzanje stvari nije se moralo dugo čekati, pa tako već početkom 1960-ih Ristić u nekoliko nastavaka (ipak kraće od planiranog) vodi svoj „Dnevnik“ (*DANAS*, 1961). Čitav proces kulminaciju dostiže dve godine potom, koncipiranjem i ispisivanjem „naknadnog dnevnika“ *12 C* (*Forum*, 1963–67). Ovim javno-dnevničkim formama treba pridodati i knjigu *Hacer tiempo* (1964), uz napomenu da bi se ona, po mnogim svojim obeležjima, mogla naći i u prethodnom ciklusu, uz tekstove objavljene za vreme *Pečata*, ili pak u prvom, nadovezujući se na „Marginalije“; ipak, zahvaljujući preštampanju stranica ratnog dnevnika i tadašnjih privatnih zabeleški, smatramo da ova knjiga svoje odgovarajuće okruženje unutar Ristićevog opusa pronalazi upravo ovde. Najzad, poduži zapis subjektivno-hroničarskog karaktera „Anno domini MCMLXII“ (*Svedok ili saučesnik*, 1969), takođe bi mogao da se uvrsti u ovaj ciklus tekstova.

U nastavku izlaganja nastojaćemo da ispratimo na koji način se esejistički opus Marka Ristića, preglednosti radi razvrstan po navedenim ciklusima, poetički utemeljio, intertekstualno razgranavao i egzistencijalno osmišljavao, kao i koje je sve forme ova esejistika poprimala u različitim istorijskim, društveno-političkim i kulturnim trenucima.

Hronike

Ne računajući mahom kratke ili tekstove propratnog karaktera, štampane u časopisima čiji je Marko Ristić i sam bio jedan od pokretača, kao što su radovi iz *Puteva* (1922–24) ili *Svedočanstava* (1924–25), esejistički počeci ovog autora obeleženi su specifičnom *paraliterarnom*, graničnom funkcijom eseja kao žanra. Naime, esejistika Marka Ristića tokom dvadesetih godina 20. veka javljala se, kao što ćemo videti, uglavnom u vidu žanrova koji su, u odnosu na samu književnost, pozicionirani *pored* ili *oko* nje ili *uz* nju, na njenim liminilnim mestima, zauzimajući tako položaj ženetovskih pragova (v. Genette 1987) ili, pak, na deridijanski način dovodeći u pitanje uvrežene relacije između *unutra* i *spolja* same književnosti (v. Derrida 1967). Već ih takva pozicija čini delom autorove avangardne težnje ka razgradnji „čvrstog“, organicističkog i apstraktnog koncepta literature i posledičnoj integraciji pisanja i egzistencije. U tom pogledu, svi *komentari*, *marginalije*, *hronike* i drugi napisi slične vrste, kao egzemplarni esejistički podžanrovi rane spisateljske faze Marka Ristića, predstavljaju ujedno i odgovarajući uvod u celinu njegovog avangardnog esejističkog opusa.

Komentari

Seriji tekstova koje je, tokom 1924. godine, objavio u časopisu *Progres* Marko Ristić nadenuo je naoko neupadljiv naslov: *Komentari*. Ta jednostavna reč, figurirajući ujedno i kao žanrovska odrednica, otvara (a na izvestan način, koji ovom autoru nipošto nije bio stran, i determiniše) celokupno Ristićevo esejističko pismo: poziciju autora, njegovu nameru i viziju, kao i njegov pristup.

Nolitov *Rečnik književnih termina* pod pojmom *komentar* – nakon upućivanja na latinsku etimologiju reči, koja poreklo vodi od *commentarius* (zapisnik, podsetnik) – navodi dva njegova osnovna smisla. Prvo značenje je istorijsko-političko i upućuje na beleške državnih službenika, a drugo je filološko i podrazumeva stručne beleške uz kakav stari ili savremeni tekst, beleške bilo gramatičkog, stilističkog ili kontekstualnog karaktera. Naposletku se napominje kako je „u modernoj književnosti“ komentar zadobio poetičku funkciju žanrovskog destabilizatora postajući „simptom“

(ekovski shvaćenog) otvorenog dela (Živković 1986: 364). Pritom, autorka odrednice Svetlana Slapšak ističe da su ovaj termin „u prenesenom značenju počeli [...] upotrebljavati oni koji su beležili svoje uspomene kao osnovni materijal za docnije pisanje istorije (Sula, Ciceron, Cezar)“ (Isto). Radi iscrpnijeg i primerenijeg tumačenja *Komentara* Marka Ristića, valjalo bi imati i zadržati u vidu sve ovde spomenute konotacije termina: i njegovu semantičku (političko-filološku) dvoseklost, i samo naoko sporednu etimološku natuknicu o činu (za)pis(iv)anja, i književnoistorijsku (žanrovski destabilizujuću) simptomatologiju, a naročito poslednju, citiranu napomenu o „promemorijskoj“ funkciji komentara. Ristićeva esejistika ih, naime, sve redom aktualizuje.

U programskom predgovoru za ovaj niz tekstova Ristić eksplicira šta i kako njima želi da postigne. Čitava rubrika, prema njegovim, isprva blago neodređenim rečima, trebalo bi da bude „jedna mala hronika koja bi [...] pratila jedan deo manifestacija čovečanske aktivnosti današnjeg doba, kod nas i na strani“, pri čemu će se ovde, za razliku od uobičajenih tematskih rubrika, „o različitim kategorijama ljudskog izraza govoriti sa jednog otprilike istog stanovišta“ (Ristić 1985: 46). To je stanovište Ristićevog istaknutog esejističkog *ja*, stecišta ovog komentatorskog univerzuma i izvorišta specifičnog osvetljenja koje ima da padne na sve pojave unutar njegovog horizonta.

Uz to, iz autorovog pojašnjenja da „jedna knjiga, jedan film, jedna pojava biće, jedanput nedeljno, pretekst ovog pisanja“ (Ristić 1985: 46) možemo iščitati karakterističan (naročito kod Đerđa Lukača istaknut) esejistički poriv. Autor nam, naime, poručuje da se iz pukog izbora ovde ponuđenih preteksta, bez ikakvog ekspliciranja „simvola vere“, može adekvatno ocrtati kako jedno shvatanje života tako i nit koja sve povezuje – ono što Dušan Matić, ovde citiran, naziva „totalnim problemom“ čitave generacije. Sem toga, nije suvišno podsetiti i na to da pretekst nije jedino povod nego i, nešto doslovnije, izgovor i opravdanje (*prétexte*, fr.). Kao „sekundarni“ žanr, esej mora da pronade razlog svog postojanja u drugom tekstu. „Posle ovih nesrazmernih glosa, što su trebale da budu samo uvod, jedva je moguće spomenuti njihov pretekst, koji je trebalo da bude prava tema ovih komentara danas“ (72): u ovoj rečenici možemo prepoznati ne samo poetičko pojašnjenje *Komentara* nego i topos celokupne Ristićeve esejistike. Povod je, dakle, tek manje ili više srećno pronađeni izgovor da se započne sopstvena glosa. Upravo taj i takav iz-govor, kao alibi, ali i kao govor koji svoj legitimitet (bahtinovski) crpi iz prethodnog govora, koji progovora iz drugog, rodno je mesto esejističkog govora. Eszej, nadalje, preokreće ovaj odnos primarnog i sekundarnog: glosa postaje glavni tekst, a njena „nesrazmernost“ potiskuje „pretekst“. U tom je pogledu esejistika Marka Ristića egzemplarna.

Zaključak ovog kratkog, uvodnog eseja sadrži i dve rečenice kojima se sažima poetika Ristićevog esejističkog diskursa:

„Neka vas ne plaši množina citata koji će se ukrštati u ovim redovima. Želeo bih da od ovih komentara učinim jednu malu telefonsku centralu koja bi dovela u kontakt glas i razum ponekih pisaca i osećanja živih ljudi. Jedino na svetu što je, možda, plodnije od veze tela, to je veza duhova“ (Ristić 1985: 47).

Metafora telefonske centrale priziva sliku mreže i procese umrežavanja ili, tačnije rečeno, premrežavanja, koje „množina citata“ samo dodatno podupire. Francuska teoretičarka Marijel Mase je, videli smo, upravo u citatima prepoznala osnovnu građu eseja kao žanra (v. Macé 2006). Autorovo esejističko-komentarsko *ja* ovde poprima, stoga, specifičnu ulogu: ulogu telefonskog operatera. Ne samo da on barata citatima pohranjenim u svom znanju nego ih takođe i „ukršta“, dakle, prespaja ih, preoznačuje, „presađuje“, tj. istrže iz izvornog konteksta i dovodi u nove veze i odnose. U tome, između ostalog, leži smisao Ristićevog esejističkog komentara: da veštím „ukrštanjem“ dopusti „množini citata“ da ona, sama po sebi, predstavlja komentar. (Anti)estetička teorija asocijacija, koju će ovaj autor trajno, ali nesistematično razrađivati u potonjem radu, pronalazi ovde jednu od uporišnih tačaka. Kako će sam autor napomenuti u jednom od idućih tekstova, krajnji cilj ovakvog poduhvata jeste „da se utopi[m] u osećanje duhovnosti svakodnevnosti stvarnosti“ (Ristić 1985: 60), budući da to, za njega, predstavlja jedinu istinsku potragu za „poezijom života“ i „tekućim životom“. Prema tome, već ovde možemo da uočimo Ristićevu temeljnu zaokupljenost pronalaženjem poezije izvan literature, u različitim aspektima svakodnevice, pri čemu se kao odgovarajuće sredstvo ovog traganja ukazuju žanrovske mogućnosti eseja.

Naslov jednog od tekstova glasiće pak „Na dnevnom redu“. Ovaj naslov pozajmljen je (zapravo istrgnut) iz eseja „Pitanje personaliteta je na dnevnom redu“ Andrea Bretona. Upravo bi se njime mogao najbolje predočiti sadržaj svih ovih Ristićevih „komentara“, čija je svrha da „informativno i kritički“ obuhvate određene nove tvorevine duha.³¹ Ristić docnije navodi još naslov *Svakidašnja tragika* (Le Tragique Quotidien) Morisa Meterlinka (od čijih je stavova, uostalom, veoma udaljen), a koji bi mogao da posluži kao prikladna odrednica njegovih *komentara*. Pritom, ovde se potvrđuje i Ristićeva naklonost prema mladom Luju Aragonu, s obzirom na afirmativno navođenje njegove parole *toutes choses égales d'ailleurs* (lat. *ceteris paribus sic stantibus*). Smisao fraze *sve stvari su jednake* leži u tome da ne treba tražiti podelu na poetsko i prozaično već pronalaziti poetsko u srcu prozaičnog: „U svakoj iskri krije se, kao u jezgru, celokupna igra života“, što je izraz novog osećanja duha 20. veka, bez obzira na to što „sve živi samo u odnosu prema nama“ (Ristić 1985: 71). Takođe, i beleška „Ni o čemu“ – koja donosi kratak uvid u logiku (rada) sna, gde posledica prethodi uzroku (i komentar povodu), a čiji je naslov u stvari reakcija na reklamno-provokativni napis na koricama Aragonove knjige *La Libertinage* („ovoj knjizi ne treba komentara“) – može se čitati kao autokritički komentar žanra komentara. U ovom karakterističnom ristićevskom žanrovskom *mise en abyme* udvajanju (komentar komentara, ili kasnije dnevnik dnevnika),³² autor predupređuje primedbu koja bi mu se opravdano mogla uputiti, a to je da *Komentari* „ne ocrtavaju konkretno predmet o kome govore, da se ne zadržavaju na njemu, da lebde“ (66). No, pokazali smo već da je to jedna od nužnih posledica esejističkog diskursa.

Ristićev intertekstualni univerzum *in nuce*, osim Matića, ovde čine još Andre Breton i Džozef Konrad, prisutni posredstvom citata kojima će se Ristić-kompilator i docnije veoma često vraćati. Francuski nadrealista predstavljen je frazom o „načinu na koji je jedna osoba primila neprimljiv položaj čoveka“, a poljsko-britanski pisac svojevrsnom moralnom parolom: „Tačno govoreći, pitanje nije kako izlečiti se, pitanje je kako živeti“. No, indikativno je da se Konrad citira posredno – preko još jednog neporecivog uticaja na mladog Ristića, Andrea Žida, koji navedene reči uzima kao moto romana čiji je glavni junak Lafkadio, ključna preteča pariskog dadaizma i nadrealizma; kao što će se istaći u jednom od zapisa, u iskazu u kojem gotovo da možemo da prepoznamo prefiguriraciju blumovskog straha od uticaja: „Uzroci, posledice, veze, uticaji: više no igde je tu vrela i mračna, velika tajna na koju uvek, pa ipak tako retko, mislimo“ (Ristić 1985: 65).

U načinu na koji Marko Ristić, osvrćući se na gostovanje predstave „Selo Stepančikovo“ Hudožestvenog teatra, opisuje lik Fome Fomiče, lako možemo da uvidimo do čega je ovom autoru najviše stalo prilikom skiciranja intelektualnog profila ličnosti. Za razliku od Molijerovog Tartifa, koji je „šematizovani“ i „uprošćeni hipokrit“, „fascinantna ličnost“ Fome Fomiča jeste „jedna mnogostruka prizma u kojoj se neiscrpno lome svi čovečanski zraci osećanja, sebičnosti, slabosti, otkupljivanja, zloupotrebljavanja, svireposti, i čovečnosti“. On je, nastavlja komentator, „živ [...], polimorfan, iako rasepljen u sebi, žrtva sopstvene hipnoze“ (Ristić 1985: 48). Na sličan način govoriće se i o savremenom cirkusu kao izrazu modernog humora, to jest o klaunu „u koga stane sav jedan život“ (73). Ličnosti, ili pre subjekti – barem ne oni autentični – nisu za Ristića monolitne strukture već raspolučene kreature koje životnu energiju crpu iz heterogenih izvora, pa stoga i zrače svojom harizmom u mnogim smerovima. Osim toga, u napisu o ovoj predstavi možemo da prepoznamo jedno od Ristićevih celoživotnih insistiranja na revalorizaciji umetničke iluzije, po čemu je on nesumnjivi poklonik Ničeovog nauka da „imamo umetnost da ne bismo propali zbog istine“ (Niče 2015: 460).³³ Beležeći da „dno obmane poklapa se sa dnom istine“ (Ristić 1985: 49), Ristić je

³¹ Zanimljivo je da će 1961. godine i Marko Ristić i Dušan Matić objaviti po jednu zbirku objedinjenih eseja veoma sličnih naslova: Matić će skovati frazu *Na tapet dana* (v. Matić 1961), dok će Ristić posegnuti upravo za naslovom ovog „komentara“, pri čemu će *Na dnevnom redu* (v. Ristić 1961) sadržati tekstove mahom hroničarskog karaktera.

³² S tim u vezi, šteta je što nam Ristić nije ostavio i jedan „esej eseja“, odnosno „esej o eseju“.

³³ U jednoj svojoj ranijoj knjizi, *Veseloj nauci*, u kratkom odeljku naslovljenom „Šta moramo naučiti od umetnika“, Niče se založio za prevazilaženje umetnikove mudrosti, tvrdeći da „kod njih obično prestaje ta njihova fina snaga, tamo gde prestaje umetnost, a započinje život; ali mi želimo da budemo pesnici svog života, i najpre u najmanjem i najsvakidašnjem“ (Niče 1984: 205). Ristićeva esejistička delatnost, kao što svedoče najpre *Komentari*, a potom i ostali njegovi spisi, sasvim je u dosluhu sa ovakvim vitalističkim apelima. Ipak, ne treba prenebregnuti da Ristić piše delom i

spreman da pozdravi i podstakne taj dašak sreće kroz varku, taj „glas životne poezije“ (50), odakle god da on potiče – od boga, ljubavi ili poezije. „Poezija života leži ma u čemu, i ne znam gde je granica između tela i misli i gde se san prelama u stvarnost“ (67), napisaoe Ristić u jednom od tekstova. Pritom, još jedna ničeanska aluzija prisutna je povodom knjige Žana Koktoa napisane protiv Riharda Vagnera, za koga Ristić tvrdi ga sme napadati tek onaj koji ga je preboleo, a što bi morao biti Zaratustrin filozof. Ove ga refleksije, međutim, vode do još jednog ničeanskog (perspektivističkog) uvida o uslovljenosti sopstvene pozicije:

„Ima, istina, bolesti koje možemo preboleti ne odležavši ih, ali to je privilegija onih kojima je datum njihovog rođenja omogućio da dišu u tom pogledu prečišćen vazduh; ne počinje se uvek od Kulina Bana i jedna je tačka uvek polazna, mi smo svi a priori protiv Vukovih protivnika, na primer“ (Ristić 1985: 52–53).

Kad je reč o samoj književnosti, važno je primetiti da se već u *Komentarima* ranom delu Miloša Crnjanskog – pisca čiji će *lik i delo* Marko Ristić, u svojoj esejistici, u više navrata komentarisati – pripisuju epiteti izneti u superlativima. Pišući uporedo o filmu *Plamen* (*Die Flamme*, r. Ernst Lubitsch, 1923) i dva nedavno štampana domaća časopisa (*Književnik* A. B. Šimića i broj *Srpskog književnog glasnika* s prilogima Siba Miličića i Anice Savić Rebac) – sučeljavajući ovaj film i časopise „na planu tragizma“ – Ristić kao moto stavlja odlomke „divne srpske proze [...], najlirskije [redove] što ih ima naša literatura“, koji potiču iz putopisa *Finistère* Miloša Crnjanskog, dok u samom tekstu navodi „Stražilovo“ kao „najlepšu možda pesmu naše književnosti“ (Ristić 1985: 54). Međutim, još je zanimljiviji način na koji autor komentara dovodi u vezu (tuđi) epigraf i (svoj) glavni tekst: Ristić se ovde služi Crnjanskim kao opravdanjem za vlastiti esejističko-lirski stil, koristeći ga kao pretekst za osenčenje kojim želi da oboji svoj rad. A to stoji u vezi i s pohvalom na račun režisera *Plamena*, autora koji „oseća režiju čisto kinematografski“ (52), što je – uz još poneke proizvedene utiske – dovoljno da ovo ostvarenje Ristić podvede pod nimalo olako izrečenu (dvoseklu, u tom trenutku još uvek kolebljivu) odrednicu „neorealizam, nadrealizam“. U istom članku možemo uočiti još jednu od ključnih osobenosti esejistike Marka Ristića, a to je stvaranje svojevrsne privatne hrestomatije poetskih ili proznih odlomaka unutar samih tekstova – tendencija koja će kulminirati odeljkom „Simfonija citata“ u knjizi *Hacer tiempo*. Pritom se ove mikroantologije ne ispisuju kao puke demonstracije dobrog ukusa njihovog sastavljača ili kao ilustracije njegovih dubljih simpatija. Radije, one su sredstva da se u duhovnom svetu, među srodnim stvaralačkim duhovima, utvrde i učvrste prisutne, ali ne uvek vidljive relacije, i da se ukaže na to kako stvari, gotovo nehotice, stupaju u uzajamne odnose i veze. I, na kraju, da se postigne ono što Ristić naziva „rasvetavanje optimizma“: „Reči koje pišemo možda su sudbonosne, pune magijske moći, i postale su možda vraćanja radi, zanosna radi“ (54). Daleko od toga da je posredi izraz pukog razmetanja znanjem i lektinom – citiranje kod Ristića zadobija atribut bajanja, čiji je cilj da prizove, zadrži, ali i prenese dalje „magijsku moć“ navedenih reči. Utoliko onaj koji citira nije više samo telefonski operater nego i intertekstualni šaman: posrednik u duhovnom saobraćanju, stecište prisustva mnogostrukih sila, poveznik tajnih uticaja. U ovom konkretnom slučaju, motivaciju za upućivanje na čitav niz stihova iz tada savremene ili nešto starije poezije predstavljaju upravo asocijacije koje autora vode od jedne pesme ka drugoj. Tako se on kreće od Siba Miličića, koji priziva Bajrona, pesnika kog prevodi Isidora Sekulić, sve do Anice Savić Rebac koja evocira Dojblera, a ovaj pak – naposljetku, da bi se epigraf usaglasio s poslednjim navodom – Miloša Crnjanskog.

Pored Crnjanskog, u *Komentarima* se takođe susrećemo i s Ristićevim iskazima poštovanja i intelektualne ljubavi prema Andreu Bretonu. Povodom grupice mlađih pisaca, „sve bivših dadaista“ okupljenih oko *La Nouvelle Revue française* (*NRF*), Ristić beleži da mu se „čini da ona predstavlja u ovom trenutku najnapredniju predstražu u pohodu ljudskog duha na polju literature i njenog tumačenja života“ (Ristić 1985: 56). U tom pogledu, najviše se ističe apologija Bretona, čiju je knjigu sabranih eseja *Izgubljeni koraci* (*Les Pas perdues*) upravo bio pročitao i čiji je duh „plod tolike

nasuprot Niču, uzmemo li u obzir da nemački filozof, na primer, u istoj knjizi tvrdi i da „kao estetski fenomen naše postojanje je još uvek podnošljivo“ (128).

prečišćenosti, tolike presićenosti” (57). Breton već ovde figurira kao važan uzor i sam Ristić navodi da se „već godinu dana“ kontinuirano „natapa[m]” Bretonovom mišlju (58), ne laskajući pritom sebi da je iole uspeo da se približi njegovoj „tako srčanoj negaciji, tako dalekosežnom proziranju“ (60). Jugoslovenski nadrealista se, osim toga, ovde služi i jednom osobenom strategijom čitanja, pa tako kada Breton citira Baresa, Ristić u tom navodu utvrđuje prisustvo Ivana Karamazova, čije „nepomirljivo odricanje“ zatim, zaobilaznim intertekstualnim putem, dovodi u vezu s Bretonom (čak i Prustom) (55). Breton ni ovde, a ni docnije kod Ristića, na scenu teksta ne stupa sam, već s njim nastupa i čitava njegova *bande à part* književnoistorijska svita. Povodom nje, Ristićevi čitaoci uvek će imati nepogrešiv utisak o celini, uzajamnoj neodvojivosti figura koje joj pripadaju: Rembo, Lotreamon, Apoliner, Žari i, među njima najvažniji, Žak Vaše – od koga su naposljetku ostala samo pisma, ali čiji je sam život takoreći bio pesma, kako su to sami nadrealisti opisivali.

U jednom od komentara, kojem je kao povod zgodno poslužila desetogodišnjica smrti Jovana Skerlića, Marko Ristić osvrće se na sliku koju nam o njemu nudi broj *Srpskog književnog glasnika* posvećen ovoj prigodi. Kritikujući autore zbog njihovih već viđenih i predvidljivih omaža i preteranih superlativa upućenih nekadašnjem autoritetu, koji ne pružaju ništa drugo doli neživi lik mrtvog pisca, Ristić sugerije kako bi podsticajnije bilo napraviti anketu (uzorni nadrealistički žanr, što je Ristiću već tada dobro poznato) u kojoj bi svaki od učesnika mogao „da ga ocrtava u onoj boji u kojoj ga je video“ (Ristić 1985: 61). Ristić koristi priliku da, na fonu svih izrečenih hvalospeva koji, prema njegovom sudu, ne govore ništa, iskaže svoj vlastiti stav o Skerliću, tvrdeći da se „vrhovni značaj njegove ličnosti“ ispoljio pre u političkoj akciji nego u književnoj kritici (62). Drugim rečima, Skerlićev „osvajajući temperament“, njegove „zloupotrebe [...] u literaturi“, a ne na kraju i njegova „kratkovidost pred delikatnijim, bitnijim, dubljim pitanjima poezije, podsvesti, novih istraživanja“, dovoljni su razlozi da ga Marko Ristić osudi s pozicija svog priklanjanja jednom savremenijem (upravo modernijem) temperamentu, ne propuštajući da naglasi svoju i distanciranost čitave svoje generacije od Skerlića, naročito po „pitanju zdravlja u literaturi“ (63). Ipak, Ristić na kraju priznaje da se i sam otvoreno nadovezuje na Skerlićevu „poletnu“ borbu protiv „površnog pesimizma“ tadašnje naše književnosti (64). Možda stoga nije neumesno baš ovde navesti Ristićeve reči iz pet godina kasnije pisanih *Marginalija*, u kojima ovaj autor govori o smislu i funkciji kritike ličnosti od autoriteta u jednom društvu. Naime, takva ličnost, prema Ristićevom sudu, ni ne treba da bude shvaćena u svom intimnom, privatnom smislu, već upravo kao amblem određene društvene funkcije, spram koje je tek moguće uspostaviti odmak i zauzeti novo stanovište. „Zato je, svakako, potrebno i dobro baciti na jedan određen objekt, skoro simboličan u svojoj opredeljenosti, zrak te prodorne, te nemilosrdne, te opasne svetlosti. Jer mnogi vide odakle ta svetlost pada tek kada na jedan od objekata padne“ (168). Ocrtavajući snažni uticaj javne figure Jovana Skerlića, Ristić ujedno ukazuje na nužnost kritike autoriteta prethodne generacije. Oni se moraju sagledati pod zrakom nove, „opasne svetlosti“, čije će lučonoše, između ostalih, biti i nadrealisti.³⁴ Samo se na taj način može izdiferencirati i konkretnije uobličiti nova književna društveno-ideološka pozicija.

Poslednja dva teksta ove serije posvećena su dvojici verovano najznačajnijih zapadnoevropskih modernističkih pisaca, Marselu Prustu i Džejmsu Džojosu.³⁵ Tekst o Prustu je duži, intimnije intoniran, i u njemu će se, prvi put u opusu Marka Ristića, javiti najdraži spisateljski Ristićev *locus amoenus* – Plitvička jezera, koja će tako, u autorovoj ličnoj mitologiji, zauvek ostati skopčana s Prustom. Beležeći čitalačke utiske tokom svog boravka na jezeru, Ristić će napisati da „neprestano

³⁴ Oštrije kritike, međutim, tadašnji avangardisti upućivaće na adresu Bogdana Popovića, u čijim su estetičkim dogmama, književnim sklonostima, akademskim obzirima, ideološkim nazorima i, uopšte, životnom habitusu videli paradigmatičnu figuru domaće književnosti. Na primer, v. tekst Ljubomira Micića „Anatema i klepetanje g. Bogdana Popovića predsednika 'Ku-kluks-kana'“ (*Zenit* 22/1923) ili tekst Marka Ristića „Dr. h. c. Bogdan Popović sedamdeset godina misli“ (*Danas* 2/1934). Više o međusobnom odnosu Micića i Ristića kao predvodnicima dva najorganizovanija avangardna pokreta na ovim prostorima v. Bukumira 2021.

³⁵ Pojašnjavajući šta u njegovom tumačenju označava pojam postmoderna, Žan-Fransoa Liotar suprotstaviće upravo Marsela Prusta i Džejmsa Džojosa, određivši prvog kao amblematičnu figuru moderne a potonjeg postmoderne (v. Lyotard 1990). S tim u vezi – a povodom ovakvog finala *Komentara* – bilo bi zanimljivo razmišljati o Ristićevoj raspolućenosti između ova dva poetička pola, s obzirom na to da će Prust i Džojos ne samo ostati njegove celoživotne čitalačke opsesije nego mu i služiti, u različitim spisateljskim projektima, kao poetički modeli.

prisustvo“ nečega – u ovom slučaju prirodnog fenomena, jezera – predstavlja veliku nadmoć u duhu, jer „ono što nas okružuje prožima naš duh“, a u tom duhovnom preplitanju lektira Prusta i Plitvička jezera sliče se u jedinstveni entitet (Ristić 1985: 77). Pritom, jasno je da simpatizera nadrealizma Prust interesuje i stoga što njegov roman počiva na „nedovoljnosti stvarnosti“, na „večnoj nezadovoljenosti našoj“, na tome da želimo ono što nemamo, a da tu želju ispuniti ne možemo (79). Zato esejista pledira za to da u Prustu ne treba videti isključivo neurastenika to jest bolesnika, nego jedan duh u najvećoj ili najtanjoj meri izoštren, dosta osećajni od svojih čitalaca. Konačno, nije nezanemarljiv ni uticaj Prustovog stila na esejistiku Marka Ristića, na šta nam ovde i sam autor autoironično skreće pažnju kada, povodom jedne svoje digresije, kaže da mu ni Prust „ne bi zamerio ovu parentezu, ovu stranputicu“, ističući da je u pitanju koliko stilsko toliko i moralno načelo (78). (Ovaj spoj stila i morala, kao što smo videli, jedan je od temeljnih obeležja esejistike uopšte.) S druge strane, tekst o Džojosu je kraći i pretežno je informativnog karaktera, budući da mu Ristić tada (još uvek) nije posvetio onoliko čitalačke pažnje koliko i Prustu, kao i da je smatrao da bi njegovoj (domaćoj) publici takav članak bio od veće koristi. Stoga iz njega vredi izdvojiti samo afirmativnu ocenu Džojosovog sve većeg odmaka od realističkog pripovedanja putem ogromnog upliva metafora, simbola, fantazmagorija i sličnih sredstava, na osnovu čega Ristić – kao budući protagonist sukoba na levlci i suparnik dogmi o socijalističkom realizmu, možemo slobodno reći *anticipativno* – zaključuje: „Uopšte, svim putevima, približujemo se samom materijalu života: jer realizam nije uvek najkraći put između stvarnosti i duha“ (85).³⁶

Valjalo bi još, završavajući odeljak o *Komentarima*, izdvojiti i napis „Beograd noću“, u kome se – nadovezujući se implicitno na Prusta, a naslovom eksplicitno na tekst Luja Aragona „Pariz noću“ (1923) – ocrtava slika prestonice kao tkanja (dakle, i pisanja), ali i kao osobene večite gradnje nad uspomenu. Beogradom Ristićevog doba preovlađuju, tako, „orijentaliski nemar“ i (ko)mešanje „starosedeoica i došljaka-pobedioica“, a krunska slika ove vizije donosi rizomski komentar grada: „Rascvetava se bez korena cvet od asfalta, zidova i tela, u XX veku“ (Ristić 1985: 69). Važno je napomenuti da će upravo po ovom tekstu biti naslovljen poslednji, „antologijski, programski i polemički *antiratni* broj“ časopisa *Delo* iz 1992. godine, broj realizovan kao „palimpsest istorijskih slojeva“ i dizajniran kao „afirmacija avangardnog i neoavangardnog nasleđa“ s ciljem ukazivanja na jugoslovenske moderne i avangardne kontinuitete, u kome je – uz Stanislava Vinavera, A. G. Matoša, Miroslava Krleže te dadaističkih i nadrealističkih tekstova – bio i preštampan i ovaj Ristićev *komentar* (Андоновска 2014: 168, 169).

Metafizika novinskih vesti

Metafizika novinskih vesti bio je naslov prijavljene doktorske disertacije Marka Ristića na *École des hautes études sociales* u Parizu 1927. godine. Proces rada na disertaciji ubrzo je, međutim, obustavljen. Odlomke koji su ostali sačuvani u rukopisu – na francuskom jeziku – priredila je i prevela Hanifa Kapidžić Osmanagić u knjizi *Uoči nadrealizma* (1985). Usled hronološke podudarnosti i paralelnosti, disertacija je u ovoj knjizi predstavljena kao integralni deo Ristićevog „Pariskog dnevnika“, vođenog tokom 1926. i 1927. godine, prilikom prve posete Parizu i upoznavanja pariskih nadrealista *tête-à-tête*, a čiji su delovi takođe ušli u navedenu publikaciju.

Jezička zanimljivost u vezi s novinskim vestima koje Marko Ristić ovde ima u vidu – a to su one svakodnevnne, sitne, zanimljive dogodovštine, zapravo *hronika*, „snimljeni trenuci odvijanja svakodnevnog života“ (Ristić 1985: 247) – leži u tome što se one u francuskom jeziku označavaju frazom *faits divers* (doslovno: raznorodne stvari), dok se u slengu nazivaju *les chiens écrasés* (zgnječeni psi). Tridesetak godina kasnije, u jednom radu iz svoje strukturalističke faze, „Structure du fait divers“ (1962), Rolan Bart će napisati da, za razliku od političke vesti, *fait divers* čine jedan u sebe zatvoren, imanentni i totalni svet, zbog čega više nalikuju na kratke priče i kaže negoli na romane (Barthes 1972: 185–195). Sagledane kao struktura po sebi, *faits divers* nužno počivaju na

³⁶ Više o poetičkim uticajima Marsela Prusta na Marka Ristića v. Andonovski 2017: 444–457, a o Ristićevom odnosu prema Džejmsu Džojosu v. Андоновска 2016.

problematičnom odnosu između sastavnih elemenata vesti. Bart ističe ovu relacionost kao njihovu presudnu karakteristiku, bila ona kauzalne ili koincidentalne prirode, te zaključuje da je ideološka funkcija *fait divers* da u okvirima građanskog društva očuva ambivalentni odnos racionalnog i iracionalnog. S druge strane, i novih tridesetak godina dočnije, u svojoj sociološkoj analizi medija, a s fokusom na tada dominantnu televiziju, Pjer Burdije izvodi svoj kritički stav preko jednog kalambura: „Le fait-divers fait diversion“ (Novinske vesti odvlače pažnju) (v. Bourdieu 1996). Iz Ristićevog rukopisa jasno je da bi se autor disertacije, barem sudeći po onome što se iz njenog nacrtu može iščitati kao zaključak, ali i po načinu na koji je temi pristupio, pre mogao svrstati na bartovski nego na burdijeovski pol. Osim što insistira na „književnom karakteru studije“ (Ristić 1985: 251), Ristića, naime, zanimaju isključivo načini prelaska na „viši stepen važnosti“ novinske vesti – tog materijala, kako nešto dalje kaže u duhu svojih potraga za poezijom života, „isto toliko vrednog i bezvrednog koliko i svaki drugi“ (251). Drugim rečima, interesuje ga metafizički, a ne informativni ili zabavni karakter vesti. Ristić želi da se bavi „metafizičkom rezonancom“ novinskih vesti, dok njihov moralni aspekt odnosno (ideološko) dejstvo na čitaoca ostavlja sasvim po strani (247), iz čega ne treba olako izvesti zaključak da ovih učinika autor nije svestan.

U ovom konkretnom slučaju, to podrazumeva pokušaj da se, na književnom planu, sjedine metafizika i dijalektika – one filozofske discipline koje je Fridrih Engels, koga pak Ristić po pravilu navodi u afirmativnom i nepolemičkom kontekstu, posve razdvojio – budući da jedino takav spoj može adekvatno da ukaže na homolognu ulančanost života, s jedne, i gomilanje izdvojenih vesti, s druge strane (Ristić 1985: 250). Ristić, takođe, donekle anticipira Bartovu analizu sledećim iskazom: „Upravo su, svojom ovisnošću o onome što je najpokretnije u životu, onom odlikom koju imaju da u letu uhvate samo ono što je najefemernije, najindividualnije, najanegdotskije u životu, male vesti iz novinske hronike suštinski ovisne o dijalektici“ (254). Međutim, kako dalje upozorava, nasuprot preciznosti prilikom upotrebe termina *dijalektika*, ovde se zapravo više insistira na „neodgovarajućim asocijacijama“ (251). Njegovim rečima: „Ne radi se toliko o tome da se jedna tema ispre u svim njenim vidovima koliko da se podstakne rascvetavanje problema oko nje“ (252). Stoga *Metafizika novinskih vesti*, uprkos tome što je ostala napuštena skica, predstavlja jedan od onih važnih, čvorišnih tekstova „prednerealističkog“ Marka Ristića, u kojima su postavljene osnove za potonje razvijanje teze o (anti)estetici kao teoriji asocijacija – (anti)estetici koja će svoje vrhunsko, ne isključivo teorijsko već upravo praktično ostvarenje dobiti u autorovim posleratnim dnevnicima. Kao što je ukazala Biljana Andonovska, ovaj napušteni tekst od ključne je poetičke važnosti najpre za Ristićev antiroman *Bez mere*. U *Metafizici novinskih vesti* autor je nastojao da „kroz hegelijanske kategorije teoretizuje novinsko-časopisnu formu, kao tipično avangardnu, hibridnu i heterogenu, fragmentarno-montažnu strukturu“, da bi potom – naknadnim određenjem svog antiromana kao „kompleta novina“ i dovođenjem u vezu s dokumentarnim žanrovima poput časopisa i dnevnika – svoje teorijske spekulacije o prirodi proučavanja periodike transponovao na „polje refleksivnosti same književne forme, tj. u antiroman kao ‘enciklopedijsko-poetski’ ogleđ“ (Andonovski 2017: 1000). U tom smislu, možemo slobodno reći da *Bez mere* predstavlja svojevrzni poetički most između *Metafizike novinskih vesti* i Ristićeve potonje dijaristike, koja će, kao što ćemo pokazati, predstavljati najvažniji deo njegove esejistike, dodatno usložnjavajući ovde skiciranu problematiku *periodičnosti i temporalnosti*.

Marginalije

Nakon *Komentara*, sledeću „feljtonsku“ seriju tekstova Marko Ristić piše za *Letopis Matice srpske* tokom 1929. godine i za njih odabira naslov *Marginalije*. Kako sam autor otkriva, naslov ovog njegovog niza napisao nije bez svojih literarnih preteča, pa je ovde kao pogodna prethodnica izabrana kolumna *Marginalia* koju je američki pisac Edgar Allan Poe vodio za vašingtonski list *The Democratic Review* u periodu 1844–49, a na koju je Ristić, između ostalog, naišao i u reviji *50 u Evropi*. Konceptija ovog niza članaka ponovo je dovoljno fleksibilna da njihovom tvorcu pruži priliku da piše o čemu god poželi. Ali, Ristić se ovoga puta odlučuje da svoj fokus ipak suzi i da se, za razliku od komentara o raznovrsnim društvenim, duhovnim i kulturnim pitanjima koja mu se učine relevantnima, ograniči samo na teme iz tekućeg i manje ili više aktuelnog književnog života. Nejasno

je iz kojih se tačno pobuda za to opredeljuje. Odgovor se, potencijalno, krije u činjenici da mu prilozi sada izlaze u okviru jedne rigidnije platforme: „ukroćeni periodični komentari, koji su svakako najpitomiji, najkompromisniji oblik koju mogu, koji *moralno* smem da dam svojim nazorima“, tako će sam autor opisati svoju spisateljsku situaciju i saradnju sa *LMS* (Ristić 1985: 167). Drugi odgovor mogao bi da leži u njegovim tadašnjim (ma koliko ironično isticanim) ambicijama da se, godinu dana nakon publikovanja antiromana *Bez mere*, identifikuje kao pisac, makar i antiliterarnog usmerenja. No, osim što donose važna Ristićeva razmatranja o književnicima i literarnim zgodama, *Marginalije* predstavljaju odličan primer ristićevske esejistike koja se sve više okreće prema sebi samoj, koja umnožava broj komentara o sopstvenim karakteristikama nauštrb onih o svom inicijalnom povodu pisanja. Inače, zanimljivo je da je u *Rečniku književnih termina*, pod odrednicom *marginalija*, pored uže definicije pojma („beleške ispisane na rubovima ili sa strane rukopisa ili štampanog teksta“), naveden upravo ovaj Ristićev niz tekstova kao paradigmatičan: *marginalija*, naime, „označava čak i neku vrstu eseja u kome se dodiruju uzgredne teme, ili se naizgled uzgred piše o nekim važnijim (npr. Marko Ristić, sa serijom beležaka pod ovim naslovom)“ (Živković 1986: 410). Treba istaći da ova dosetka „naizgled uzgred“ verno opisuje Ristićev poduhvat, ali i dodati da je isti autor imao više od jedne serije tako naslovljenih beležaka.

Ristić određuje *Marginalije* kao „seriju komentara“ posvećenih – „silom okolnosti“, kako eksplicira, odbijajući da navede konkretnije razloge – literarnim pitanjima (Ristić 1985: 142). Napominje, međutim, da ne bi bilo zabune, kako „književnu nameru, samu po sebi, u stvari tako malo ceni[m] da me najviše privlače piščeva ogrešenja o tu nameru, to jest one nehotične pukotine, oni rascepi kroz koje se ukazuje, i to uprkos volji piščevoj, blagodareći njegovim *omaškama*, istinita, prikrivena misao čovekova“ (142). Ova manifestna „napojenost“, čak i opijenost, psihonalitičkim vokabularom favorizuje latentne psihičke i stvaralačke procese kao autentičnije i istinitije, a oni se (o)daju jedino u *omaškama* profesionalnih pisaca, inače suviše „ogrezlih“ u rovove institucije književnosti, palih žrtava „mehanizacije jednog nadahnuća“ i „moderne fabrikacije robe“ (146). Marko Ristić pisce čita takoreći protiv njih samih, u kontrasteru, postavljajući u prvi plan – u okvirima svog apela za „devalorizaciju čisto *estetskih* vrednosti“ – problem „*moralnosti* književnog posla“ (142). On to čini na tragu Bretonovog pisanja o amoralnosti stila i vodeći se imperativom da i je stil, „kao i poezija, jači od literarnih lanaca kojim su ga bili okovali“ (158). Literatura (i umetnost uopšte) predstavljaju za Ristića „Metodologiju Duha“, dakle – jednu među brojnim drugim oblastima za ispitivanja i vršenja opita (145). Istorija književnosti stoga se ne odvija uvek uporedo sa životom duha – štaviše, češće se razvija nauštrb njega – a samo „izvesni književni tekstovi mogu da se shvate kao svedočanstva jednog nekoristoljubivog, misaonog i osećajnog, aktiviteta čoveka [...] kome su izvor i cilj izvan književnosti“ (149). U tu svrhu, Marko Ristić se poziva na Novalisa i njegovu ideju o reči kao vraćanju i poeziji kao apsolutnoj stvarnosti. Poezija je dakle, za Ristića, apsolutna kategorija, istovetna po svom dubljem značenju i zračenju sa slobodom, snom, ljubavi, duhom i natprirodnim. Međutim, Ristić se ne zalaže niti za apsolutizovanje književnog poziva niti za krajnje ograđivanje od literarnih namera, i za sebe s blagom ironijom kaže: „Bilo to tragično ili komično, ja priznajem da sam *pisac*, i da bih tu tragiku ili komiku podvukao, nazvaću svoju iduću knjigu *Od istog pisca*“ (157). Sticajem okolnosti, ta je knjiga izašla tek 1957. godine.³⁷

Ristić ovde otvara i temu kojoj će tih godina posvetiti više pažnje – pitanje „takozvane modernističke naše književnosti“. Piše o svom i svojih vršnjaka gimnazijskom čitanju Miloša Crnjanskog, Stanislava Vinavera i Rastka Petrovića, te se, u kraćim crtama, osvrće na razvoj posleratne domaće književnosti, na one unutar nje sve više rastuće nespornosti i linije razdvajanja (v. Ristić 1985: 143). No, Ristić ovom literarnom pravcu ipak daje za pravo da je značio istinsku pobunu u trenutku dok je nastajao, što mu ujedno služi kao reper za poređenje i osnov da bez zadržke

³⁷ Kako ukazuje Andonovska, Ristić je „neposredno nakon objavljivanja *Bez mere* započeo polemički nastavak svog antiromana, koji je naslovio upravo paratekstualnom formulom – ‘Od istog pisca’“, pri čemu će taj spis „ostati u arhivskom ‘podzemlju’, ali će njegov naslov nastaviti da ‘zrači’ i prožima Ristićeve naredne književno-kritičke projekte“ (Andonovski 2017: 501). *Od istog pisca* se, kao planirani naslov, provlačio nadalje kroz paratekstualne anekse Ristićevih knjiga. Možemo ga, na primer, pronaći u zaplenjenom izdanju *Turpitude* iz 1938, gde je autor najavio šest naslova u pripremi, među kojima se nalazio i *Od istog pisca: ogledi, članci i pamfleti* (v. Andonovski 2017: 350)

osudi nove mlade pisce, koji se već na svojim literarnim počecima priklanjaju konzervativizmu, tradiciji i ukusu publike, „kao da se ne može sa mnogo više prava ustvrditi da je baš na liniji prave tradicije biti uvek, u svome vremenu, antitradicionalan!“ (144). Ovaj paradoksalni iskaz zadobiće svoje puno značenje tek kasnije, u autorovom detaljnijem analiziranju smisla *modernog*, *modernosti* i *modernizma*. Ristić će ovde, takođe, iskoristiti priliku da, povodom društvene pobune u književnosti, ispiše kratku alegoriju o skućenom domu i prodornoj svetlosti,³⁸ dodajući da predstavnici (malo)građanskog društva „misle da je ta svetlost jedna bolest od koje se treba izlečiti“ (174). Nasuprot tome, on ističe da je jedan zrak te svetlosti psihoanaliza, a drugi socijalno-ideološka kritika Krležina. No, Ristić se odmah donekle distancira od Krleže, priznajući da „sa Krležinim načinom kritike ja se [kao jedan od predstavnika čitave generacije] mogu složiti samo donekle“ (172), stoga što ovaj napada dadaizam kao „papirnatu glupost“ i „nonsens“ (173). U tom pogledu Ristić vidi Krležu i (tadašnjeg) Đorđa Jovanovića kao lice i naličje, kao tezu i antitezu; sintezu, pretpostavljamo, pronalazi u sopstvenim pozicijama.

Osim na domaću posleratnu književnost, Ristić se osvrće i na francusku modernu, pružajući panoramski prikaz francuske književnosti na prelazu vekova. On pritom značaj pisca meri po uticaju koji je ovaj ostvario na nadrealiste – „ova hronika (1929)“, kaže on, „sva je u atmosferi te godine (1924), a odonda...“ (Ristić 1985: 164) – pa stoga iskrsavaju četiri ključna imena: Andre Žid, Marsel Prust, Pol Valeri i Pol Lafarg. Ristić ovde otvoreno iznosi svoje kajanje za ranu čitalačku ljubav prema Anatolu Fransu, i na izvestan se način sveti ovom autoru time što sada uzdiže Žida na (doduše, ambivalentni) pijedestal: „Gide je, tako reći, otkrio mladoj generaciji onaj famozni nemir, ono nespokojstvo o kome se toliko pisalo“; ali „na toj liniji bitnih mogućnosti jednog čoveka praćen je Gide, na toj liniji sakrivanja tih bitnih mogućnosti napušten je Gide“ (164, 166).

Ovde će Ristić prvi put nešto opširnije pisati i o slikarstvu – konkretno, o Paolu Učelu i Hijeronimusu Bošu, dodajući ironično: „koji nisu ‘modernisti’“ (Ristić 1985: 147). Tim povodom važnije nam je da istaknemo nekoliko aspekata ovih likovnih osvrta koji su od značaja za njegovu esejistiku. U njima, naime, Ristić izražava barem dva načela u kojima možemo da prepoznamo autopoetičke iskaze. Najpre, govoreći o kompoziciji Bošovih slika, ovaj esejista beleži: „Jer Bosch je te elemente razbio da bi ih zatim, jednom nedostižnom sintezom sna, doveo u iznenadnu vezu, u *neočekivane odnose*“ (148). Potom, navodi kako piše o slikarima „mada se ‘ne razumem u slikarstvo’, i možda baš zato“, tragajući (i) u ovoj oblasti za poezijom, a ne za estetikom ili tehnikom, tvrdeći da uporedo s radovima ovih slikara stoje „zagonetne istine“ Ajnštajna i Frojda. Prvi stav izražava kompozicioni princip Ristićeve esejistike: ona počiva na snažnom – gotovo „paranojačkom“, kako će se pisati u nadrealističkim izdanjima, a svakako snolikom, i time kolažnom – uspostavljanju veza, po mogućstvu između što udaljenijih stvari, stremeći sintetičkoj esejističkoj viziji predmeta. Drugi stav tiče se načina na koji se predmetu eseja pristupa. Ristićev neskriveni laicizam, u izvesnoj meri čak amaterizam, upravo je prednost, a ne prepreka da se o odabranom predmetu piše. Tek onaj koji nešto ne zna u stanju je da o onome što ga podstiče na pisanje vidi (ristićevski shvaćenu) poeziju, dok će onaj koji je u posedu (stručnog, kvalifikovanog) znanja nužno biti ograničen dometima estetičkog promišljanja umetnosti ili tehničke proizvodnje dela.³⁹ Međutim, to da su Ajnštajn i Frojd takoreći „na istom zadatku“ kao i Učelo i Boš, odnosno da su istine do kojih oni u svojim disciplinama dolaze iste vrste kao i istine autentičnog slikarstva, sugerise da esejista hotimice bira da zamagli i previdi granice između tako različitih duhovnih aktivnosti, te da ih postavlja na istu ravan. Na taj način,

³⁸ Zanimljivo je da Ristićeva alegorija kao da najavljuje čuveni Krležin opis „hrvatskog književnog nokturna“ iz polemičke knjige *Moj obračun s njima*: „Kada sam, prije izvjesnog vremena, progovorio u svojoj vlastitoj stvari, o sebi, o licima i o pojavama oko sebe i o tome kako je tamno oko mene, o žalosnoj pojavi svog ličnog, književnog trajanja, gdje stojim u bijednoj sobi naše književne krčme sa svijećom u ruci (u polutamnim pukotinama traje uznemireno micanje onih sićušnih stvorenja, koja se po svojoj prirodi boje svetlosti), po krugovima i po listovima ovih naših književnih svračijih zakutaka, digla se protiv mene (i za naše male prilike) nevjerovatno glasna hajka“ (Krleža 1932: 5).

³⁹ S tim u vezi, povodom Ristićevog pristupa Hegelovoj filozofiji u antiromanu *Bez mere* i, štaviše, njegovog osobenog spajanja hegelijanizma, marksizma i nadrealizma, Biljana Andonovska primetila je da je reč o „intuitivnoj, nesistemskoj i ‘neškolskoj’ apropijaciji Hegelovih ideja u nadrealizmu“, pri kojoj će autor „deklarirati vlastitu *docta ignorantia* [...] filozofa amatera, koji nekonsekventno i fragmentarno [...] uočava dublju podzemnu vezu između odlomaka svoje heterogene lektire“ (Andonovski 2017: 934, 935).

materijalistički gledano, esejista prevazilazi društveno zadatu podelu rada, uspevajući da u svome duhu, idealistički rečeno, transcendira (ali ne i ukine) razlike i pronade jedinstvo: „Bez obzira, dakle, na ličnost koja ih je izgovorila, i uzimajući te reči samo kao jedan izdvojen podatak, koji je, kao i svi ostali podatci misaonog života, plen mojih razmatranja...“ (175).

„I zato bi izvesna specifična filozofsko-poetska, izvesna intuitivno-naučna, hermetična ili okultistička čak, ili psihoanalitička, ili neka nova, *sintetična* rasuđivanja imala pravo da ocenjuju takva svedočanstva, pre no uobičajena sitničarsko estetička i literarna, koja zasada to pravo sebi prisvajaju“ (Ristić 1985: 155).

U tako koncipiranoj esejistici – koja u težnji da ostvari sintezu privileguje antiracionalističke i, istorijski posmatrano, najčešće marginalizovane pristupe znanju – autor sebi može da dopusti i izlete u posve lična zapažanja; na primer, kada je prinuđen da citira iz dela onih autora koji ga ne zanimaju ili koje ne voli, objašnjavajući da je „pojava njegovog imena ovde samo jedan kod mene redak pokušaj nepristrasnosti“ (161). Time se želi reći da je esejistička sinteza ostvariva isključivo kao poduhvat *pristrasnog* pregalaštva duha. Esejista koji bi se, nekim slučajem, odrekao udela vlastite subjektivnosti – pretvorio bi se u pisca traktata. Iz ove perspektive, i Ristićev odabir naslova rubrike u *Letopisu Matice srpske* poprima širi duhovnoistorijski smisao. *Marginalije* izražavaju autorovo nastojanje da, rehabilitacijom onih na marginu potisnutih sadržaja i pristupa, prevrednuje preovlađujući duhovno-naučni sistem zapadne tradicije. Odabir eseja kao privilegovanog žanra takvog autorskog projekta utoliko je indikativniji. Kao što smo pokazali u uvodnom poglavlju, u žanrovskom sistemu evropskih poetika esej je uglavnom zauzimao problematično i ambivalentno odnosno marginalizovano mesto. Prema tome, Ristićev na prvi pogled „skroman“, ali zapravo ambiciozan spoj naslova, žanra i iskazanih zahteva nije nimalo slučajan već je duboko promišljen.

Ekskurs

Dva eseja iz 1934. godine – „Subjektivni podatci i njihov objektivni značaj za analizu društva“, objavljen u božićnom broju *Politike*, i „Komponente jednog samoubistva“, objavljen u časopisu *Danas* – možemo sagledati kao svojevrsni diptih koji ovom ciklusu komentara i marginalija pripada tek *marginalno*. Naime, tamo konstitutisano esejističko *ja* nije na isti način prisutno niti ostvareno u ovim napisima, ali srodnosti se ipak uspostavljaju nastojanjem da se, u donekle „iskošenom“ pogledu na pojedina aktuelna pitanja razdoblja, pronade odgovarajući presek subjektivnog/psihološkog i objektivnog/društvenog.

Tekst iz *Politike* može se shvatiti kao veliki Ristićev omaž dokumentarnim žanrovima, naročito onim intimnog tipa kao što su ispovesti i dnevnic. Taj gest treba sagledati u svetlu autorovog razlikovanja poezije od literature i traganja za poezijom izvan literature. Štaviše, ovaj zapis možemo čitati kao posrednu, ne toliko teorijski elaboriranu koliko esejistički skiciranu, prolegomenu famoznih javnih dnevnika koje će Marko Ristić, počevši od sredine 1950-ih godina, voditi na stranicama jugoslovenske štampe. Ristićeva afirmacija dokumentarnih žanrova, odnosno „dokumenata strogo ličnog karaktera“, odigrava se uporedo s polemičkom osudom artificijelnog (šablonskog) pisanja (većinske) književnosti:

„Pojam ‘ispovesti jednog deteta ovog veka’ ostaje još uvek aktuelan, a same takve ispovesti još uvek poučne. Životopisi, memoari, dnevnic, uspomene, pisma – u tim oblicima, izvesna narativna i individualistička književnost zadržava još uvek svoje pravo na opstanak i svoj čovečanski interes, usled sloma veštačkih fabula i romansiranih psiholoških pričanja“ (*Politika* 6–9. јануар/1934: 20).

Čitav ovaj tekst se, u stvari, može čitati kao jedan mali roman o paradigmatičnom tipu mladog pisca iz jugoslovenskog građanskog društva, o „mladićima koji se bave pisanjem“ (ne uzimajući u obzir da i žene takođe pišu). Ta je ličnost „obično sin građanskog staleža“, usled čega, kao umetnik koji potiče iz takvog miljea, on mora biti „bludni sin koji se u svom srcu pobunio protiv sredine u kojoj je rođen i rastao, a koja ga je uslovlila a da to on i ne zna“ (*Politika* 6–9. јануар/1934: 20). Ostavićemo po

strani pitanje koliko se u ovom kroki portretu može prepoznati sam portretista. Važnije nam je da istaknemo kako Ristić u ovoj društveno-ideološkoj determinisanosti vidi glavni razlog koji takvog pisca nužno dovodi do zarobljenosti u začaranom krugu, koju po njemu najbolje oličavaju Uismansovi junaci. Pred njih se, naime, uvek postavlja sledeća dilema: ili iluzorno bekstvo od sveta u književnost ili, pak, razočaravajući povratak tom „neprimljivom“ svetu i zapadanje u cinizam, „mlaki anarhizam“, „humor bez vedrine“ – a svakako kapitulaciju. Odabir prve opcije dovodi do sledeće situacije:

„Odvojeni od glomazne huke aktivnog društvenog života i od neodložnih napora i opasnosti trajne i teške borbe za opstanak, za slobodu, za hleb i za osnovni minimum materijalnih potreba, filozofi i pesnici brinu svoje eterične brige, na rubu besmislenosti i agnosticizma, na opasnom rubu samoživosti i neuviđanja spoljnog sveta“ (*Политика* 6–9. јануар/1934: 20).

Marko Ristić sastavlja podužu optužnicu protiv ovakvih pisaca, stavljajući im na teret „pesnički narcizam“ i „metafizički solipsizam“, buržoasko izobličene pojma i smisla individualnosti, priklanjanje „svetu duhova, tamjana, estetske lepote i idealističkog filozofiranja“, „nestvarnoj stvarnosti“, svetu u kome važi parola „naše želje mogu nas samo unesrećiti ako ne umemo da ih ograničimo“ (Bogdan Popović), svetu „estetičkih vradžbina i etičkih magija“, svetu, na kraju, neistinom – protivstavljajući svemu tome Marksove teze o Fojerbahu.

No, nastavlja Ristić praveći svoj karakterističan dijalektički tekstualni obrt, „najstrašnija čudovišta u njemu samom traume su njegovog detinjstva“, koje rađa „mračno more psihičkih kompleksa, slabosti i ambicija“ (*Политика* 6–9. јануар/1934: 20). A najgore od svega je, kako kaže autor, to što „[n]a kraju krajeva on nije psihoanaliziran!“ (20). Nasuprot tome, Ristić pledira za pisanje dnevnika ne prepoznajući u toj aktivnosti samo praktično terapeutsko sredstvo u borbi protiv književne taštine već i autentičnu poetsku delatnost:

„Samo vođenje dnevnika bilo je za njega, od uvek, samo očajnički pokušaj da zadrži vreme, u paničnom strahu da ono sve luđe srlja u nepovrat, dok on ništa nije učinio, dok on ništa ne čini što bi to kovitanje trajanja moglo obeležiti nekim stvarnim smislom, nekom spasonosnom sadržinom“ (*Политика* 6–9. јануар/1934: 20).

Glavni junak ovog članka, mladi pisac u krizi, tako uviđa da tek u dnevniku, a ne svom romanu, može da otkrije istinu o psihičkom životu, premda je i tu – što je autoru i te kako jasno – prisutan rad cenzure. Naposletku, Ristić ocrta jedan idealni dnevnik (iako nam on sam, uprkos svom istrajnom javnom „dnevničarenju“, neće ostaviti niti jedan takav primerak, barem koliko nam je zasad poznato):

„Svoju punu dokumentarnu vrednost, takav jedan godinama nastavljeni autobiografski spis dobio bi tek kada bi u njemu bili bez ikakvih smetnji, bez ikakvih predrasuda i obzira stida, zabeležni, do najpreciznijih potankosti, doživljaji, želje, snovi (oni pravi, iz spavanja), skrivene reakcije, sramne pomisli“ (*Политика* 6–9. јануар/1934: 20).

To znači da bi „pravu vrednost svedočanstva“ i „negacije književnog poziva i književnog zanata“ takav dnevnik zadobio ako bi se u njega uključilo i automatsko pisanje, tj. ako bi ono bilo prožeto i jednom suštinski nadrealističkom tehnikom. Prema Marku Ristiću, tek bi takav jedan dokument imao značaja kako za psihološku ili psihopatološku tako i za materijalističku, istorijsku i socijalnu analizu.

S druge strane, „Komponente jednog samoubistva“ predstavljaju začuđujući primer spoja psihološke i sociološke analize s gotovo forenzičkim ambicijama da se osvetle detalji jednog u javnosti poznatog slučaja samoubistva mladića iz dobrostojeće porodice. Time ovaj napis predstavlja svojevrsno čvorište nekoliko značajnih nadrealističkih tema i interesa. Tu je, pre svega, zanimanje za *faits divers*, kojima se sam Ristić bavio u nacrtu svoje doktorske disertacije. Pored toga, odbrana zločinaca bila je važan deo repertoara nadrealističkog „sablaznjavanja“ buržoazije, budući da su nadrealisti u prestupnicima prepoznavali delatne primere transgresije i remećenja poretka na snazi, videvši u njihovim činovima erupciju potisnutih i nesvesnih psihičkih energija. Najilustrativniji slučaj

odigrao se, štaviše, samo godinu dana pre nego što je Ristić objavio svoj tekst. Naime, sestre Kristin i Lea Papan, služavke u jednom bogatom domaćinstvu u Le Manu, svirepo su ubile svoju gazdaricu i njenu ćerku. Pol Eljar i Benžamen Pere objavili su, u časopisu *Le Surréalisme au service de la révolution* (5/1933), članak u kome su slučaj tumačili kao čin klasne osvete. (Sam događaj je, inače, privukao dosta pažnje među intelektualcima: Žak Lakan je njime ilustrovao svoju tadašnju koncepciju paranoidne psihoze, dok su o tome docnije pisali, između ostalih, Simon de Bovoar i Žan-Pol Sartr.) I sam Ristić će se osvrnuti na zločin sestara Papan, ali decenijama kasnije, u svom „naknadnom dnevniku“ *12 C*, povodom jednog tadašnjeg filma. Najzad, samoubistvo je bilo jedna od ključnih, velikih nadrealističkih tema. Pre zasnivanja pokreta, Žak Vaše, njegov nezvanični „preteča“ i Bretonov prijatelj, ubio se 1919. godine, a Žak Rigo, član pokreta, učinio je isto tačno deset godina kasnije. Samoubistvo je, takođe, figuriralo kao nezaobilazan problem i u nadrealističkim publikacijama: možemo ga naći u anketama iz prvih brojeva pariskog *La Révolution surréaliste*, kao i u vidu posebnog pitanja u „Čeljusti dijalektike“ u beogradskom almanahu *Nemoguće/L'impossible* (1930).

Vratimo se sada članku Marka Ristića. Možemo najpre uočiti njegov oštar kritički stav prema senzacionalističkom medijskom izveštavanju, i to ne samo povodom ovog slučaja nego i načelno. Za razliku od (bartovskog) stanovišta koje je držao u *Metafizici novinskih vesti*, Ristić kao da sada postaje bliži burdijeovskom polu. Njegova kritika se odnosi na onu vrstu medijskog izveštavanja koje u prvi plan, proračunato, ističe način i razlog samoubistva, što po Ristiću nipošto ne sme da se posmatra odvojeno:

„Način samoubistva je u mnogome dosledan rezultat tih pobuda; ‘razlog’ je samo dopunska, *razložna* argumentacija tih pravih motiva koji ostaju u pozadini i u mraku, moglo bi se reći njihova racionalistička ‘nadgradnja’, obrazloženje kome je svrha da zadovolji zahteve razuma“ (*Danas* 4/1934: 110).

Ristića zanima opšte značenje čina samoubistva, njegova simptomatičnost za saznanje uopšte, a ne desne (psihološke) ili leve (sociološke) jednostrane i nedijalektičke simplifikacije. On se sa slaže s marksistima da je psihičko determinisano socijalnim, ali ih dopunjuje tako što ističe da je uistinu presudna njihova stvarna, tesna i konkretna isprepletenost, koju uostalom odražava samoubilački spoj hladnokrvne odlučnosti i bezumne grozničavosti.

Kao i u prethodno analiziranom tekstu, Marko Ristić i ovde ispisuje svojevrzni mali roman, i to ponovo o mladiću zdravom i bogatom, pri čemu predočena *gothic* atmosfera okolnosti samoubistva sama po sebi usmerava žanrovsku aktuelizaciju tog imaginarnog romana. (Ne ulazeći, ponovo, detaljnije u potencijalne biografske podudarnosti između autora napisa i mladića o kojem je reč, sam zakon žanra eseja dopušta nam da ne odbacimo opciju da je Ristić u sudbini ovog samoubice video i jednu od svojih mogućnosti.) Cilj te pripovesti, međutim, ne leži toliko u otkrivanju pravih motiva samoubistva koliko u otklanjanju svih lažnih i uvreženih predstava o tome. U fokusu analize jeste nagon smrti, manifestovan ovde kao „mazohističko samokažnjavanje“, pa Ristić zaključuje da stoga ovo nije puko samoubistvo, jer u njemu prepoznaje želju ne samo da se umre nego i da se kazni i osveti: „Ovde se grozno potvrđuje istinitost misli Théodore-a Jouffroy: ‘Samoubistvo je rđavo načinjena reč; ono što ubija nije identično sa onim što je ubijeno’“ (*Danas* 4/1934:112). Kako bi svoju argumentaciju potkrepio, Ristić navodi članak „Nesvesne pobude samoubistva“ psihoanalitičara Žana Froa-Vitmana (v. „Mobiles inconscients du suicide“, *Révolution surréaliste* 12/1929). Ovaj autor tvrdi da povodi, koji su mahom u fokusu medijskih napisa, ne predstavljaju nikakvo objašnjenje. Naprotiv, neophodno je doći do infantilnih fiksacija, pri čemu se, prema njegovoj proceni, kao najpresudniji motiv obično ispostavlja osećanje krivice tj. samokažnjavanje, griža savesti kao posledica potisnute želje za smrću roditelja. „Samoubistvo dakle nije rezultat jedne odluke, jednog izbora, već jednog oštrog psihičkog konflikta koji goni ličnost da se vrati u nepostojanje, da se uništi“, zaključuje Ristić, dodajući da čak i događaji „koji su neposredno prethodili tome činu imaju samo vrednost jednog slučajnog povoda, a ne pravog uzroka“ (*Danas* 4/1934: 114).

S druge strane, Ristić kritikuje stanovište navedeno u pojedinim medijima, prema kome je ovo samoubistvo posledica blaziranosti mondena – iako ne negira da ono, barem delimice, jeste

simptom raspadanja jedne klase: „Za razliku od samoubistva jednog nezaposlenog radnika, ovo samoubistvo jednog besposlenog buržuja predstavlja jedan *sekundaran simptom* socijalnog apsurd, ali simptom isto toliko rečit“ (*Danas* 4/1934: 115). Preovlađujući prikaz ovog samoubistva u medijima, prema tome, neminovno vodi do skrivene (ideološke) pretpostavke kako život nema smisla ako se bogatstvo (uvek) već poseduje, to jest ako se mukotrпно ne zarađuje za svoj hleb. Međutim, za Ristića je ta tvrdnja sasvim promašena apologija samog rada. U stvari, on svoj zaključak vodi ka opštijem smeru, smatrajući da ovaj slučaj jasno pokazuje da pogubna građanska društvena struktura ne odgovara nikome, ni „višoj“ ni „nižoj“ klasi (jer i novac i beda izopačuju, samo na različite načine), da takvo društveno ustrojstvo ne odgovara nikome, ne odgovara čoveku kao takvom: „Struktura tog našeg zajedničkog ogromnog panoptikuma ne odgovara primarnim zahtevima, nagonskim potrebama i virtuelnim sposobnostima svakoga člana te zajednice ponaosob“ (114).

Marksistička politička orijentacija, psihoanaliza kao glavni metod tumačenja kako duševnog tako i društvenog života, te nadrealistički intoniran pristup pojavama: to su, ukratko, glavne karakteristike Ristićeve esejistike u ovom periodu, jasno uočljive na primeru dva gore analizirana članka. Za razliku od *Komentara* i *Marginalija*, autorov „pretekst“ postala je sada konkretna društvena stvarnost, i to ona koja završava u crnoj hronici.

Marginalije, nova serija

Drugu seriju tekstova pod krovim naslovom *Marginalije* Marko Ristić pisao je i publikovao nakon Drugog svetskog rata, ovog puta u časopisu *Književnost*, u periodu od 1951. do 1953. godine. Izašlo je ukupno sedam nastavaka. Za razliku od tekstova iz *Letopisa Matice srpske*, koji su mahom bili posvećeni pitanjima književnosti, ovi tekstovi poglavito se bave životom pod okupacijom: jedan nosi eksplicitan (od Bore Stankovića preuzet) naslov „Beograd pod okupacijom“, drugi „Na marginama rata“, dok čak tri priloga predstavljaju manju celinu naslovljenu „O defetizmu i o nacionalizmu“. Po svemu sudeći, Ristiću je bilo veoma stalo da taj period hroničarski pedantno obradi, za šta je već imao pregršt neophodnog materijala – vlastite dnevnike. Ova građa biće, potom, najvećim delom objedinjena u knjizi *Hacer tiempo* (v. Ristić 1964), koja će u tom pogledu poneti nedvosmislen podnaslov: *zapisi na marginama rata: 1939–1945*, i biti najavljena kao prvi tom ovog projekta, naslovljena *Nemir*. Nijedan naredni tom nije objavljen.

Veran svom esejističkom maniru da – kad god za to pronade manje ili više adekvatnog povoda – samoga sebe citira ili barem na sopstvene ranije radove podseti i uputi, Ristić i ovde najpre uspostavlja odnos s prethodnim svojim *Marginalijama* (1929). Ovde, pre svega, to čini doslovnim prepisivanjem mesta u kom je objasnio kako naslov rubrike preuzima od E. A. Poa ne bi li ispisao ovaj novi „niz hronika“ (*Književnost* 9–10/1951: 327). Ispostavlja se, zapravo, da kod Ristića novi početak nikada nije uistinu nov, već da može da bude isključivo preinačeni nastavak nečeg starog. (Ovakvo „kalemljenje“ novih tekstova na stare jedno je od nosećih načela esejističkog opusa Marka Ristića.) Otuda ne iznenađuje što, prelazeći s ovog formalnog na sadržinski nivo, nove *Marginalije* otpočinju autorovom posvetom dijalektičkom prožimanju kontinuiteta i diskontinuiteta; u svemu tome „radi se dakle, jedanput više, o *doslednosti*“, čiji smisao u trenutku pisanja ovog zapisa nije isključivo psihološki nego i politički (odjeci Informbiroa). Povodom toga se, na neki način zaobilazno, navodi Spinozin stav da je adekvatna ideja u stvari istinita ideja (328), kao i citat iz Njegoša o „pesničkom moralu“ i doslednosti srca i jezika, preuzet od Ive Andrića. Doslednost je, takođe, povod da Ristić usvoji svoju omiljenu Geteovu izreku prema kojoj „svaki pisac piše svoja celokupna dela“ kao potvrdu sopstvenog traganja za kontinuitetom: „[Č]ovek [...] žudi da nađe onaj pouzdani element neprolaznosti koji treba skladom i smislom da opravda, da ovenča i da *isceli* bolni nered i diskontinuitet njegovog života“ (328). Na taj način, naša opaska o esejističkom „kalemljenju“ poprima još jedan smisao: Ristićevo „uvezivanje“ starih i novih tekstova predstavlja pokušaj da se sopstvenom opusu podari kontinuitet i tako nasluti mogućnost (spisateljskog, ako ne životnog) ucelovljenja.

U šestom nastavku *Marginalija* Ristić se detaljnije osvrnuo na značenje odabrane naslovne reči:

„Beleške zapisane na marginama, na belim ivicama štampane strane u knjizi’, etimološki, bukvalno, to su MARGINALIA. Međutim, svaki nam latinski rečnik može reći da margina (as, avi, atum, are) znači oivičiti, obrubiti, a margo (inis) ne znači samo margina knjige, nego uopšte ivica, rub, obod, kraj, ali i ograda česme ili bunara, ali i obala reke, i granica. Beleške su to dakle, ove marginalije, mnogo više na ivici trajanja, nego na ivici knjige, beleške su to na rubu događaja i misli, na obali heraklitovske reke života. Porubi: da se živa tkanina mojih dana ne kosi, ne para, ne raspada. Zapisi na pokretnoj traci prošlosti i budućnosti“ (*Književnost* 4/1953: 301).

Na delu je, dakle, ne samo svojevrsno metonimijsko premeštanje smisla latinske reči s ruba knjige na porub (knjige) života, nego i deridijanska igra granica između *unutra* i *spolja* (v. Derrida 1967a), ili čak lakanovski shvaćen *prošivni bod*, taj „gospodar označitelja“ koji je zapravo „označitelj manjka označitelja“ (v. Lacan 1981). Nastajući „naizgled uzgredno“, sa strane, izvan glavnog teksta, marginalije u ristićevskom esejističkom obrtu preuzimaju funkciju kamena-temeljca. Tek preko ovog kamena-temeljca sve postaje shvatljivo i shvaćeno, ali i vremenski zaptiveno. Kao kod Prusta, reč je o spisateljskom sticanju moći nad vremenom: „Ja pišem poslednje stranice ove knjige, koja obuhvata četvrt veka, narasla je do opsega od nekoliko stotina stranica, i daje mi novu, neočekivanu moć nad vremenom, nad mojim sopstvenim životom, nad trajanjem i prolaznošću“ (*Književnost* 3/1952: 233).

Vraćajući se, tek u drugom nastavku, na inicijalno zamišljenu glavnu temu – ovakve *oblique strategies* po pitanju toga o čemu se htelo govoriti, a o čemu se zapravo pisalo, sastavni su deo esejističkog repertoara ovog autora – Ristić želi da ukaže na nedostatak postojanja prave okupacione literature u poređenju s prethodnim (Prvim svetskim) ratom. On smatra da je takva literatura prekopotrebna budući da su to bila dva rata posve različitog karaktera, što znači da su kod ljudi aktivirala različite psihičke mehanizme spram događaja okupacije. Okupacija, pritom, nije isto što i sam rat, i to ne samo u pogledu razlike u dramatičnosti zbivanja nego i stoga što je reč o osobenom „stanju poluživota“, „magnetskom polju“, specifičnom poprištu u kome, za razliku od rata, ima zbivanja i izvan dihotomije herojstva i izdajstva (*Književnost* 11–12/1951: 394). Navodeći negativno i odveć strogo svedočanstvo Isidore Sekulić o prethodnoj okupaciji, Ristić ukazuje da treba pisati o tome koliko okupacija zapravo okupira i posleratni život društva, o tome koliko se ona, kao stanje duha, proteže i izvan svoje prvobitne, neposredne sfere konkretnog života pod okupacijom. On smatra da je, nakon poslednjeg (Drugog svetskog) rata, situacija u tom pogledu ipak bila bolja, pozivajući se, između ostalog, i na ubedljiva svedočanstva Mitre Mitrović. Iz njegovog razumevanja okupacije takođe je primetno da postoji izvesna želja da se stvari sagledaju iz staloženije perspektive, na šta sam Ristić implicitno skreće pažnju: „Što se mene lično tiče, priznajem da sam danas, krajem 1951, mnogo manje strog sudija no što sam to bio krajem 1944, kada sam tek izašao bio, užasnut, iz zagušljivog, paklenog tunela okupacije“ (398). U ovoj rečenici mogli bismo da prepoznamo aluziju na autorovu seriju zbilja osuđujućih (ali ne i, kako se to antikomunističkoj literaturi uglavnom želi predstaviti, presuđujućih) članaka u *Politici* iz godine oslobođenja prestonice.⁴⁰ Vraćajući se još malo u prošlost, nije zgoreg navesti ni šta Ristić ima da kaže o sopstvenoj tvrdoglavosti u godinama koje su prethodile ratu, povodom sukoba na levcici: „Ipak izgleda da je i kod mene moralo biti izvesne zaslepljenosti i tvrdoglavog samouverenja, previše taštine, nepopustljivosti, i naročito one uporne želje da uvek imam pravo, da se uvek dokaže i da mi se prizna da sam imao pravo“ (*Književnost* 4/1953: 296).

Nizom od tri napisa naslovljenim „O defetizmu i o nacionalizmu“, Ristić želi da analizira promenu u političkom raspoloženju prema ratu među izvesnim intelektualnim krugovima nakon Prvog odnosno uoči Drugog svetskog rata. U prvom članku iznosi se glavni stav: da je duh defetizma oko Prvog rata bio nosilac afirmativne vrednosti nepristajanja na nacionalističke i imperijalističke pretenzije, toliko da se preko tog defetizma zaista mogla braniti „deklaracija nezavisnosti duha“ Romena Rolana (*Književnost* 1–2/1952: 26). Uz to, iznosi se teza da je taj duh, doduše kao „nedijalektička negacija“, stajao nasuprot „psihozi pobeđe“ koja je ponela i zaludela mnoge (29).

⁴⁰ Reč je o člancima „Smrt fašizmu – sloboda narodu!“ i „Zajedno su pošli u smrt oni koji su zajedno pošli u zločin“, preštampanim u knjizi *Politička književnost* (v. Ristić 1958).

Međutim, Ristić upozorava da je međuraće dovelo do prelaska defetizma iz jednog u drugi ideološki tabor, pa su tako nacionalisti postali defetisti, a internacionalisti patriote. Ristić se ovde pozicionira kao verni svedok istorije, nabrajajući detaljno kakve je sve slomove nacionalista „video“ u ratu, a kakve slomove defetista nacionalista pre rata, navodeći pride i svoje beleške iz rata kao neku vrstu sociološke i klasne analize nacionalizma. „Za revolucionarni patriotizam nacija nije suštastvenost, entitet, nešto iznad svega, već samo istorijski oblik i okvir izvesnih ideja, potreba i zahteva (revendikacija), kao što su sloboda, pravna i društvena jednakost, jedinstvo i jednostušnost građana“ (38), zaključuje autor svoju analizu, otkrivajući da su mu za ove uvide kao dragocena lektira poslužili radovi sociologa Anrija Lefevra, ali i istorijski i psihološki uvidi Voltera, Monteskjea, Rusoa, kao i razmatranja članova kratkotrajnog pariskog Koleža za sociologiju (Žorž Bataj, Mišel Leris, Rože Kajoa).

Drugi tekst je, najvećim delom, posvećen Milošu Crnjanskom i može se sagledati kao preteča onih pasaža o ovom pesniku – „tom malom čoveku [...] tom velikom pesniku“ – iz (upravo u to doba koncipiranog) „Tri mrtva pjesnika“, dakako bez onog zamaha i definitivnosti koji karakterišu potonji esej. Ovde se naveliko raspreda o atmosferi i dogodovštinama iz ranih 1920-ih, u čijem se središtu gotovo uvek nalazio poneki stih ili redak ili izjava Crnjanskog, pri čemu se Ristić najviše zadržava, i kasnije najčešće vraća, na pesnikovu frazu „život je blagost“ (*Književnost* 3/1952: 224). „Slučaj Crnjanski“, kao što se može zaključiti iz ovog napisa, bitan je zato što „pad“ ovog pesnika simbolizuje „slom“ čitave „takozvane modernističke“ literature. U duhu svoje vernosti magiji reči i čudesnom, Marko Ristić tome pridodaje opasku da se liričaru Itake ispunilo staro kabalističko geslo po kome onaj koji izigrava sablast na kraju i sam postaje sablast. Povodom polemike koju je Crnjanski vodio s Miroslavom Krležom tokom 1934. godine, kada je pesnik išao dotle da revidira svoje rane stihove, Ristić poentira:

„Ovaj aspsurd karakterističan je kao primer naknadnog traženja doslednosti u razvojnoj liniji jednog života, jedne misli ili jedne književne delatnosti, koja nije, međutim, ništa drugo nego najžalosniji grafikon prilagođavanja, razbijena i iskidana linija moralne nedoslednosti kojom se nekonformizam, kad ne nađe sebi ideološku osnovu, pretvara u oportunistički konformizam“ (*Književnost* 3/1952: 227–228).

Treći tekst ovog mikroniza glavnim je svojim delom posvećen drugom supolemičaru – Miroslavu Krleži. Njegov uvodni deo nosi podnaslov „Komentar jednom neprimljenom pismu“, a tiče se pisma koje je Krleža počeo da sastavlja svom beogradskom adresatu u zimu 1940/41, no koje mu nikad nije poslao. Ristić beleži da je Krleža to pismo „produžavao toliko da je najzad postalo neka vrsta konfesionalno-didaktičkog eseja“ (*Književnost* 10/1952: 257), i s neskrivenim žaljenjem notira da bi mu, u onom trenutku, baš to pismo bilo od neprocenjive koristi za bolje razumevanje kako sebe tako i samog Krleže, a posredno i drugih tada akutnih istorijskih okolnosti, naročito srpsko-hrvatskih odnosa. Neosetno, međutim, esej skreće s kompleksa „Krleža/pismo“ na Ristićevu eksplicitnu tematizaciju vlastitog hroničarskog postupka (u kojoj će iole upućeniji čitalac svakako osetiti eho krležijanske rečenice, koju je Marko Ristić nebrojano puta varirao). Te redove vredni navesti u celosti jer je u njima sadržano ključno (auto)poetičko ispovedno vjeruju čitavog ovog aspekta Ristićeve esejistike:

„Sve što pišem uopšte, bilo za štampu, bilo u pismima, bilo u dnevniku, sve što zapisujem, žvrljam (matoid?), sve što od svoga detinjstva, kao rođeni grafoman piskaram, sve je to jedno isto: moji memoari [...] Sve je to isto delo, razbijeno u fragmente, opus prvi i poslednji, celokupna dela – *j'ecris mes oeuvres completes* – traženje sebe i sveta, sveta kroz sebe, sebe kroz svet. Od prvog slova do poslednjeg, sve se to nadovezuje (povezuje, nastavlja i čini celinu): i to nadovezuje ne samo svaka reč koju napišem na sve što sam napisao ranije i što ću napisati docnije, nego i na ono što su drugi napisali, i to ne samo što su napisali meni u pismima, nego i što su napisali sebi samima – u beleškama koje nisam čitao – ili svima drugima, u knjigama koje su štampali, ako se to što su pisali drugi nadovezuje i samo na ličnost koja 'htela to ili ne, misli svoj život', kako kaže Malro, koja dakle, htela to ili ne, misli i sredinu, okolinu, doba usred kojih se taj život nalazi, razvija i živi, dakle koja misli svoje doba [...] Ni konačni diskontinuitet ne postoji. Jer ono što povezuje sve pojedine elemente jednog

stvaralačkog ili (u dubljem smislu) *hroničarskog* rada, elemente raznorodne i na prvi pogled nezavisne jedne od drugih, to je ta činjenica da su svi oni, prelamani kroz prizmu istog subjekta, elementi, vidljivi momenti jedne neprekidne meditacije o sebi i svetu, o društvu i prirodi i položaju čoveka u društvu i u kosmosu, o onome što je opet Malro nazvao *la condition humaine*“ (*Književnost* 10/1952: 257–258).

Iskaz je sam po sebi dovoljno jasan da ne iziskuje dopunsko tumačenje, ali вреди ipak izdvojiti – kao možda najsimptomatičniji, najviše *ristićevski* – onaj deo o uticaju nepročitanih tekstova. Ristićeva „telefonska centrala“ hvata čak i one signale koji je zaobilaze, budući da su oni uvek već ugrađeni u druge. Time se, još jednom, potvrđuje temeljna, štavise, podzemna intertekstualna logika ovog esejističkog opusa. A Krleži će se Ristić, u ovim *Marginalijama*, vratiti još jednom kako bi ukazao (i nadovezao se) na njegov stari stav, iz „Hrvatske rapsodije“, da „izraz je preboljenje“ (*Književnost* 10/1952: 265). U Ristićevoj varijaciji, taj iskaz se može preformulisati na sledeći način: pisanje pisanja radi ne postoji, jer je svako pisanje izraz, dakle saznavanje slobode; prema tome, svako pisanje vodi nekud izvan pisanja samog. Pored toga, Ristić koristi priliku i da sučeli pojedine svoje i Krležine pasuse iz *Pečata*, skrećući čitaocu pažnju na to da se mišljenja i stavovi, kao ni stilovi, njih dvojice nisu baš u svemu podudarali.

Poslednji zapis ovih *Marginalija* nije toliko značajan po svojoj temi koliko po demonstraciji Ristićeve esejističke slobode. Već se samim naslovom – „Poloneza (na motiv septembar 1939)“ – najavljuje da će tekst predstavljati belešku „na motiv“. Dobijanje primerka romana *Septembar* poljskog autora Ježija Putramenta Ristić koristi kao povod da razgrana i podastre sve svoje važnije asocijacije na mesec septembar (Koča Popović potpisivao se kao Septembar Koča, Miroslav Krleža došao je septembra 1933. u Beograd da razgovora s njim o pokretanju lista *Danas* itd.), a upravo su se u tom mesecu odvijali autorovi razgovori s Putramentom o 1948. i Informbirou. Iako tekst najvećim delom govori o Varšavi za vreme rata, važno nam je da istaknemo nešto drugo. Ristić, naime, svoj esej završava opaskom da Putramentov roman o zbivanjima u Varšavi tokom septembra 1939. još nije pročitao. Ali, znajući da je Poljska, u trenutku štampanja ovog romana, rigidna staljinistička država, Ristić smatra da, samim tim, nije ni moguće da roman izražava celovitu istinu o onome o čemu govori. Usled toga, Putramentov *Septembar* nužno ostaje na nivou „politike neophodnog gutanja žaba“ (*Književnost* 4/1953: 497), dakle, na nivou kompromisnog iskaza, delimične istine, necelovitog prikaza. To je, u stvari, još jedan pretekst za Ristićeve beskrajne meditacije o moralu književnika.

„Tri mrtva pesnika“

„Tri mrtva pesnika“ (1954), objavljen kao separat Jugoslovenske akademije nauka i umetnosti (JAZU),⁴¹ jedan je od vrhunaca esejistike Marka Ristića – uz neprikosnoveni teorijski rad *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1939) i polifoni tekst „Iz noći u noć“ (1940), te inovativni naknadni dnevnik *12 C* (1963–1966). Teško je, međutim, preciznije odrediti žanrovski karakter ovog teksta, s obzirom na to da se u njemu više no u ijednom drugom Ristićevom eseju prepliću i do izražaja dolaze sve čvorišne tačke autorove esejistike: od elaboracije nadrealističke pobune i poetike i razmatranja o fenomenu modernog, preko refleksija o nužnosti promišljanja odnosa između umetnosti i politike/ideologije, pa sve do hroničarsko-dnevničkih meditacija o (ne)prolaznosti i (ne)prijateljstvu. Pri tom, ono što ovaj esej čini nezaboravnim nije stav koji Ristić u njemu izneo – premda je i taj stav nepobitan, radikalno, snažan, dakle nimalo konvencionalan ili uobičajen – nego su to pre način i ton kojim ga je izrazio, kontekst u koji ga je postavio i argumenti kojima ga je osvetlio. Zbog svega toga, esej „Tri mrtva pesnika“ stekao je neuralgičan status u srpskoj kulturi, postavši predmet nebrojanih reduktivnih čitanja koja, protivno svim književnoistorijskim činjenicama, u ovaj tekst ne prestaju da upisuju kritički fantazam „ubice“ živih pesnika i nekadašnjih prijatelja (v. Andonovski 2017: 368–383).

⁴¹ Preciznosti radi: naslov na koricama izvornog seprata glasio je „Tri mrtva pjesnika“. Međutim, tekst i naslov unutar knjige dati su ekavicom, kako ga je i sam Ristić kasnije uvek navodio, što ćemo i mi pratiti ovde.

I u ovom eseju, kao i brojnim drugim svojim tekstovima ili knjigama, Ristić je pribegao strategiji paratekstualnog akcentiranja. Premda je broj epitafa srazmerno mali (tri), svaki od njih – a poređani su hronološki: Spinoza, Gete i Breton – naveden je na jeziku izvornika (latinski, nemački i francuski), bez ikakve prevodilačke ili hermeneutičke napomene. Stoga ćemo najpre morati da opskrbito uvodne epigrafe makar minimalnom interpretativnom opremom, kako bismo bili u mogućnosti da ispratimo Ristićeve autorske intencije.

Iskaz iz Spinozine *Etike* u celosti glasi: „Slobodan čovek ne misli ni o čemu manje nego o smrti; njegova mudrost nije razmišljanje o smrti nego o životu“. Ovu misao, u specifičnoj *more geometrico* argumentaciji holandskog filozofa, prati i pridruženi dokaz:

„Slobodan čovek, to će reći onaj ko živi samo prema zapovesti razuma, nije vođen strahom od smrti [...] nego žudi neposredno za dobrim [...]; to će reći [...] žudi da radi, da živi, da održava svoje biće na osnovi traženja sopstvene koristi. I tako, on ne misli ni o čemu manje nego o smrti; a njegova mudrost je razmišljanje o životu“ (Spinoza 1983: 231).

Spinozine reči, koje, istrgnute iz konteksta, zvuče čak donekle epikurejski, direktno upućuju na naslov eseja, korespondirajući svojim „životom“ sa onim u naslovu „mrtvim“, ocrtavajući i, u stvari, najavljujući problematiku u kročeovskom maniru *ciò che è vivo e ciò che è morto*.

U „tri mrtva pjesnika“ Marko Ristić ubraja Miloša Crnjanskog, Rastka Petrovića i Pola Elijara. Već sam naslov, međutim, predstavlja avangardni polemički signal i provokaciju upućenu prvopomenutom, koji je, za razliku od preostale dvojice, u trenutku pisanja i objavljivanja eseja još uvek bio živ. Prema tome, iz samog je odabira pesnika očevidno da problem nije isključivo u tome šta je živo, a šta mrtvo u poeziji Crnjanskog, Petrovića i Elijara. S obzirom na to da se „građanska“ i pesnička egzistencija nužno ne preklapaju, Ristića zapravo intrigira šta je, da li je i kada je (bila) živa poetska materija u (sada već) mrtvom pesničkom biću. Ristićev bi stav utoliko mogao da se formuliše na sledeći način: pesnici umiru još za svog života, ali njihova poezija, kada je autentična, nadživljuje ih. Slobodnije rečeno: *ars longa, poeta brevis*. Za smisao celokupnog eseja stoga je važno pitanje u kojoj meri Ristić uspeva da ostane na liniji svog proklamovanog spinozističkog vitalizma. Tim pre što esejističko pismo počiva na platonovskoj mudrosti iz jednog naslova „oca žanra“, Montenja („Da filozofirati znači pripremiti se za smrt“), te imajući u vidu da se Ristić, u raznim pređašnjim povodima, nije ustezao da navodi Tolstojevu tezu da kad čovek jednom počne da misli više ne može ni na šta drugo da misli sem na vlastitu smrt. Ta je teza svoje refiguracije dobila, potom, kod Ristiću i te kako bliskih Sigmunda Frojda (*Todesangst* i *Todestrieb*) i Martina Hajdegera (*Sein-zum-Tode*), ali ovde bismo radije naveli formulaciju koja nam se, u tom pogledu, čini najilustrativnijom:

„Smrt, ako onu nezbiljnost hoćemo tako nazvati, jest ono najstrašnije, i ono što zahtijeva najveću snagu jeste zadržavanje onoga što je mrtvo. Ljepota bez snage mrzi razum, jer on to od nje traži, što ona nije kadra. Ali ne život koji se plaši smrti, čuvajući se naprosto od uništenja, nego onaj koji je podnosi i u njoj se održava, jest život duha. On zadobiva svoju istinu samo time što on i u apsolutnoj rastrganosti nalazi sebe sama“ (Hegel 1987: 23).

Drugi epigraf pripada Geteu, autoru koga je Ristić temeljno čitao i čiju je misao da pisci uvek pišu svoja sabrana dela implicitno preuzeo kao moto celokupnog svog opusa, pronašavši u njoj pogodnu formulaciju sopstvene ideje o kontinuitetu koji prožima sva dela jednog autora. Na ovom mestu navedeni su odlomci iz Geteove pozne (prema nekim tumačima: poslednje) pesme „Vermächtnis“ (1829), pesme koja je naknadno uvrštena i u *Godine lutanja Vilhelma Majstera*, a čiji bi se naslov mogao prevesti kao „Nasleđe“ (ili „Nasledstvo“, „Zaostavština“). Indikativno je to da Ristić od ukupno sedam sestina Geteove pesme navodi samo prvu i poslednju, ali između njih ispisuje tačkice, sugerišući time da bi bilo poželjno da čitalac poznaje pesmu u celini. Uz rizik ogrešenja o „jeres parafraze“, neophodno je reći da „Nasleđe“ govori o neraskidivom preplitanju konkretnog i opšteg, opevajući spoj u kome trenutak dodiruje večnost, kao i načine na koje se u prirodi neprestano odvija njihovo uzajamno, energetske podržavanje, usled čega suština bića ostaje očuvana uprkos svih promenama. Pritom je posebno rečit upravo prvi stih: „Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen!“

(doslovno: Nijedno biće/sušтина ne može se urušiti u ništavilo), dok se u poslednjoj strofi spominje izraz *Liebewerk* (drago ili omiljeno delo). Anticipativni značenjski horizont koji se uspostavlja ovim citatom nadovezuje se neposredno na onaj prethodni, Spinozin. (Ostavimo po strani pitanje koliko je nemački pesnik sveznadar, iako je bio proklamovani spinozista odnosno panteista, zaista razumeo jevrejskog filozofa otpadnika, a koliko ga je pesnički upodobio.) Ključna poenta glasi da ono glavno, u ovom slučaju poezija, nikada neće propasti, šta god da se zbilo sa svetom i vremenom. Istinsko pesničko nasleđe je neuništivo i nepobitno.

Treći i najduži citat potiče iz neobične, ezoterične prozno-poetsko-kolažne Bretonove knjige *Arkana 17* (1945). Njen naslov aluzija je na sedamnaestu kartu tarot špila, takozvanu Zvezdu, koja simboliše vezu između psihičkog i fizičkog, balans svih psihičkih snaga, otvaranje za novo i vitalno; ali i na sedamnaesto slovo hebrejskog alfabeta, koje označava jezik u ustima. Istrgnuti citat, impresivni odlomak poetske proze koji prikazuje leptira što prenosi plodonosni polen s cveta na cvet, takođe se – kao i Geteova pesma – dotiče pitanja (generacijskog) kontinuiteta, postojanja i prenosa nevidljivih energija između bića, rađanju novog iz starog i života iz smrti.⁴² Leptirov let, osim što izgleda kao puka demonstracija „raskošnosti“ njegovih krila, zadobija putanju „isprekidanu i vijugavu [grešnu?]“, a njegov čin oplodavanja cvetova sam po sebi veličanstveno poručuje čoveku da protok vremena nužno vrši svoj odabir i da se ono suštinsko uvek obnavlja (krilo leptira, kako primećuje pesnik, daruje oblik prvom velikom slovu reči Vaskrsenje, naime *Résurrection*). Ljudska srca se mogu slomiti i knjige mogu ostariti, ali se, što je najvažnije, „ništa značajno ne može unutra izgubiti“. Prema tome, ponovimo, Ristićeva epigrafska (o)poruka glasi: autentična poezija ne umire.

Glavni segment eseja otvara fraza u kojoj je sadržana njegova osnovna tema. Ristića, naime, zanima „sudbina pesnika“, i to „žalosna sudbina“ Miloša Crnjanskog, Rastka Petrovića i Pola Elijara, linija i putanja njihovog života kao amblematičnog ispoljenja kako njihove poezije tako i njihove politike. Ova žalost potiče iz dve činjenice: svi su oni jednom bili Ristićevi prijatelji pa su još za života prestali to da budu, kao što su svi bili istinski pesnici pa su i to prestali da budu. Ristić o njima pojašnjava „da su bili i bitisali, trenutak jedan da su pevali, a da sada čute, iako bi tako lako moglo biti, iako je tako lako moglo da bude da pevaju i danas“, zato što „sudbina je [...] da svaki na svoj način bude pravi pesnik i svaki na svoj način prestane to da bude, u smrti ili u životu još“. A oni, iako mrtvi, i dalje „mogu da budu simboli života koji ne umire [...] simboli nečega što i mrtvo poriče smrt, što živi dalje od života ili mrtve smrti“ (Ristić 1954: 246). Drugim rečima: „Govoriću o tome kako umire poezija u živom pesniku, kako umire prijateljstvo“, ali i o tome koji je udeo politike i kakav je smisao tog umiranja za život (247). Ristić, zato, poseže u ovoj prilici za vrhunskim esejističkim gestom: želi da govori o tome kako trojica „mrtvih“ pesnika žive u njemu kao autoru, kako žive kroz njega, da piše o tome na koji su način i kada oni umirali za njega – i kao prijatelji, ali i kao pesnici. Nimalo skromno, Ristić nastoji da iz sopstvene pozicije osvetli celokupnu duhovnu istoriju svoga vremena; štaviše, dodaje da se oseća dužnim da to ispriča nakon što su ga posetili njihovi fantomi.

Sva tri pesnika i njihove tri sudbine, ne isključivo same po sebi već naročito po tome kako su se razvijale u odnosu prema Ristiću, nesravnjivo su različite, ali ih način smrti izjednačava. Elijar je skovao frazu „umreti od neumiranja“, a Tereza Avilska pisala je kako „umirem od toga što ne umirem“ (Ristić 1954: 278), a to autora nagoni da artikuliše ulog čitave te generacije pesnika: „Kako živeti a da život, taj nemogući život, taj besmisleni život, ne opovrgne tek naslućeni smisao poezije?“ (281). Tako formulisano, ovo pitanje postavljeno je na tragu Remboove izreke „Pravi život je odsutan“ (*La vrai vie est absente*), ali odlično rezonuje i s rečima Teodora Adorna: „Pogrešan život se ne može živeti ispravno“ (*Es gibt kein richtiges Leben im falschen*).

Započinjući izlaganje o Milošu Crnjanskom, Ristić najpre citira samog sebe, svoje *Marginalije III i IV* (1952), u kojima je već, kao što smo pokazali, opsežno govorio o Crnjanskom i Prvom svetskom ratu u okviru svojih razmatranja o defetizmu i nacionalizmu, te citira svoje tekstove s početka tridesetih godina uperene protiv modernističke književnosti. Iako Ristić često pribegava ovakvim postupcima autocitiranja ili autoreferisanja, čitalac ovde stiće prilično pouzdan utisak o tome da autor kao da ne uspeva da kaže sve što želi o domaćoj posleratnoj („modernističkoj“) književnosti,

⁴² Po uzoru na jevandeosku mudrost koju je, na početku *Braće Karamazov*, naveo Dostojevski: „Zaista, zaista vam kažem: Ako zrna pšenično padnuvši na zemlju ne umre, ono jedno ostane; ako li umre mnogo roda rodi“ (Jv 12,24-26)

da sve što je već na tu temu pisao smatra uvek „nedovoljnim“, da se oseća prinuđeno da uvek iznova ispisuje novu varijaciju na ličnosti i događaje iz tog razdoblja. Ako su tridesete godine 20. veka nesumnjivo bile dekada njegovog spisateljskog sazrevanja i najveće produktivnosti, onda su mladalačke dvadesete ostale – barem u subjektivnoj mitologiji – istinska epoha presićenosti, u kojoj sve zahteva svoju elaboraciju.

Zanimljivo je da je, od sve trojice, sa Crnjanskim Ristić najmanje prisno drugovao, ali i pored toga ovo je za njega jedno „gadno i gorko“ prisećanje na pesnički „pad“, zbog čega naglašava da „ovo što piše[m] nije optužnica“: „Tek što smo se bili našli, pre nego što smo se našli, već smo se razišli, već nas je smrt rasturila“ (Ristić 1954: 259, 247). Ristić je uveren u to da je ovaj pesnik odmah po ratu „objavio u stvari već sve što mu je bilo dato da kaže, to osećanje apsurdna i blagosti života, to slatko osećanje besmislenosti i čulne, mutne poetičnosti života“ (248), a da je 1929, na primer, nakon publikacije *Seoba*, bio već ušao u fazu „književne nemoći i sterilnosti“, kada je neprestano nešto započinjao pa prekidao. Za Ristića je „Stražilovo“ „neosporno“ najviši dometa Miloša Crnjanskog, „kruna tog života“, njegov „svod“, kako ga opisuje. Sve nakon toga – bez obzira na to što se u *Seobama*, i pojedinim drugim tadašnjim esejima i putopisima, oseća i dalje prisustvo nekadašnjeg snažnog i jedinstvenog poetskog glasa, ali nažalost samo u vidu sablasti ili dalekog odjeka – bilo je umiranje pesnika, sve glasnije i sramotno nepodnošljivije, umiranje možda i duže no što je sam pesnik živeo. Crnjanskog je, poentira Ristić, „pokopao“ njegov društveni konformizam, zato što je ovaj (kao i svaki pravi) pesnik svoju najveću snagu crpeo upravo iz nekonformizma, da bi ipak podlegao „čudnim i žalosnim“ „putevima ambicije, sujete, sebeljublja, snobizma, karijerizma“ (258). Kao i Krleža dvadeset godina ranije, tako i Ristić sada navodi stihove iz *Lirike Itake* kao dokaze protiv onoga što je Crnjanski u međuvremenu postao, izdajući sam sebe, kao dokaze (između ostalog, i svojih dotadašnjih stavova) da poezija „ne može da opstane u antipoetskoj klimi konformizma“ (255), izvodeći povodom toga u fusnoti jedno psihoanalitički intonirano tumačenje eseja „Posleratna književnost: literarna sećanja“ (1929).

Iako će o svoj trojici „mrtvih“ pesnika izreći zasebne razloge i argumente o njihovom pesničkom umiranju, Ristić ova izlaganja neće strogo odeliti jedna od drugih, prepuštajući sećanjima, asocijacijama, stihovima i dokumentima da se fino prepliću, mešaju i međusobno objašnjavaju. Kao u svojim *Komentarima*, autor „montira“ i „komponuje“ esej tako da njegova struktura postane zaseban semantički sloj, koji natkriljuje ono što biva eksplicitno izrečeno. Otuda Ristić postepeno prelazi iz priče o Crnjanskom ka onoj koja pripada Rastku Petroviću, i potom jednako neosetno od Rastka ka Polu Elijaru, mešajući prostorne i vremenske planove svoje esejističke pripovesti.⁴³

Povodom Rastka Petrovića Ristić je sentimentalniji, pa o njemu, svom „Velikom Drugu“, govori „sa tugom i ljutnjom“ (o kojima nije bilo ni pomena povodom Crnjanskog). Rastko, naime, nije „izdao nas“. Važno je primetiti da, kada u ovom tekstu govori u prvom licu množine, Ristić najčešće podrazumeva političku zajednicu „druge Jugoslavije“, koja počiva na tekovinama revolucije i idejama solidarnosti, bratstva i jedinstva. Za razliku od Crnjanskog, Rastko nije postao fašista. No, kako sugestivno dodaje Ristić, Rastko Petrović nije bio još mnogo toga što je bio i o čemu je otvoreno pisao Crnjanski. Tako, na primer, on nije bio „posleratni pisac“ u smislu u kom to Crnjanski jeste bio. Štaviše, Crnjanski je, za razliku i od Ristića i od Rastka, bio čovek „dugog“ 19. veka (koji traje do početka Prvog svetskog rata), a to je imalo neizbežne poetičke posledice: antiliterarna stremljenja uvek su mu ostala tuđa i nezanimljiva. S druge strane, iako je rat posredno formirao i Rastka (ne samo povlačenje preko Albanije već i opšta duhovna klima), on je zauvek ostao „analfabeta u oblasti politike“, nekompromitovan i nekorumpiran čaršijskim književnim životom (Ristić 1954: 259).⁴⁴

⁴³ Jedino je na taj način, takvim jukstaponiranjem tekstualnih ravni, bilo moguće da se, na primer, čuveno dadaističko suđenje Morisu Baresu – organizovano 1921. zbog njegove intelektualne konverzije i „napada na sigurnost duha“ – implicitno pretvori u nadrealističko suđenje budućem Crnjanskom, v. Ristić 1954: 265. Više o samom „suđenju“ v. Антоновска, Бребановић 2016, gde se, između ostalog, napominje kako je ovaj groteskni happening označio početak kraja pariske Dade i rađanje nadrealizma. Čini nam se da se, zbog toga, na sličan način može govoriti i o plodotvornom raskolu između Ristića s jedne i Rastka i Crnjanskog s druge strane: iako godinama pripremana, tim je procesom dodatno učvršćena „pozicija nadrealizma“, odnosno ustanovljene su nepropusnije granice između nadrealizma i modernizma.

⁴⁴ Čak je i pisanje takvog političkog analfabete – Ristić bi dodao, upravo zato jer je još uvek u sebi čuvalo ostatke autentičnog, neoportunističkog poetskog traganja – pokazivalo znake podriivanja građanske ideologije na vlasti. Kao

Pesnički izraz Rastka Petrovića bio je, baš usled drevnih jezičkih akcenata koje je ovaj istraživao, svež i nov, pevajući u dugim vitmanovskim i apolinerovskim stihovima. Njegova poezija, kako piše Ristić, izjednačavala se sa životom u uzbudljivosti i telesnosti, u podzemnoj, vitalnoj pulsaciji nade. Rastkov osnovni lajtmotiv, kako u životu tako i u pisanju, bio je povratak, što podstiče Ristića da njegovu „drhtavicu pred otkrovenjem“ i žudnju za povratkom „u dom gde se ne vraća“ (tj. matericu) tumači uz pomoć koncepcije traumatizma rođenja Ota Ranka (272).

Na primeru Rastka Petrovića Marko Ristić ukazuje na osnovna obeležja (pesničkog) psihičkog mehanizma konverzije, odnosno „skretanja sa puta poetske dijalektike“, jedne od centralnih tema ovog eseja. „Trebalo se setiti svega toga, pa razumeti mnogo štošta što je došlo posle, kao posledica razočarenja, po povratku kući, kao posledica poraza, slabosti pred porazom“ (Ristić 1954: 271). Ovaj apel čitaocima za detaljnijim i adekvatnijim razumevanjem psihičkih kontura ličnosti „mrtvih“ pesnika iznosi se u cilju boljeg sagledavanja njihovih poetskih „slomova“. To je naročito važno u Rastkovom slučaju, budući da je on bio taj koji je naišao na potpuno nerazumevanje i podsmeh u Beogradu. (Doduše, Ristić ipak podseća da su Isidora Sekulić i Ivo Andrić svojim prikazima „pozdravili“ *Burlesku* i *Otkrovenje*.) Međutim, ovog pesnika potpuno su i „takoreći presudno“ pokolebale 1923. godine izrečene optužbe za seksualnu perversiju i naslednu degeneričnost, što je uticalo na njega da postane „prestravljen od izlučenja iz društva“ i uplašen da će postati novi Tin Ujević: „Preživeo je tad jednu akutnu krizu [...] i ja mislim da se u toj krizi odlučila njegova sudbina“ (275). „Izjava Rastka Petrovića“, upućena patrijarhu kao opravdanje vlastitih stihova, bila je, zaključuje Ristić, „prvi korak u strateškom povlačenju sa pozicija nekonformizma“ (274), i Rastko je ubrzo postao neka verzija beogradskog prustovskog snoba.

S druge strane, Ristić ne previđa, uslovno rečeno, nadrealističke aspekte Rastkove delatnosti. „Blagodareći poglavito Rastku Petroviću, *Svedočanstva* su donekle uspela da izraze jedno poetsko osećanje života, objavljivanjem čitavog niza neprerađenih *dokumenata o čoveku*, isticanjem poezije u samom, neposredno datom ljudskom životu“ (Ristić 1954: 290), dok je „Mladićstvo narodnog genija“ bio krunski dokaz Rastkove intuicije i osećaja za spontano stvaralaštvo. Upravo je to ona crta koja Rastka udaljava od Crnjanskog, a približava ga Polu Elijaru, tom „nesravnjeno nežnijem i čistijem, iako, možda, po temperamentu manje snažnom i čak manje složenom liričaru“ (292). Poredeći Rastka i Elijara, i uvodeći najzad u razmatranje francuskog pesnika, Ristić navodi da je, među njima trojicom, Elijar jedini za koga bi se moglo reći da je „samo pesnik“ (293), u smislu: čist pesnik, s obzirom na to da je njegov izraz bio prečišćen i prozračno lak, a da je on sam bio „nehotični, slučajni pesnik“, pesnik integralno i kontinualno (266). Simptomatično je, kako zapaža Ristić, da su Rastko i Elijar, maltene u isto vreme, proživeli svoje „duboke moralne krize“ i u odlučujućim, „prelomnim“ godinama, kada se sve rešavalo (1924), obojica odabrali bekstvo kao opciju. No, kako se ispostavilo, bilo je to, u ova dva različita slučaja, bekstvo u suprotnim smerovima: Rastko je ustuknuo u nepoetsko, „od sebe natrag drugima“, dok je Elijar načinio zaobilazni korak, „od sebe i od drugih“, ali napred u „život-poeziju“ (280). Bila su to, prema Ristiću, zapravo dva paradigmatiska primera koja su odražavala svu provaliju između potonjih putanja srpskih modernista i francuskih (i beogradskih) nadrealista. Ristić se, inače, na Elijarovom slučaju u ovom eseju najmanje zadržava. To se može objasniti činjenicom da ga za njega ne veže mladićko prijateljstvo kao za preostalu dvojicu, ali i time da postoji izvesna gradacija među (samo)izdajstvima pesnika: Elijar je, shodno tome, najkasnije, samo povodom Informbiroa, politički „zastranio“. Zanimljivo je, ipak, primetiti na koji način je u tekstu predočena „stvarna“ smrt pesnika: kao što je on jednu svoju knjigu sačinio isključivo od citata (*Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, 1942), tako i esejista ovde poseže za kolažnim nabranjem i sučeljavanjem novinskih vesti na dan Elijarove smrti. Ristić dodaje da ga je od Elijara, u konačnici, udaljio njegov „neoprostivi staljinizam“ (neoprostiv baš zato što se sprovodi u ime Revolucije), koji je, barem prema proceni autora, pre bio posledica disciplinovanosti prema

ilustraciju, Ristić prepričava anegdotu povodom potencijalnog štampanja (delova) *Dana šestog* u prvoj polovini tridesetih, ističući malicioznu i zapravo cenzorsku ulogu Slobodana Jovanovića. Zbog svoje procene da se u ovom romanu može videti „nezgodan“ po nas (Srbe) prikaz Albanske golgote i stradanja, Jovanović je savetovao izdavača Gecu Kona da bi objavljivanje knjige bilo bolje odložiti (Ristić 1954: 265).

Komunističkoj partiji Francuske negoli pesnikovog oportunitizma. Sve u svemu, njemu se mora suditi drugačije naprosto zato što nije bio Jugosloven. Naposljetku, Ristić koristi prostor da sastavi i nekrolog za pesnikovu suprugu i svoju prijateljicu Nuš.

„Tri mrtva pesnika“, kao i brojni drugi Ristićevi eseji, donose bogatu građu dokumentarnog karaktera, a u ovom slučaju to su autorove prepiske s piscima o kojima je reč. Poseban značaj pritom ima poduže pismo Rastka Petrovića, na koje njegov adresat nikada nije odgovorio. U ovom tekstu Ristić komentariše način na koji Rastko, svestan svoje podvojenosti, samog sebe sagledava, prepoznajući u tome ono što je davno imenovao pojmom „teatralne subjektivnosti“ (Ristić 1954: 304), a čemu bi u ovom slučaju podjednako dobro pristajala i sartrovska analiza loše vere (*mauvaise foi*). Naglašavajući, ne bez patetike, kako mu objektivni slučaj dotura rukopis *Dana šestog* upravo dok piše ovaj esej, Ristić Rastku spočitava to što se nije obazirao na NOB, ali i to što je, u prelomnim historijskim zbivanjima, bio spreman da strahuje isključivo za sebe. Međutim, nakon te zadocnele optužbe slede redovi koji odaju, čini nam se, Ristićevo iskreno unutrašnje previranje i kolebanje, koje je kod njega uvek (i) javno, a iz kojeg se mogu anticipirati moguće reakcije na vlastiti (ne)čin prema starom prijatelju:

„Umro je, a da nikada nije saznao da ima njegovih prijatelja, da ima nas, ne stidim se da to napišem, koji ni danas još ne mogu, katkad, da ga se živo sete a da im se pri tom ne ovlaži oko. Jer suza ne zna za politiku. Ali ni politika ne zna za suzu [...] i humanost, a ne politika, zahteva surovost za sudbinu jednog pojedinca“ (Ristić 1954: 308).

Tako Marko Ristić zatvara ovo teško životno poglavlje, preuzimajući na sebe gotovo ulogu *Weltgeista*.

I u ovom eseju Ristić potencira svoje davnašnje odeljivanje poezije od književnosti. Premda prvi put „ne insistira na oštroum razlikovanju“, ova tipologija stvaranja ipak mu je potrebna kako bi mogao preciznije da ocrta putanje koje su zadobile sudbine ovih autora:

„U stvari, i pored svih odjeka poezije u onome što su posle napisali, Crnjanski i Rastko Petrović prestali su da budu pesnici, a ostali su književnici i dalje, naravno, što znači da su sad mogli biti činovnici u jednom društvenom i državnom aparatu inkopatibilnom sa poezijom“ (Ristić 1954: 284).

Razlikovanje poezije i literature neophodno je iz još jednog razloga: njime se, naime, mogu potkrepiti teze iz Ristićevog programskog eseja „Moralni i socijalni smisao poezije“, u kojem je ovaj autor izložio shematski prikaz „moralne evolucije savremenog pesnika“ (Ristić 1954: 311). Prema tome, pitanje jesu li Crnjanski i Rastko pesnici ili literati zavisi od odgovora na pitanje „da li smatraju ili ne smatraju da to njihovo pisanje nekamo vodi, da ih ono obavezuje, da li imaju ili nemaju moralnog stava, tog moralnog stava iz koga će, ranije ili kasnije, proizići i jedan jasan politički stav“ (311).

Na marginama svog izlaganja Marko Ristić iznosi čitav niz književnoistorijskih činjenica i tako bezmalo ispisuje istoriju međuratne francuske i srpske književnosti (koju je, u obliku članka, već bio napisao za *Novu literaturu* četvrt veka ranije). Nastojeći da uvek sam žanrovski odredi ono što piše, svoje pisanje ovde označava kao *varijacije*: „Njihova dela nisam analizirao, ali ovo što pišem nije književna rasprava, ni studija. Nisu to ni uspomene. Varijacije, kako bi rekao Krleža, samo neke varijacije na nekoliko tema, asocijacije uz nekoliko neistaknutih teza“ (Ristić 1954: 297). Ristić, u stvari, prepušta glas (scenu) mrtvim pesnicima, tj. njihovim pismima, i uprkos svemu ne poriče nego afirmiše njihovu poeziju:

„braneći, štaviše, pesnika Crnjanskog od samog Crnjanskog, otimajući mu njegove pesme, slutnje i nagoveštaje [...] vraćajući smisao svemu onome što je pošlo od njega a što je za njega, *otudeno*, izgubilo smisao, da bi sve ono što je on sam stvorio bilo spaseno od njegovog opskurantizma i njegovog samootuđenja, i čovečanskoj ljubavi vraćeno, da bi još jednom više *stvar po sebi* postala *stvar za nas*“ (Ristić 1954: 298).

„Tri mrtva pesnika“ završavaju se furioznom finalom, u kojem se autor aluzijama vraća na svoje pažljivo odabrane epigrafe. Ističući kako želi da piše „o pobjedi života“, ali mu se neprestano „smrt nameće“ (Ristić 1954: 314), te da se protiv smrti i samoće uvek bore ljubav i poezija, Marko Ristić zaključuje:

„Ono što smrt nikada nije mogla da odnese, što nikada neće moći da pobedi, što živi i nastavlja se, talasa se, voda živa, i traje, večno, od bića do bića, produžava se i predaje od pokolenja do pokolenja, od zore do zore, od kontinenta do kontinenta, to je svedočanstvo koje su pojedini ljudi za sobom na zemlji ostavili, taj zračni trag za njima koji će, u sećanjima i u saznanjima onih koji ostaju i dolaze posle njih, dok bude čoveka, svedočiti da su postojali i osećali, da su mislili i borili se, da su sumnjali i znali, da su voleli. Pesnici ne žive samo u delima koja su za sobom ostavili, pesnici žive, iz generacije u generaciju, u onima koje su nadahnuli, u onima koji će, nadahnuti i sami, druge nadahnuti [...] Pesnik prima, prenosi, obogaćuje i daje jedno nasledstvo bez koga bismo bili ubogi i gladni [...] Bivanje je večno, i svaka milošta, sva blaga života kojima se Svet krasi, sačuvana su“ (Ristić 1954: 314–315, 316).

Nadrealistika

Ime Marka Ristića i pojam nadrealizma postali su, s razlogom, neraskidivo povezani ne samo već za autorovog života nego i u posthumnoj književnoistorijskoj recepciji. Zaista, na ovim prostorima teško da bi se mogla pronaći autorska figura koja je u većoj meri otelovljavala nadrealistički etos života i njegovu avangardnu pobunu, kako protiv institucije umetnosti odnosno književnosti (v. Birger 1998) tako i protiv institucija kapitalističkog građanskog društva. Pritom, želimo da istaknemo da odrednica *nadrealizam* Ristićevu (anti)književnu delatnost označava u celini njenog trajanja, počevši od ranih interesovanja za dadaistički i nadrealistički pokret u Parizu, preko učestvovanja u organizovanju beogradske nadrealističke grupe, pa i nakon toga, u takozvanom postnadrealističkom periodu, obeleženom različitim poetičkim i žanrovskim menama. Međutim, u ovom odeljku bavićemo se isključivo esejističkim radovima Marka Ristića koji se nadrealizma dotiču u užem smislu, tj. konkretnije, bilo da se piše o samom nadrealizmu (ili njegovim varijacijama), bilo da se progovara iz nadrealističke pozicije. „Nadrealistički“ ciklus – u koji bi se, kao neizostavni „saputnik“, morao ubrojiti i antiroman *Bez mere* (v. Andonovski 2017) – označio je veliki teorijski proboj unutar Ristićevog esejističkog opusa, a ovog autora predstavio kao izvanrednog teoretičara, ali i istoričara nadrealističkog pokreta.

Uoči nadrealizma

Tačno u godini izlaska Bretonovog prvog *Manifesta nadrealizma* (1924), a ravno pet godina pre nego što će u Beogradu trinaest pisaca zvanično organizovati svoju nadrealističku grupu, mladi Marko Ristić napisao je i objavio dva važna članka: „Preobraženja Dade“, štampan u (kako je Ristić voleo da ističe, Šimićevom) *Književniku*, i „Nadrealizam“, objavljen u *Svedočanstvima*, u kojima je sam autor bio jedan od urednika. U ova dva, u meritum same stvari veoma upućena teksta, srpski je nadrealista – prvi na jugoslovenskim prostorima – zainteresovanoj domaćoj javnosti skrenuo pažnju na ono što je smatrao najnaprednijim zbivanjima u pariskom duhovnom životu. Ta dva teksta važna su najpre kao dokumenti epohe, svedočeci o bliskim književnim, kulturnim i duhovnim vezama između beogradske i pariske avangarde. U kontekstu ovog rada, međutim, oni su nam još značajniji kao izrazi interesovanja njihovog autora, odnosno kao esejistička uobličjenja istih onih problema koja su Ristića inače okupirala, a prepoznao ih je i na drugom mestu. Pored toga, ovde smo već u prilici da pratimo kako Marko Ristić čita periodiku, s obzirom na to da će se ovoj čitalačkoj strasti u svojoj esejistici više puta vraćati. Analiza časopisa omogućava nam uvid u „praćenje“ posleratnog stanja duha, u ovom slučaju specifičnog novog duha, koji karakterišu nemir, očajanje, protivrečnosti, previranja (v. Ristić 1985: 89).

Inicijalno je Ristić svoj prvi tekst o pariskim dadaistima i nadrealistima naslovio dvosmislenije i lucidnije, poigravajući se naslovom revije koju je u tekstu želeo da prikaže i poetičkim

nastojanjima pisaca koji su činili njenu redakciju ili u njoj redovno saradivali. No, izvornom naslovu članka, „Istorija Literature koja nije istorija literature“, urednik A. B. Šimić dodao je nadnaslov „Preobraženja Dade“, što je bila intervencija koju je sam Ristić zadržao prilikom preštampavanja teksta. Saradnici revije *Littérature*, čijem je ironičnom nazivu kumovao Pol Valeri, redom su bile ličnosti koje su nastojale „da svoje pisanje što više preliju iz literature u život“ i otisnu se na „putovanje s one strane literature“ (Ristić 1985: 97, 102). Bili su to dadaisti, pripadnici „najvažnijeg ideološkog eksperimenta [...] u oblasti francuske literature“ (89). U ovom pregnantnom opisu možemo prepoznati karakteristično teorijsko shvatanje istorijskih avangardi, kakvo su, više decenija kasnije, zagovarali recimo Peter Birger (v. Birger 1998) i Aleksandar Flaker (v. Flaker 1976). Prelivanje umetnosti u život, shvaćeno kao prekoračivanje granica „institucije umetnosti“, bilo je, osim toga, pogodno tle za razvoj esejističkog načina mišljenja i življenja, kao što smo u uvodnom poglavlju pokazali na primeru romana *Čoveka bez svojstava* Roberta Muzila i knjige *Mixed media* Bore Ćosića. Upravo je tako shvaćena „anti-umetnost“, kako tvrdi Ristić, „podigla nivo“ celokupne moderne umetnosti. Revija *Littérature*, naime, razlikuje se od svih časopisa na svetu: njeni urednici najavljuju je kao časopis u kome se „u svakom broju nešto događa“ i u kojoj „kritika, na primer, već dobija boju sna“ (Ristić 1985: 99, 92). Možemo, takođe, primetiti da već ovde dolazi do „ustoličenja“ ankete kao ključnog dadaističko-nadrealističkog časopisnog žanra, čije će potencijale jednako „eskploatisati“ i pariska i beogradska grupa. Na osnovu toga, Ristić zaključuje da nije nimalo slučajno da se ovaj „proboj“ ankete odigrao upravo u okviru ove generacije, koja je „upornije no ikad postavila [preda se] sva pitanja odnosa života i smrti“ (92). Zbog toga je Ristić „očaran“ ovim časopisom: „I u daljim brojevima, 1923, *Littérature* me očarava tim shvatanjem poezije, tom presićenošću, tim apsolutnim odbijanjem svake vulgarizacije, svakog kompromisa, tom dubokom, umnom proizvoljnošću“ (100).

Iz čitave „družine“ saradnika revije Marko Ristić izdvaja tri imena koja su se, svojim radovima, naročito istakla; tačnije rečeno, koja su privukla njegove najveće simpatije. (Esejistički diskurs, zapravo, ne priznaje ovo razlikovanje: u njemu je, kao što Ristićev slučaj egzemplarno pokazuje, najvrednije upravo ono prema čemu esejista oseća najveću privrženost; v. Macé 2006) Trojica najistaknutijih autora su, dakle, Luj Aragon, Andre Breton i Filip Supo. Njima se pripisuju najvažniji pronalasci, poput otkrića novog izvora poezije u mediumnetu ili pisanju u snu. Iako Ristić navodi zasluge prethodne generacije, i to prevashodno Žida, Valerija i Reverdija, on tvrdi da presudan uticaj na dadu nije odigrao niti jedan od ovih pisaca nego – jedan književni lik. Lafkadije iz Židovih *Podruma Vatikana* (1914), čije će srpsko izdanje izaći 1930. upravo u Ristićevom prevodu, trajno je nadahnuo dadaiste svojim bezrazložnim činom (*acte gratuit*) i životom radi života (v. Ristić 1985: 90). Pored toga, Ristić locira i ranije, posrednije, ali dublje uticije na dadu. Među njih ubraja najpre „podsvesnu poeziju“ Lotreamona i Remboa. Pritom, posebno izdvaja Lotreamonov (u biblioteci naknadno pronađeni) predgovor knjizi pesama, za koju nije poznato da li je uopšte napisana (gest koji će nesumnjivo imati uticaja na formulaciju naslova Ristićevog potonjeg eseja „Predgovor za nekoliko nenapisanih romana“). Naposletku, a zapravo pre svega, tu spada i figura Žaka Vašea, Bretonovog prijatelja koji je sebi oduzeo život, a da sem pisama nije ostavio niti jedno delo. Međutim, sam njegov život bio je „na delu ostvarena poezija podsvesti“, s obzirom na to da je Vaše u svojim činovima, kako navodi Ristić, bio smeliji i radikalniji čak i od Lafkadija (91). Povrh toga, indikativno je da se ovde navode još neke, donekle neočekivane preteče dadaizma. Ristić tvrdi da se pariska dada nije nadovezala isključivo na simbolizam i romantizam nego, „izvesnim poslovičkim retoričkim obrtima svoje proze“ (93), i na francuske moraliste 18. veka. Ispostavlja se da su upravo stil i retorika ono što povezuje (nove) avangardiste i (stare) moraliste, i to ne samo u Francuskoj nego i u Srbiji, a to se naročito odnosi na njihovu esejistiku.

To je ujedno tačka u kojoj se Ristić – svakako prisno upućen u razvoj poetičkih i međuljudskih odnosa između saradnika *Littérature* – distancira od dade. U dadaizmu, uprkos poletnoj pobuni i beskompromisnom anarhističkom duhu, uprkos „nemiru i strasti“ kojim je ova struja blagotvorno pomela posleratni književni život, ipak opstoji „neka gorčina bespuća, i neka sentimentalna poezija nemara“ (Ristić 1985: 95). Suđenje Morisu Baresu pokazalo se kao vrhunac prve serije revije, ali i kao početak kraja grupe, dok se ispostavilo da je sama dada logički neumitan završetak čitavog jednog

razvoja umetnosti. Marko Ristić, u svom prvom napisu o dadi, zapravo drži stranu Bretonu. Treba zato napomenuti da će njegovim idejama i „jezgrovitom, nepogrešivom, čvrstom“ stilu (98), kojima je bio privržen čak i pre formiranja nadrealističke grupe i objave *Manifesta nadrealizma*, Ristić ostati veran kroz sve buduće nedaće (kako pariskog tako i beogradskog) pokreta. Pod „magnetnim“ uticajem privlačne snage Bretonove ličnosti on će ostati do kraja života. Bretonov esej „Clairement“ Ristić čita kao distanciranje od Tristana Care, nazivajući tada ovu njegovu poziciju „post-dadaizmom“ (97), u prilog čemu navodi njegov paradigmatični odlomak (inače već štampan u novoj seriji *Puteva*, 1/1923):

„Pisao bih, i ništa drugo ne bih radio, kada bih, na pitanje: Zašto pišete? mogao odgovoriti potpuno pouzdano: pišem, jer je to *ipak* ono što najbolje radim. To nije slučaj, i ja sem toga mislim da poezija, koja je jedino što me je ikad privlačilo u književnosti, proizlazi više iz života ljudi, bili oni književnici ili ne, no iz onoga što su napisali ili što pretpostavljamo da su mogli napisati“ (nav. prema Ristić 1985: 98)

Ovaj citat pokazuje da je Ristić zaista umeo da prepozna čvorišna mesta nadrealističkog misaonog imaginarijuma, s obzirom na to da se u ovih nekoliko redova nalazi istinski, *latentni* zametak potonjih *manifestnih* elaboracija i artikulacija smisla nadrealističke aktivnosti. Zato se zainteresovanijim čitaocima na kraju članka daruje i jedan mali protonadrealistički kanon.

Svoj drugi napis, ovog puta znatno kraći, te nazvan jednostavno i precizno „Nadrealizam“, Marko Ristić štampa u *Svedočanstvima*, u tematu inače posvećenom Avgustinu Tinu Ujeviću. U ovom je tekstu već moguće sagledati Ristićevo (samome sebi dodeljenu) ulogu svedoka i beležnika epohe, onoga ko je u sadašnjem trenutku hroničar da bi za potonja razdoblja postao arhivar i istoričar.

Kao i u „Preobraženjima Dade“, i ovde se postavlja ključno pitanje: u čemu je razlika između dadaizma i nadrealizma, odnosno zbog čega je moralo da dođe do podele između grupe (anti)umetnika okupljene oko revije *Littérature*? Čini se da, za mladog Ristića, ovo pitanje ima presudnu važnost. On je autor koji, u tom trenutku, sa najdubljim zanimanjem prati duhovno-umetnička previravanja u Parizu, gradu koji je za njega, u tom pogledu, *de facto* prestonica sveta. Ali, u onome što do njega odatle dopire on ne traži da čuje puki krik poslednje mode, niti čak isključivo da nešto spozna. Ono što se događa u Parizu nosi, za Ristića, teret svestranijeg životnog opredeljenja: odgovor na pitanje kako živeti. Shodno tome, prema njemu bi glavna razlika između ova dva nastojanja mogla da se povuče između apsolutne spontanosti dadaizma i poetske metodičnosti nadrealizma (v. Ristić 1985: 103). Glavna od tih metoda jeste notacija diktata podsvesti. Ona, dakako, ne znači zapisivati sve što nam padne na pamet nego „verno beležiti ono što izvire iz neproučene pozadine te ‘pameti’“ (105), a potom, u samome životu, ostati veran sadržaju te pozadine. Presudna stvar, naravno, odigrava se oktobra 1924, koji je obeležen izlaskom Bretonovog prvog *Manifesta nadrealizma*. Taj tekst predstavlja za Ristića „početak novog juriša u tom romantičnom, idealističnom Krstašku ratu, gde se mašta i obmana, *oslobođenja radi svih snaga čovečijeg duha*, bore za svoje sopstveno oslobođenje“ (103). Pri tom, „nadrealizam ne želi da se zadrži u granicama poezije, i njegove primene na akciju, njegove manifestacije van literature, izgledaju od najvećeg interesa“ (107).

Ristić je naredne godine pripremio za *Svedočanstva* tematski broj „Raj“ (1925). Njegov kraći propratni uvodni esej do krajnosti je prožet nadrealističkom verom u sposobnost prodiranja do najvitalnijih elemenata čovekovog bića, do otkrivanja nepatvorenih i autentičnih rajskih aspekata ljudske egzistencije. Ključna odlika takvog raja jeste imanentnost, i o toj imanentnosti raja govori čitav esej, počevši od prve rečenice: „U samom smo jezgri života, pomenemo li samo san, smrt ili ljubav“ (Ristić 1985: 129). Možemo uočiti karakteristično nadrealističko izjednačavanje fenomena kao što su san, ljubav, životna poezija, ludilo i smrt: svih onih psihičkih stanja koje nam omogućuju dublju spoznaju obezvlašćujući prioritet koji (građansko) društvo daje (racionalistički pojmljenoj) javi. Potrebno je, prema Ristiću, odmaći se od jave, ali ne napustiti je, nego produbiti: „Raj čeka nad uzdrmanim životima, nad sudbinama koje su ustalasale svoje najskrivenije vode zanosa, iracionalnosti, slobode. Raj čeka nad životom bez cilja, nad zemaljskim nadzemaljskim životom života radi, svesnim besciljnosti, duhovnosti, natprirodnosti svoje“ (131). Ovaj esej važan je, između

ostalog, zato što u njemu Ristić afirmiše princip infantilizma, koji je za njega, barem u ovom slučaju, najdirektniji put koji vodi do raja: „DETINJSTVO je doba življenja u samome snu, kada je stvarnost preplavljena maštom, podleže bujicama unutrašnjeg maštanja, detetu se još događaji stvarnosti preobražavaju pod srebrnom mrežom sna. [...] Detinjstvo je [...] svetlost raja na životu“ (130).

Nemoguće/L'Impossible

Beogradska nadrealistička grupa, formirana nakon više neuspelih pokušaja da se odabrana grupa pisaca angažuje za kolektivnu saradnju programskog tipa, objavljuje svoju prvu publikaciju 1930. godine – almanah *Nemoguće/L'Impossible*. (Francuski naslov upućuje ne samo na bliskost s pariskom grupom nego i na aktivnu saradnju: s obzirom na broj poslatih originalnih priloga, ovaj almanah je delimično proizvod i francuskih nadrealista.) Iza almanaha stoje trinaestorica autora – Aleksandar Vučo, Oskar Davičo, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević, Vane Živadinović Bor, Živanović Noe, Đorđe Jovanović, Đorđe Kostić, Dušan Matić, Branko Milovanović, Koča Popović, Petar Popović i Marko Ristić. Sva trinaestorica su, pored toga, potpisani ispod uvodne izjave, u kojoj se objavljuje da između njih postoji „duhovna saglasnost“ kojoj vredi posvetiti „disciplinovaniji kolektivni aktivitet“ i u to ime, po potrebi, žrtvovati „psihološku stranu svoga ja“. „Oni su rešeni da, i u nepredvidljivim dialektičkim momentima ovog aktiviteta, učine i održe konstantnim i nesvodljivim, kretanje svog neprestanog ideološkog i moralnog definisanja“ (*Nemoguće* 1930: 1). U ovoj kratkoj izjavi možemo uočiti ključne reči nadrealističke delatnosti – aktivitet, kolektiv, dijalektika, kretanje i moral – koje će, najpre u samom almanahu, a potom i drugim autorskim i (češće) koautorskim radovima, biti u praksi demonstrirane.

Marko Ristić je za *Nemoguće* učestvovao u sastavljanju prvog i poslednjeg priloga almanaha – uvodnoj anketi „Čeljust dijalektike“ i zaključnom eseju „Uzgređ budi rečeno“ – te u rubrici „Budilnik“ doprineo pesmom „Druga celishodnost“, ali i kolažom „Škola je đaćka svetinja!“, te primerkom nadrealističke poezije „Kad se lako munu...“ potpisanom pod imenom M'VRAUA. (Pod tim su pseudonimom Vane Bor i Marko Ristić objavili čitavu knjigu fotografija, kolaža i montaža, ali u samo jednom primerku, koji se danas smatra izgubljenim.)

„Čeljust dijalektike“ prva je domaća nadrealistička anketa. Kako u kratkom uvodu navode njeni autori, u anketi su postavljena tek neka od beskrajnog mnoštva pitanja koja se uvek susreću „na putu nužnosti i slučaja“ (*Nemoguće* 1930: 3). Pitanja nisu odabrana, a ni poređana ni po kakvom unapred predviđenom programu. Ma kakvi bili odgovori, nadrealisti napominju da su pitanja, sama po sebi, na određeni način važnija, budući da predstavljaju „neotklonjive simptome izvesnih preokupacija jedne misli koja se neprestano obelodanjuje“ i „dialektički plan po kome se ta misao kreće“, te označavaju „imanentne tačke oslonca samog tog kretanja“ (3). Iz ovih pojašnjenja srpskih nadrealista postaje jasno ono na šta je povodom francuskih ukazao Antoan Poason: kao naglašeno kolektivistički poduhvati, čiji je cilj da zabeleže prolazne i promenljive, ali egzistencijalno snažno markirane trenutke života i misli, te izraze nekonvencionalne moduse znanja, nadrealističke ankete jesu karakteristično avangardno „oruđe“ u borbi protiv literature (v. Poisson 2022) shvaćene kao birgerovske „institucije umetnosti“.

Iz same ankete, u kojoj su svi odgovori pažljivo potpisani, izdvojicemo nekoliko odgovora Marka Ristića koji nam se čine ilustrativnim za njegove tadašnje stavove i autorski stil. Jedan od najvažnijih je upravo prvi. Na pitanje „Da li verujete da misao postoji i izvan individualne misli?“ (za koje nam se čini ga je sam Ristić sročio), on odgovara veoma opširno i pretvara taj odgovor u čitav esej, u kome iznosi svoju veru u imanentistički duh. Ovaj odgovor ipak je, pre svega, bitan po svojoj dvostrukoj apologiji dijalektike: najpre citiranjem jedne uzgređne epistolarnе opaske Fridriha Engelsa („Ono što svoj toj gospodi nedostaje, to je dijalektika“) – na koju se Ristić obilato poziva u svim spisateljskim fazama – a drugi put afektiranom odavanju počasti G. V. F. Hegelu kao svojevrsnom *il miglior fabbro* dijalektičke metode. Prema Ristiću, trebalo bi „stropoštatı ovde svu predistoriju i istoriju filozofije“, naime, čitavu filozofiju koja prethodi Hegelu, „i pozdraviti do zemlje, radi ovog jednog gigantskog i glasnog MEĐUTIM, i pozdraviti do zemlje još jednom, ogromnu, oblakodersku kulu svetilju genialnosti i glavobolje, Georga-Vilhelma-Fridriha Hegela“,

zato što njegova „okretajuća svetiljka menja i izjednačuje do u večnost zrake dialektičke metode i zrake apsolutnog idealizma“ (*Nemoguće* 1930: 3). Ristić smatra da je njegova reč, tj. njegovo pisanje tek jedno hegelovsko *konkretes Allgemein*, samo jedan momenat u evoluciji duha. Ovo je, ujedno, verovatno ključna lekcija koju je beogradski nadrealista naučio od jenskog (pra)fenomenologa. Tek nakon ovog dijalektičkog „pročišćenja“, Ristić iskazuje svoju imanentističku duhovnu veru:

„Verujem u nepobitnu konkretnost, u jedinstvo Duha; Duha bez boga; Duha ne transcendentnog, već imanentnog čovečanskoj (ili ne-čovečanskoj, ali izraženoj i oličenoj i u čoveku) misli; Duha koji daje smisao svima individualnim mislima koje bi, posmatrane svaka za sebe ili samo aritmetički sabirane, bile besmislene kako to i jesu, gledaj: svaka za sebe, neprobojna, nepotpuna, zalutala, slučajna, zakržljala, osakaćena, sujetna i kukavna; Duha koji mnoštvu daje jedinstvo, mnoštvu koje postaje iz jedinstva i iz koga jedinstvo postaje“ (*Nemoguće* 1930: 3).

Drugi Ristićev karakterističan odgovor tiče se pitanja od čega zavisi nečije rukovođenje životom. Ovaj autor odgovara da njegova ličnost predstavlja „pouzdan element postajanja“ te da, čak i ako bi u pitanju bilo nešto „izvan života“ što ga (ruko)vodi, to bi opet bilo nešto što ga približava „samom središtu“ života (*Nemoguće* 1930: 6). Najbitniji deo ovog odgovora predstavlja nam Ristića na isti onaj način na koji je on sam sebe već jednom postavio na javnu scenu pisanja (u *Komentarima*): kao stecište uticaja i asocijacija koje se kroz njega imaju prelamati.

„Ja ne rukovodim svojim životom, on rukovodi mnome. [...] Ono što hoću isto toliko koliko i ono što mogu, i isto toliko koliko i ono što mi se događa, zavisi od onog što sam, od onog što postajem. Oruđe sam jedne nadlične nužnosti, ali kao takvo ostajem potpuno slobodan, i, prema tome, odgovoran“ (*Nemoguće* 1930: 6).

Na sličan, dijalektički način biće formulisan odgovor i na pitanje o tome da li smatra da se ostvario: „Ja se ne mogu ostvariti, ja se mogu samo *ostvarivati*“ (*Nemoguće* 1930: 10). Ovaj iskaz će, dalje, Ristić povezati s onom vrstom transformacije iz ličnog u nadlično koja se događa jedino u ljubavi. No, ljubav ne treba poistovetiti s porodicom, napominje nadrealista. Porodica je, inače, bila jedna od insitucija građanskog poretka koja se našla pod najvećom „opsadom“ avangardnih tendencija, upravo zato što je zauzimala centralno mesto u najpre biološkoj, a onda i simboličkoj i ideološkoj reprodukciji društva. Tako i Ristić ovde istupa veoma oštro protiv porodice. On ističe da „ideja rodbine“ nije ništa drugo doli „jedna dogmatizacija, i skoro deifikacija izvesnih fizioloških slučajnosti, monstrozna i revoltantna“, kao i da se iza svakog takozvanog porodičnog zasedanja rasplamsava karakteristična „moralna trulež i intelektualna zatupelost“ (12). Kao oblik kolektivnog života, porodica mora biti odbačena, odnosno mora biti pronađen nekakav alternativni oblik kolektiviteta, koji po svojim učincima neće biti anahron, represivan i korumpiran. S tim u vezi, u svom poslednjem odgovoru u okviru ove ankete, Ristić će negirati da ga ovde zanima bilo kakav „andrežidovski ‘imoralizam’“, ističući da savest nikada ne može biti prepreka „integralnim zahtevima“ ljubavi, koja je „suštastveno, determinantno, *moralna*“ (44). Ali, kako bi to rekli nadrealisti, to nipošto nije konvencionalni moral građanskog društva. Ljubav stoji nasuprot porodici zbog svoje istinske moralnosti i integralnosti, dve ključne etičke kategorije koje obeležavaju čitavu nadrealističku delatnost, a esejistiku Marka Ristića posebno – kako tematski, tako i u žanrovskom aspektu.

Odgovor o snu dotiče se već „užih“ nadrealističkih pitanja i polemičkih tonova. Počinjući čuvenim citatom iz *Aurelije Žerara de Nerval*a („San je drugi život“), Ristić navodi da je san „najčistija nekoristoljubivost koja mi još ostaje“ (*Nemoguće* 1930: 15). Ili, kako to nešto kasnije programski ističe: „San je prirodni deo nadrealnog, a nadrealno je stvarnost. Mi samo skidamo, sa stvarnosti, okove apstrakcije, kojima ste vi hteli da je vežete za svoje kukavne živote, da je svedete na meru svoje kukavne svesti“ (15). Ova apologija sna, i oniričkog uopšte, deo je šireg nadrealističkog traganja za „više stvarnosti“, za onom stvarnosti koja, kao ni ljubav, neće biti merena redukcionizmom malograđanskog (racionalističkog, pozitivističkog) shvatanja. U tom činu svođenja nadrealisti ne vide isključivo, pa ni prevashodno, spoznajni problem nego moralni. Reč je, dakle, o

tome koliko je stvarnosti jedna osoba – u (nad)realnoj celini svoje ličnosti – spremna i kadra da pojmi. Ovaj problem svesti i savesti, odnosno morala i dijalektike, javljaće se i u potonjim Ristićevim odgovorima. On će, na primer, istaći da se nipošto ne zalaže *a priori* protiv sistema kao takvog. Tim povodom, variraće svoje više puta izrečeno pristajanje uz nadrealizam, a protiv dadaizma. Nasuprot rečima Tristana Care, koji je kazao da je i „odsustvo sistema jedan sistem, ali najsimpatičniji“, nadrealizam je, za Ristića, upravo onaj sistem koji je „imanentan samom dijalektičkom kretanju“ (33). Kao sistem, nadrealizam je prihvatljiv zato što postaje, a ne zato što se, kao već gotov, nameće. Shodno tome, Ristiću je prihvatljiv jedino onaj moral koji izražava večito i neprekidno *postajanje* čoveka, moral koji u sebi može da spoji, ako ne baš da pomiri, neuračunljivost („u etimološkom i u svakom drugom smislu reči“) i odgovornost pred apsolutnim kriterijumom „duhovne istine i moralne slobode“ (37). Ovakvoj, snažno dijalektički prožetoj artikulaciji problema morala Ristić će se podrobnije vratiti u *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1931).

Ristićev najopsežniji odgovor iz „Čeljusti dijalektike“ – koji obuhvata i podjednako, gotovo *monstruozno* dugačku fusnotu (ristićevski rečeno) – posvećen je fenomenu čuda. To što ovaj tekst može, jednako adekvatno, da bude štampan i zasebno, kao samostalan esej, dodatno potcrtava značaj obrađene teme. Ostajući i povodom čuda veran načelu imanencije (što, samo po sebi, predstavlja zauzimanje kritičkog stava prema svim ostalim duhovnim praksama „nadležnim“ za fenomen čuda), Ristić izvodi svoju glavnu tezu: čudo je sastavni deo stvarnosti, a stvarnost sastavni deo čuda. On zato priznaje da veruje u čudo, uprkos tome što je ono „nepovratno degradirano“ i podvrgnuto monopolu „bulversantnih“ i teoloških tumačenja. Pritom, vera u čudo za njega nipošto ne znači beg u utehu ili lažni optimizam nego čin „gorke“ nade” (*Nemoguće* 1930: 40). „Vidovi čuda, ti nesvodljivi izrazi nadrealnog koje se probija kroz realno, tako su različiti i mnogobrojni“ da ih je nemoguće sve navesti, pa je utoliko jedna od najvećih gluposti modernog čoveka ta da se „definitivno onesposobio za čudo“, pri čemu „pretrpana oblast podsvesnog“ ne može da bude nikakva kompenzacija (40). (Čini nam se da bi Ristićeva tirada protiv skepticizma u ovom odgovoru, jednim delom, mogla da bude uperena i protiv pojedinih napisa Dušana Matića u istom ovom almanahu.) Primere „udela čuda“ Ristić obilato navodi iz istorije literature, religije i mišljenja: od Lao Cea pa sve do samog ovog almanaha ili svoje knjige *Bez mere*, ili pak primera iz vlastitog života. Nevernici preporučuje da pažljivije čitaju „manuskripte, memoare, anale, komentarisane reedicije, vulgarizatorske glose i antologije“ (42) – indikativno, sve odreda književne vrste bliske Ristićevom esejističkom duhu – zato što u njima mogu da pronađu sasvim dovoljno primera i potvrda za postojanje čuda. Zapravo, sve se svodi na to, kako Ristić na kraju zaključuje, da čovek „sebi podvrgne celokupnu oblast nedostižnog, i da sebe celokupnog podvrgne toj oblasti“, sve do remboovske alhemije reči (43).

U već spomenutoj fusnoti, Marko Ristić nadovezuje se na kraj svog odgovora tako što prevodi nekoliko redova iz Remboovog *Boravka u paklu*. U pitanju je isti odlomak koji je, u svom *Drugom manifestu nadrealizma*, Andre Breton uzeo kao „početak one tegobne delatnosti koju danas jedini nadrealizam produžava“ (*Nemoguće* 1930: 44). Zanimljivo je da se, tim povodom, Ristić osvrće na implicitne kritike uperene protiv beogradskih nadrealista, u kojima se ovi optužuju da nisu ništa drugo do puki epigoni pariske grupe okupljene oko Bretona. Na ove primedbe Ristić odgovara da nije reč ni o kakvom oponašanju nego upravo o traganju na istom putu, štaviše, o zajedničkom traganju, imamo li u vidu prisnost veza na relaciji Beograd–Pariz i broj francuskih priloga u ovom almanahu. Zbog toga Ristić odsečno napominje: „Ovo spada u moj odgovor o čudu, a ne u moj odgovor o ‘uticaju francuskog nadrealizma’, koje se pitanje, kao što se može videti, za mene uopšte ni ne postavlja“ (44). Kako bi dodatno potcrtao udeo čuda i slučajnosti u svojoj bliskosti s Bretonom, Ristić navodi i izvesne podudarnosti između (njegove) *Nade* i (svog) *Bez mere*. Privodeći, najzad, ovu fusnotu kraju, on ljubav i čudo dovodi u suštinsku vezu, napominjući da su svi nadrealisti, u stvari, neka verzija remboovskih *horribles travailleurs* (strahoviti radnici). Konačno, ne treba prevideti ni važnu aluziju na nekolicinu odgovora koje je Ristić već dao u „Čeljusti dijalektike“, što je njegov karakterističan način da rezimira svoju ulogu unutar šireg nadrealističkog aktiviteta, shvaćenu ovog puta u duhu spoja bodlerovskih *correspondances* i remboovskih *illuminations*: „Svetlosti koju mi je bez moje volje dato da bolje no iko osećam, i tako da je činim svojom, ili tačnije, da konstatujem

njenu saglasnost sa onom svetlošću koja je, u ovoj vratolomnoj igri jedinstvenog subjektivizma i dobrog obezličjenja, samo moja” (44–45).

Programski tekst „Uzged budi rečeno“ potpisali su Marko Ristić i Dušan Matić. Pompeznija retorika, nedvosmislena teorijska ambicija, epiloška no ključna pozicioniranost unutar almanaha, te opsežnost samog teksta (najduži prilog u publikaciji) – sve upućuje na to da naslov treba razumeti ironično. Esej je napisan u vidu odgovora nedefinisanom kritizerskom „vi“ (iza koga se mogu prepoznati tadašnja srpska javnost i društvo, ili, tačnije, beogradska čaršija). No, sem ove polemiske note, esej je istovremeno i istorijska rekapitulacija nadrealističkog pokreta, kao i teorijsko obrazloženje nadrealističkih praksi, uz mnoštvo pridodatog dokumentarnog materijala (pre svega pisama).

Pojašnjavajući šta je to što leži u temelju ovog poduhvata kolektivnog aktiviteta, autori izriču svoju decidnu avangardnu antiliterarnu nepomirenost sa sputavajućim i ograničavajućim konvencijama građanskog društva i njegovim institucijama:

„U pitanju nije više bila pesma (nova ili stara), ni mudrost, ni harmonija (klasična ili moderna), ni princip identiteta, nije bilo u pitanju dobiti ili izgubiti, ni problem života ili smrti (lakoća života, lakoća smrti); u pitanju je bilo sasvim nešto drugo – [...] jedna svirepa nada“ (*Nemoguće* 1930: 117).

Pritom je zanimljivo da je jedina stvar koju je javnost kod njih uspela da prepozna – naime, modernost nadrealizma – pogrešno (negativno) vrednovana. Za Ristića i Matića, naime, istina je da „niko nije bio više u svom vremenu, u ovom vremenu“, ali ostalo je neprimećeno (nepriznato i neprimljivo) njihovo „prekoračenje“ i „dialektičko kretanje van vremena i modernosti“, njihovo „prokazivanje jedne podvale“, „transmutacija svega [...] kao postulat celokupnog duhovnog aktiviteta“ (*Nemoguće* 1930: 117, 118). Čini nam se da upravo ovaj nesporazum, ili čak raskol u razumevanju, rečito govori o dometima recepcije domaće „takozvane modernističke književnosti“ u široj javnosti, kao i o tome da se nadrealizam najmanje od svih „avangardizama“ mogao „primiti“ na širem književnoistorijskom tlu. Otuda sledeće objašnjenje:

„Čovek je sam u svom životu, sam u svojoj smrti, ali ne sam u svojoj misli. Problem modernog čoveka, možda čoveka od uvek, sastoji se upravo u konkretizaciji tih odnosa čoveka i misli, te četvorostruke interne kontradikcije njegovog postojanja i njegovog postajanja i njenog postojanja i postajanja [...] I postavljajući tako oivičenost individue, individualizam je postavio hiljadu granica oko nje, kad se radilo upravo o lomljenju, o rušenju samog tog pojma, o apsolutnoj konkretizaciji čoveka“ (*Nemoguće* 1930: 125–126).

Osvrćući se na dotadašnji pređeni stvaralački put, Ristić i Matić navode časopisne publikacije *Puteve* i *Svedočanstva*, kao i nerealizovane, ali započete *Crveni krug*, *Prisustva* i *Noć prva*, zato što su se, u njima, sve nadrealističke preokupacije pojavile već u „nedovoljnom ali opipljivom obliku“ (*Nemoguće* 1930: 119). Utoliko one predstavljaju jedine prave mostove između almanah *Nemoguće* i prethodnih (literarnih i drugih) aktivnosti članova grupe. Iz tog razloga, dosta prostora posvećeno je opisu i analizi neuspele saradnje ove grupe sa *Savremenim pregledom*, kao i odlomcima iz nerealizovanih publikacija. Namera je, kao što vidimo, da se ukaže kako u razvoju misli ove grupe autora postoje određeno jedinstvo i kontinuitet. Štaviše, ovom retrospektivnom projekcijom sopstvene „zamišljene/izmišljene tradicije“ srpskog nadrealizma, Ristić i Matić služe se kao argumentom protiv, kako se iz teksta implicitno naslućuje, učestalih optužbi za ćutanje i kompromise tokom 1920-ih. Iz istih razloga, nadrealistička grupa sada želi da obelodani „nekoliko momenata iz njegove predigre“ (121), koji su, naposljetku, doveli do zajedničkog aktiviteta. U tom kontekstu se, recimo, navodi pismo Velibora Gligorića (i ne samo njegovo), u kome on odbija poziv na učešće u radu grupe. Ristić i Matić upravo to pismo, i u njemu izneta pojašnjenja, tumače kao „simptomatično za celokupnu ideologiju u ime koje izvesna kategorija intelektualaca zauzima pogrešno kritičko držanje prema celishodnosti naše akcije“ (124). Njihova poenta glasi da bi im takvo pismo, u vrlo sličnom ili čak istom obliku, mogao poslati bilo koji istaknuti predstavnik tadašnje takozvane

socijalne inteligencije. Štaviše, kako pojašnjavaju autori, napadi na nadrealizam, bilo da dolaze s leve ili desne strane političkog spektra, bez razlike su izrazi odbrane duboko ukorenjenog racionalizma.

S obzirom na značajno mesto eseja u nadrealističkoj produkciji, žanrovski je veoma indikativno to što se Ristić i Matić podsmevaju moralistima i onom tipu filozofiranja koje poreklo vodi od montenjevskog skepticizma. Pritom, oni opisuju svoju grupu na sledeći način: „Mi koji najmanje osećamo potrebu za pretcima, jer revolt nalazi opravdanja jedino u samom sebi“ (*Nemoguće* 1930: 127). Ovakvo distanciranje, iako po svemu karakteristično za avangardno polemičko pozicioniranje unutar književnog polja, moglo bi se tumačiti kao školski primer blumovskog straha od uticaja, tim pre ako imamo u vidu već spomenuto umanjivanje važnosti montenjevske moralističko-skepticističke tendencije. Međutim, s druge strane, treba uzeti u obzir da (i) ovakvi stavovi pre svega izražavaju neumitnu dijalektičnost misli, što će reći i sopstvenu uronjenost u dijalektiku, budući da su nadrealisti zainteresovani isključivo za „definisane u kretanju i na delu“: „Individua samo je jedan momenat [...] u heraklitovskom kretanju duha od onog što nije više do onog što nije još, a to kretanje samo je brisanje, da se održi jedno nezamenljivo, goruće, jedino *mesto* koje nije nigde i koje će biti svuda“ (127).

Radi dodatnih pojašnjenja nadrealističkog aktiviteta, Matić i Ristić, u jednoj podužoj fusnoti, navode i primer „kolektivnog automatskog pisanja“, nastao u okviru beogradske grupe, nazvan *Čari automatizma* ili *Sedam minuta genijalnosti*. To je rad koji, kako ističu autori, demonstrira nadrealistički podsmeh prema „neprikosnovenosti i izuzetnosti pesničkog nadahnuća, imunitetu i neprobojnosti individualne misli, s jedne strane, i delikatnosti retrospektivnih psiholoških obzira, i psihologije uopšte, s druge strane“ (*Nemoguće* 1930: 128). Osim aluzije na Bretonovu čuvenu kritiku anahrone romaneskne psihologizacije, ovde do izražaja dolazi radikalni avangardni kolektivistički demokratizam, čija je kritika umetničke inspiracije bila izneta na tragu lotreamonovskog gesla da će svi pisati poeziju i psihoanalitičkog otkrića nesvesnog, koje nikada ne spava. Uz to, autori ovde preštapavaju i kolektivno pismo nadrealista *Politici*, u kome su – pre publikovanja samog almanaha – nastojali da preduprede čaršijske glasine o svojoj delatnosti. U njemu autori naglašavaju da je nadrealizam „jedini potpuno bezobziran i veran samo MORALNOM principu koji stavlja na prvo mesto“ (132). Ovaj moralistički maksimalizam, na kome su beogradski nadrealisti neprestano insistirali, izraz je nastojanja da se u život uvede i upiše etički zaokret (v. Sloterdijk 2015), odnosno otklon od ostatka društva, u kome pretrajavaju „neprimljivi“ (među)ljudski odnosi. „Uzgređ budi rečeno“ je, prema rečima samih autora eseja, „načelno odbijanje diskusije“ sa suparničkom stranom. Ovo odbijanje poprima takve razmere da autori ne žele da spominju čak ni imena svojih kritičara, smatrajući da druga strana njihove poruke uopšte nije kadra da primi i razume. Utoliko bi nadrealistička zona aktiviteta bila ona „sintetična i kritična duhovna zona“, koja predstavlja nesvodivi faktor imanentnosti koju njihov „moderni nominalizam“ performativno imenuje nadrealističkom – i tim je imenovanjem ujedno čini takvom (133). Tako nastaje i „Preduzeće za Konkretizaciju Čoveka“, za čiju je dijalektiku nužno da „deluje u svim planovima u isti mah“ (135). Upravo je ta vrsta delanja ono što nadrealizam čini „izuzetnim“ i „nespecijalizovanim“: samo takvo duhovno pregnuće može za svoj predmet da postavi čoveka kao „duh kojim se sve stvari upravljaju svim stvarima“ (136). Važno nam je, zato, da ovde podsetimo kako većina navedenih stavova ujedno predstavlja, kao što je u uvodnom poglavlju ovog rada pokazano, tipične odrednice esejizma kao svojevrsne egzistencijalno-etičke izvedenice iz žanra eseja. „Uzgređ budi rečeno“ egzemplarno pokazuje da je nadrealizam uspeo da proizvede osobenu „zonu“ delatnosti i mišljenja, u kojoj je moguće postići konkretizovano i sintetičko sagledavanje čoveka.

Za kraj, navešćemo kratku definiciju nadrealizma iz ovog teksta koju smatramo jednim od najupečatljivijih opisa smisla ovog pokreta: „Nadrealizam: glosolalija večnosti, nadrealizam: eholalija prolaznosti i današnjice“ (132).

Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog

Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog (1931), koji su koautorski potpisali Koča Popović i Marko Ristić, po ambiciji i izvedbi predstavlja najznačajniji spis koji je, za vreme svog

kratkog ali vrlo produktivnog postojanja, iznedrila beogradska nadrealistička grupa. Kako je lepo skrenuta pažnja, plod je saradnje „robustne dijalektike“ Koče Popovića i „istančanog književnog veza“ Marka Ristića (Kapidžić-Osmanagić 1966: 234). Knjiga je napisana u maniru ozbiljne filozofske rasprave, i u tom duhu posebno snažan dijalog vodi se s omiljenim filozofom nadrealista – Hegelom. Taj dijalog, recimo to odmah, ne odvija se isključivo na eksplicitnom nivou (putem direktnih referenci) već i na planu argumentacije, pa i retorike: u mnoštvu drugih, recimo, izdvaja se fraza „antagonističke etape razvoja“ ili često pozivanje na opoziciju između konkretnog i apstraktnog. Hegelovo prisustvo osetno je čak i na pojedinim mikroplanovima, u izrazima kao što su „rukovati čime“ ili „dijalektička negacija kao produblјivanje i prevazilaženje“. Ali, zanimljivo je da se za ovu knjigu verovatno najvažniji uvid nemačkog filozofa – onaj po kome istinska sloboda leži jedino u poznavanju nužnosti – inkorporira posredno, navođenjem Fridriha Engelsa (v. Popović, Ristić 1931: 169). Retorički patos ovog spisa održava, između ostalog, i tenzija koja se u tekstu neprestano otkriva između nauke i filozofije, a ponegde dolazi i do „proboja“ pesničke funkcije jezika (na primer, aliteracija u „primorani da primamo i da primenjujemo“). Nepatvoreni patos spoznaje izvor je i brojnih didaktičkih formulacija, koje uglavnom zadobijaju sledeći oblik: „pošto, što je za iole dijalektički izvežbanu misao jasno, negacija negacije nikako ne može značiti povratak na afirmaciju, sledi...“; namećući svom impliciranom čitaocu temeljno i obavezno poznavanje dijalektičkog gradiva.

Nacrt ne nastoji, pritom, da odgovori isključivo na probleme koji proističu iz nadrealističkih aktivnosti. Opseg tematizovanih pitanja znatno je širi. U tom pogledu, *Nacrt* predstavlja svojevrsni misaoni presek svih ključnih pitanja epohe. Ipak, nadrealistička „postavka“ sačinjava jezgro ove knjige, pa ne bi bilo preterano reći da se u njoj nadrealizmom – ili, posredno, iz nadrealizma proisteklim uvidima – sve drugo objašnjava: dijalektika, filozofija, nauka, psihoanaliza, ideologija i sl.

Nacrt otvara čuvena nadrealistička teza (tačnije, aksiomatski tvrdnja), koju bi potonje izlaganje trebalo da pojasni i rastumači: „Misao je proizvod materije“ (Popović, Ristić 1931: 7). Pritom nije reč o redukcionističkom shvatanju materije, materije kao nekakvog fiziološkog ili fizičkog supstrata koji bi se, na primer, mogao locirati u mozgu. Premda ni ovaj organ, dakako, nije zanemarlјiv, misao ovde nije svedena na njega. Reč je, zapravo, o materiji u njenom širem, gotovo arhaičnom (pa čak i anarhičnom) značenju. U isti mah, ne može se govoriti ni o redukovanju misli na materiju. Kako pojašnjavaju autori, misao nije „samo njen pasivan proizvod, njen odblesak“, tj. njen puki odraz, već zadobija i „aktivnu ulogu“ i postaje „delajuća“, pri čemu se ova uzajamna sprega misli i materije odvija *ad libitum* (8). Ključna spojnica materije i misli bila bi dijalektika: „Dijalektika je način na koji naša misao može najtačnije da tumači materiju, čiji je proizvod, a koja uopšte ne može da postoji van kretanja, van *postajanja*“ (9). Misao je, prema tome, „zaražena dijalektikom“, budući da ova potiče iz same materije. S druge strane, važno je istaći da metodološka postavka ove knjige počiva na načelu odnosnosti tj. relacionosti, što znači da se odbacuje načelo esencijalnosti/supstancijalnosti. Dijalektici *postajanja* može odgovarati isključivo procesualna metoda mišljenja. „I materija i podsvest stvarne su jedino kao proces, to jest izjednačavaju se u suštini sa svojim ostvarivanjem“ (10), a iz ove procesualnosti proističe njihova subverzivnost: „Samim tim, opet, što su jedino kao proces stvarne, one su neizbežno subverzivne“ (10–11). Podsvest se, pritom, definiše kao „neposredni izraz materije“ (11). Shodno tome, ako je misao bila „zaražena dijalektikom“, onda bi podsvest morala da bude „bremenita dijalektikom“.

Morali smo da skrenemo detaljniju pažnju na osnovne (pret)postavke *Nacrta*, budući da se na njima gradi novo nadrealističko shvatanje morala. U njemu je ključan koncept podsvesti, koji zadobija dvojaku funkciju: on treba da posluži ne samo kao „polazna tačka za jednu kritiku morala“ nego i kao „opšta osnova za postavljanje moralnih kriterijuma“ (Popović, Ristić 1931: 28). To su upravo problemi koje će sam Marko Ristić, u svojoj potonjoj eseistici, detaljnije razvijati. Podsvest je, naravno, termin koji nadrealisti preuzimaju od Sigmunda Frojda, iako bi odgovarajući i tačniji prevod njegovog *das Unbewusste* bio *nesvesno*.⁴⁵ Autori *Nacrta* pritom ističu kako zasluге tako i

⁴⁵ Međutim, ovakvim odabirom termina do izražaja bolje dolazi određena vertikalna napetost prisutna u termina *podsvest* i *nadrealizam*, naročito kada se oni nađu jedan do drugog. Više o vertikalnosti kao duhovnoj kategoriji, posebno u vezi sa antropotehnikama, v. Sloterdijk 2015.

ograničenja „bečke nauke“. Oni u psihoanalizi pronalaze i izdvajaju njeno revolucionarno, subverzivno jezgro, barem kako ga oni vide, a odbacuju ideološka ograničenja i zastranjenja takozvanog frojdzima. Zbog toga navode da psihoanalitički shvaćena psihička cenzura, kao osnovni mehanizam starog, reakcionarnog morala, nije zapravo ništa drugo do potiskivanje, odnosno izvitoperenje i krivotvorenje najelementarnijih nagonskih sila čoveka, na kojima bi morao da počiva novi moral. Takođe, Popović i Ristić kritikuju koncepciju „statičnog morala“ jer u njemu vide „izopačen normativni moral“ (12). Na toj poziciji zasnivaju se njihove optužbe upućene na račun Imanuela Kanta i Frojda, kod kojih uočavaju statično shvatanje morala. Prema njihovom mišljenju, naime, postoji „jedan drugi moral“, koji je negacija i ujedno postajanje, tj. proces, a ne nekakav sistem za prosuđivanje. Reč je o „jednom modernom moralu“, svesnom svoje prolaznosti, koji ne uzdiže (tj. ne petrifikuje) svoje stanovište kao večno i nepromenljivo, moral koji „svesno nosi u sebi začetak svoje sopstvene negacije“ (18). Na taj način, Popović i Ristić primenjuju hegelovsku logiku, kada u načelnom smislu govore o dinamici (bilo kog) razvoja i njegovom dijalektičkom hodu: postoje, dakle, „antagonističke etape razvoja, od kojih je svaka neizbežno prevratnička u odnosu prema ranijoj“ (16). Smisao ovog stava leži i u čuvenoj Hegelovoj tezi da ono što se u istoriji pojavljuje kao novo i moderno nužno poprima formu zla: „Kod Hegela, kaže Engels, zlo je oblik u kome se ukazuje motorna snaga istorijskog razvoja“ (17). Međutim, samo je po cenu takvog ispoljavanja moguće ostvariti osnovni cilj nadrealističkog aktiviteta, a to je da se „obuhvati mnoštvo vidova stvarnosti jednom dijalektičkom *poliskopijom* saznavanja“ (21).

U svemu tome, kako autori pojašnjavaju, ključno mesto zauzima želja. Prema njihovom mišljenju, „sve što je stvarno urođeno, sve što je neposredna (nagoniska) želja podsvesti, po definiciji [je] subverzivno“, dok, s druge strane, „cenzura igra dvoličnu ulogu carinske policije i krijumčara“, i nije ništa drugo do maska savesti (Popović, Ristić 1931: 40). Stoga bi, u takvoj konstelaciji, podsvest bila ona psihička instanca koja nosi revolucionarni potencijal. Drugim rečima, „*mogućnost* jedne opravdane transformacije svih shvatanja“ nastaje tek onoga trenutka „kada svest nije više shvaćena kao samostalna i jedina koja može da opredeli i odredi čoveka prema onome što ga okružuje“ (42). Revolucija postaje moguća tek nakon što se svesti odrekne monopol nad određenjem čoveka, odnosno nakon što se postulira nova, dublja i temeljnija nadodređujuća instanca, čije je dejstvo nepatvorenije i sirovije: podsvest. Tim putem, nadrealizam se, preko *Nacrta*, upisuje u istoriju evropskog frojdomarksizma, naglašavajući upravo svoj sintetički aspekt, svoje (bretonovski rečeno) „spojene sudove“:

„Kao što se istorijski materijalizam pokazao kao najsavršeniji instrumenat za izučavanje tih determinančnih preduslova, tako isto psihoanaliza, ali psihoanaliza kao metoda, ima, radi što tačnijeg razumevanja tih uslova, da bude inkorporirana u aktivnu sintetičnost nadrealizma“ (Popović, Ristić 1931: 163).

Značaj psihoanalize se, prema tome, u ovim spisima teško može preceniti. Tome u prilog neka bude naveden samo još jedan primer, a to je psihoanalitičko čitanje hegelijanske dijalektike gospodara i roba (v. Popović, Ristić 1931: 89).

Vratimo se sada raspravi o moralu. Moral je, bez ikakve sumnje, jedno od najprivilegovanijih pitanja *Nacrta*, kao i prethodnih nadrealističkih publikacija. Kako ovde ističu autori, „taj se slučaj ukazuje sa jednom izuzetnom, možda jedinstvenom jačinom i jasnoćom“ (Popović, Ristić 1931: 126). Zbog toga „tek vođenje računa o punoj, nezaustavljenoj dijalektičnosti morala, znači pravo opravdanje jednog modernog morala“ (125). Nadahnuti *Genealogijom morala* Fridriha Ničea, Popović i Ristić ukazuju na određene protivrečnosti vulgarnomaterijalističkog pristupa ovom problemu, koji se najčešće može prepoznati kao teorija odraza, te nude svojevrstu idealističku korekciju. Spomenuta teorija ne uspeva da objasni činjenicu da je, uprkos snažnom odnosu međuzavisnosti između materijalnih društvenih okolnosti i morala kao nadgradnje, evropski hrišćanski moral nadživeo brojne društvene sisteme i ostao vladajući moral (moral vladajuće klase) sve do danas. Oni pokazuju da je to postalo moguće zato što je hrišćanski moral bio uzdignut u sferu apstraktnog, pa je kao takav, uzet kao večno važeći, postao primenljiv na sve potonje društvene

formacije. Usled toga, svaka negacija tog morala odbacivala se kao uvek-već nemoralna, iako je u stvari predstavljala izražavanje htenja ka drugačijem moralu.

Ipak, osnovno protivrečje u sferi morala, tačnije rečeno, u sferi „stvarnog morala“, tiče se njegove primenljivosti. Naime:

„Stvarni moral, međutim, ne može biti drugo no proces, proces koji odgovara postajanju čovekove stvarnosti, izražavanju njegovih izvornih, *nagonskih*, i u osnovi nesvodljivih zahteva, njegove *želje*. Ali taj stvarni moral, kao takav, kao nezadržana, razigrana i proizvoljna dijalektičnost, direktno, praktično nije primenljiv“ (Popović, Ristić 1931: 130).

Ovaj stvarni moral uvek je tinjao ispotiha, „latentno“, kao podzemna struja u odnosu na preovlađujuća društvena zbivanja, provejavajući tek kroz pojedine ličnosti ili dela, uvek suzbijan od strane normativnog morala, odnosno morala vladajuće klase u funkciji odražavanja njene prevlasti. Ta prevlast postiže se, uvek, uopštavanjem jedne želje, želje vladajuće klase, čime se drugi onemogućavaju da zadovolje svoje sopstvene želje. Popović i Ristić ukazuju, zato, na neophodnost elaboracije takozvanog modernog morala, pri čemu pojam *moderno* treba shvatiti u Remboovom smislu („Trebalo biti apsolutno moderan“). U tom pogledu, pozicija autoriteta koji prethodi psihoanalitičkom diskursu o želji, tačnije psihoanalitičkoj materijalističkoj kritici religije, rezervisana je ovde za Markiza de Sada, jednog od glavnih junaka nadrealističkog kanona. Upravo je Markiz de Sad bio prvi koji je pošao od „nesvodljivosti nagonske, podsvesne želje kao od izvorne instance čovečje stvarnosti, istine i veličine“, dokazavši svojom avanturom življenja i pisanja da jedini istinski „moralni kriterijum može da rezultira iz postajanja želje“, pri čemu je i on sam, kao autor, bio „samo jedan veličanstveni dijalektički momenat“ tog postajanja (Popović, Ristić 1931: 128). Povrh toga, prema autorima *Nacrta*, želja je „delujuća i opredeljujuća snaga podsvesti“ i „najdublja unutrašnja stvarnost čoveka“ (134). Želja je, dakle, nesvodljivo konkretna i proizvoljna, dok bi s druge strane, kao njena suprotnost, stajala ambicija, u vidu koristoljubivog izopačenja autentične energije želje. Usled toga je, zaključuju Popović i Ristić, „za ostvarivanje želje, *direktno* učešće svesti ne samo opravdano, već i neophodno“ (134). Uprkos nesumnjivom primatu nesvesnog, koje postoji na istoj ravni s autentičnom željom, autori se ipak ne odriču ni moći ni uloge svesti.

Time se, najzad, dolazi do centralnog pitanja ovog eseja: koja je uloga poezije u ovoj shemi odnosa između želje, morala i svesti? *Nacrt* na to pruža decidan odgovor:

„*Poezija*, koja se izjednačava sa moralom, jer, u krajnjoj liniji, i moral i poezija su proces oslobodavanja, izražavanja osnovnih, univerzalnih ali konkretno partikularnih, elementarnih, što znači pre svega podsvesnih, zahteva čovečje duhovne stvarnosti, poezija, koja se dakle može kretati samo na planu moralnog ostvarivanja čoveka, takođe može jedino biti revolucionarna. Poezija je direktan izraz želje, želje koja ne može da se izrazi, ostvari, bez učešća svesti, ali i to učešće mora biti direktno, da bi poezija zadržala živu sadržinu želje iz koje nastaje i čije je ostvarivanje, da bi, kao izraz, odgovarala samom dinamizmu i preplitanju želje, podlegala promenljivom sklapanju i kombinovanju nagonskih elemenata želje“ (Popović, Ristić 1931: 138).

Na taj način, autori *Nacrta* predupređuju kritike koje bi im mogle biti upućene sa leve, od strane političkih istomišljenika koji nisu, ujedno, i njihovi saveznici na polju (anti)literarne delatnosti i podrivanja racionalističkih esetetičkih dogmi. Poezija, kako ističu, nipošto ne može biti stavljena u službu direktne društvene akcije (otuda referisanje na *Drugi Manifest nadrealizma*). Poezija, naime,

„nije jedan svodljiv, primenljiv čin na planu realne i relativne akcije, već samo jedna demonstracija koja, kao poetsko delo, kao činjenica, neprimenjena, doprinosi onom saznanju o stvarnosti u ime koga se ta akcija vrši, sama poezija nema da vodi računa o svojoj uslovljenosti uopšte, već samo o svojoj uslovljenosti njenim sopstvenim determinizmom, što znači da ona nije svodljiva na prosuđivanje, da nije primorana da se kao relativan momenat uključi u sistematski rad aktivne praktične misli. I stoga, kao *izraz*, upravo kao ono što je izraženo, kao *izraženost*, poezija ne može biti ni moralna ni nemoralna“ (Popović, Ristić 1931: 143–144).

Važno je, pritom, naglasiti da Popović i Ristić ne smatraju da je poezija, sama po sebi, bilo moralna bilo nemoralna. Tek bi povlačenje određenih konsekvenci iz poezije, kako kažu, moglo da se razume u svetlu te razlike, tj. ili kao moralno ili kao nemoralno. Iako podsvest kao takva, takođe, nije ni moralna ni nemoralna, u ovom slučaju ono što se može smatrati moralnim jeste omogućavanje oslobađanja podsvesti.

Kako bi svoj argument do kraja precizirali, Popović i Ristić za određene fenomene osmišljavaju nove (radne) koncepte, među kojima su najupadljiviji *ultra-svesno* i *infra-svesno*. Ultra-svest bila bi, takoreći, „superlativ svesti“ koji prevazilazi svest i uviđa ono iracionalno, tj. podsvest kao stvarnu sadržinu (Popović, Ristić 1931: 118). Ultra-svest se ne izjednačava s podsvješću, ali ona „omogućava formulisanje odnosa, opisivanje pojedinih sistema s obzirom na tu odnosnost“ (119), omogućava zapravo samo mišljenje o dodiru svesti i podsvesti, ali i uopšte, mišljenje same odnosnosti, kao svojevrsni metakoncept. Prema tome, *ultra-svesno* jeste ono što više nije samo svest, dok bi *infra-svesno* bilo ono što još uvek nije svest: prvo prevazilazi svest na način hegelovske dijalektike, a potomje ostaje ispod praga svesti.

Ne treba prenebregnuti ni da je jedan segment *Nacrt*a posvećen razradi tada nove metode nadrealističkog istraživanja psihičke stvarnosti: paranojačkog delirijuma interpretacije. Ovaj koncept je, inače, imenovao i opisao u tom momentu još uvek „novopečeni“ nadrealista Salvador Dali. No, beogradski nadrealisti su ga i sami praktikovali.

„Paranoja, kao osobeno ustrojstvo i mehanizam duha, osobena sposobnost misli, uzima spoljne predmete za ostvarenje svojih nametljivih ideja, svojih pretežnih želja [...] Paranojačka misao u odnosu prema predmetima spoljnog sveta [...] od ma kojeg predmeta, bez izobličenja i bez dematerializacije, pravi ma koji predmet, ona u svakom predmetu vidi mnoštvo predmeta“ (Popović, Ristić 1931: 51).

Paranoja se ovde uzima kao mogućnost da se dopre do neposrednijih izraza podsvesti. Popović i Ristić pozivaju se na Dalijevu knjigu *Vidljiva žena* (*La Femme visible*, 1930). U konceptualnom smislu, autori iznose važnu napomenu, u vidu ograđivanja, o tome da u ovoj metodi nije reč o pukoj halucinaciji (zbog udela volje). Ali, čitav postupak, kako dodaju, i te kako ima veze s magijom i fetišizmom, kao i s takozvanim primitivnim mentalitetom – praksama koje načelno odbijaju apstrakciju te svojim „prianjanjem“ čuvaju jedinstvenost i mnogostrukost stvari (v. Popović, Ristić 1931: 58).

Paralelno s afirmacijom paranojačke simulacije, *Nacrt* odlučno afirmiše još jednu u to doba veoma značajnu teoriju. Ovoga puta, pak, reč je o teoriji koja potiče iz prirodnih nauka, teorija relativiteta Alberta Ajnštajna. Autori smatraju da veličina Ajnštajnovе teorije relativiteta – preciznije rečeno, teorija, u pluralu, s obzirom na njena tri zasebna aspekta – leži u tome što nam otkriva to da „prava, dijalektična, stvarna stvarnost zavisi od rasporeda i od kretanja, da jedini stvarni kriterijum leži u odnosima“ (Popović, Ristić 1931: 104). Ovde možemo, još jednom, podsetiti na centralnost kategorije intertekstualnosti u esejistici Marka Ristića, koja je bila poetički noseći element već njegovih *Komentara*. Sada bismo mogli da zaključimo da teorija relativiteta, tačnije njeno tumačenje u *Nacrtu*, njena esejistička upotreba, donosi viši stepen uopštavanja. Ne samo da su odnosi ono što je od suštinskog značaja za dva ili više tekstova, već i za dve ili više ma koje stvari ili događaja. Pored toga, teorija relativiteta, kao što vidimo, opisuje ne samo ono što jeste nego i ono što može biti. Utoliko nam je, u kontekstu ovog rada, pozivanje na Ajnštajna značajnije setimo li se da je pitanje potencijalnosti i virtuelnosti veoma važna karakteristika eseja kao žanra. S druge strane, teorija relativiteta ne može da ostane sasvim, do krajnosti „otvoreno proizvoljna“, budući da kao tačku oslonca uzima konstantnu brzinu svetlosti. Teorija relativiteta takođe dokazuje da su za dinamičnost i relacionost – a to su, prema *Nacrtu*, ključne osobenosti dijalektičke stvarnosti – potrebni ne predmeti nego događaji (v. 111). Konačno, ono što povezuje Ajnštajnovu teoriju relativiteta i Dalijevu paranojačku misao jeste moć „totalizacije“ (114), koja je nadrealistima od posebne važnosti u njihovom traganju za sintetičkom vizijom čoveka.⁴⁶

⁴⁶ Videćemo kako je ova ajnštajnovska fascinacija pretrajavala i našla svoju primenu u poznom Ristićevom dijarističko-esjističkom konceptu naknadnog dnevnika.

U takvoj viziji, promišljanje umetnosti zauzima specifično mesto, naročito kada imamo u vidu avangardnu kritiku građanske „institucije umetnosti“. Za autore *Nacrta*, prema tome, umetničko delo ne treba shvatati ni kao fetiš ni kao simulakrum. Ono je izraz otvorene, raskriljene ideje, i kao takvo unosi određene posledice u život: „Ako je poezija zapis te *otvorene ideje*, a ništa drugo ne može biti, ona bespovratno ‘obavezuje celog čovega’“ (Popović, Ristić 1931: 81). Pritom, ono što biva imenovano kao „embrionarna dijalektika stvarnosti“ ima sposobnost da svaku protivrečnost realnog razreši u nadrealnom: „Nadstvarna srž stvarnog obelodanjuje se u punoj, u ovaploćenoj materiji“ (87). Time se, još jednom, samo na drugačiji način, potvrđuje imanentnost nadrealnog.

Između svega ostalog, *Nacrt* ujedno predstavlja i kratku istoriju samog nadrealizma, ili, tačnije, različitih „proboja“ do nadrealizma, što je bila tema o kojoj je Marko Ristić naročito često pisao. Nadrealizam, naime, vuče korene direktno iz dade. A „podatci“ dadaizma – uprkos njegovom „anarhističkom unakaženju dijalektike“ i „sentimentalnoj moralnoj ravnodušnosti“ – bili su ujedno i „fragmenti jednog neprekidnog, zakulisnog ali intenzivnog psihičkog kontinuuma, koji nije ništa drugo do šum stvarne misli, ništa drugo do govor podsvesti“ (Popović, Ristić 1931: 32). (Nije nezanimljivo da se Popović i Ristić ovde služe diskursom koji uveliko anticipira delezovskogatarijevska razmatranja o fluksu.) Praveći most ka dadi preko (Araganovim rečima) *le mouvement flou* (1922–24), nadrealizam predstavlja tadašnju „dijalektičku sintezu“ prethodnih misaonih i stvaralačkih tendencija. U ovoj sintezi glavno mesto zauzima podsvest, kao „univerzalna, kao nesvodljiva, kao stvaralačka i opredeljujuća“, dakle kao „izvor opštih i najdubljih duhovnih vrednosti“, postavljenih protiv „defektnosti psihičkog sklopa“ vladajućeg poretka, koji cenzuru naturalizuje i premešta iz spoljašnjeg u unutrašnje (37). Krajnji cilj nadrealističke aktivnosti jeste otkrivanje tajne: „Konkretna tajna označenog prisustva svega onoga što je u čoveku jače od čoveka i sa čime se danas čovek još ne izjednačava, tajna sukoba i izjednačenja nadličnog i ličnog, dešavanja i uzbuđenja“ (156–157).

Pri svemu tome, Popović i Ristić žele da osveste i, bez ikakvog ideološkog prikrivanja, jasno prikažu sopstvenu ulogu kao nadrealističkih intelektualaca. Tu su poziciju naročito napadali i kritikovali pripadnici Komunističke partije Jugoslavije i, uopšte, leve inteligencije, smatrajući da se nadrealizam ne stavlja dovoljno u službu revolucije, barem ne onako kako tu službu partija zamišlja. Popović i Ristić navode (doduše, nadrealistički stilizovan) Hegelov stav da je realno ono što je racionalno/pojmljivo, kao svojevrsni dokazni materijal koji bi trebalo da pokaže da nadrealizam, u datom stupnju istorijskog razvitka, mora da zauzme poziciju protiv racionalnosti. Autori ne prikrivaju sopstvenu društvenu uslovljenost: štaviše, psihoanalitički gledano, oni tu uslovljenost ne potiskuju već je – u svojevrsnom činu psihopolitičkog *acting-out*-a – obelodanjuju. Bez ikakve sumnje, jednim svojim vidom, oni jesu „neizlečivi intelektualci, *dekadenti*“; ali, kako dodaju, budući da su ujedno i negacija te civilizacije koja ih je proizvela, „mi sami postajemo optužba“ (Popović, Ristić 1931: 20). Iako se, tim povodom, mogu uspostaviti brojne paralele u više evropskih zemalja (Francuska, Jugoslavija i Čehoslovačka kao najbolji primeri), takva situacija zadobija posebne konture na evropskoj (polu)periferiji: „Prirodno je da se ovde, usred ove balkanske polukulture, mi koji smo možda najintelektualizovaniji, a koji hoćemo da budemo dželati intelektualizma, služimo baš i samim intelektualizmom“ (23). Takva se pozicija može definisati kao donekle hibridna, kao ona između *ne više* i *još ne* (*Zwischenwelt*, što bi rekao Kle), ukratko: kao „jedan efikasan, jedan porazan opit više“ (25), opit koji, podsetimo se, predstavlja jednu od ključnih odrednica esejizma.

Iako u domaćoj javnosti najčešće napadani kao propagatori i epigoni trendova sa Zapada, Popović i Ristić će upravo povodom zapadne misli i tradicije izreći nekoliko neopozivih kritičkih napomena. „Ali sam taj čin izbegavanja magijskog predstavlja jedan magijski čin“ (Popović, Ristić 1931: 61), glasi njihova dijalektička (pr)ocena zapadne racionalnosti. Za istoriju ideja nije bez značaja činjenica da gotovo doslovan odjek ovih reči možemo pronaći u skoro dve decenije kasnije štampanoj *Dijalektici prosvetiteljstva* Maksa Horkhajmera i Teodora Adorna; preciznije, u njihovom razmatranju odnosa između prosvetiteljstva i mita. U tom pogledu, imajući u vidu reputaciju navedene knjige, *Nacrt* nam se, uprkos svojim dometima, ukazuje kao još uvek nedovoljno afirmisani teorijski spis. Popović i Ristić, dakle, smatraju da zapadna misao potiskuje sav onaj „pretovar magijskog i konvulzivnog nadsmisla“ koji donosi „usredsređivanje na stvari i iracionalno

totalizovanje njenih egzasperiranih partikularnosti“ (62). Zapadna racionalna misao – koja predstavlja njenu vodeću idejnu (i posredno ideološku) okosnicu – u svom kretanju od aposlutne kritike fetišizma dospeva do toga da od pojma pravi fetiš (što je primedba koja ne bi mogla da zaobiđe ni u ovoj knjizi najcenjenijeg filozofa, Hegela). Stoga veliko finale *Nacrta* predstavlja iskaz da fenomenologija iracionalnog postajanja materije i želje zapravo ima iste posledice kao i sama ljubav (v. 172), a (p)o(t)krepe radi navodi se predgovor za nadrealistički satirični film u režiji Luisa Bunjuela *Zlatno doba* (*L'âge d'or*, 1930).

Anti-zid

Brošura *Anti-zid* (1932) još jedno je u nizu samostalnih nadrealističkih izdanja proisteklih iz koautorskog rada, u ovom slučaju Vaneta Bora i Marka Ristića. Ovaj kraći spis predstavlja, kako podnaslov sugerše, „prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma“ i spada u onaj tip tekstova beogradske grupe koji za cilj prevashodno imaju autorefleksiju o sopstvenoj delatnosti. Ova publikacija pokazuje da su nadrealisti ulagali ogroman didaktički i polemički napor i (mahom esejistički) trud kako bi svoje (anti)literarne, teorijske, ideološke i uopšte društvene pozicije i propozicije učinili jasnijim i razgovetnijim široj čitalačkoj publici. Iz ovakve produkcije radova postaje jasnije da je slika o nadrealistima kao jednoj u sebe zatvorenoj grupi posve netačna. Sudeći upravo na osnovu njihove esejistike, nadrealistima je i te kako bilo važno da „nadrealistički aktivitet“ bude pravilno i adekvatno shvaćen i primljen. Vlastiti rad i nasleđe nisu želeli da prepuštaju „na milost i nemilost“ uglavnom zlonamernim tumačima i njihovim manje ili više proizvoljnim, a po pravilu nedostatnim interpretacijama. U nešto slobodnijoj formulaciji, nadrealisti su bili oni koji su svoju „blagovest“ – svoje nove metode pisanja i otkrivanja stvarnosti, svoje hibridno znanje, stavove, egzistencijalne akcije, stil života i dr. – morali sami da tumače svetlu: i donositelji i pronositelji sopstvene „dobre vesti“, i bogovi i apostoli ujedno, sasvim u skladu s njihovom pronosiranom demokratskošću, kritikom inspiracije i kulta genija, ukidanjem podele rada.

Kao i prethodna koautorska publikacija Marka Ristića, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, i *Anti-zid* stoji sasvim pod egidom dijalektike. Na to upućuje već sam moto iz Fridriha Engelsa,⁴⁷ čija poenta glasi: „Dialektika obuhvata stvari i njihove odbleske u mozgu prvenstveno u njihovim odnosima, u njihovoj povezanosti, u njihovom kretanju, u njihovom rađanju i nestajanju“ (Bor, Ristić 1932: 7). Time se skreće pažnja na ono što je u samom nadrealizmu dijalektično, s obzirom na to da nadrealizam, čime god da se bavi i kakvi god da su učinci njegovog aktiviteta, prevashodno mora biti shvaćen kao dinamička, relaciona ili pragmatička pojava.

Bor i Ristić u *Anti-zidu* izlažu i kratku istoriju nadrealizma, ali i njegovu predistoriju, ukazujući na čvorišna mesta iz istorije literature i duha iz poslednja dva stoleća na koja su se nadrealisti oslonili kao na svoje preteče. Taj predistorijski pregled, uostalom, ne razlikuje se mnogo od sličnih prikaza koji su bila štampani u okviru nadrealističkih časopisa i brošura u Parizu, s tim što je ovaj bio namenjen publici koja nije imala prilike da se temeljno upozna s delom autora koji se navode. U ovom slučaju, taj pregled obuhvata takozvani preromantizam (oličen u figurama poput Markiza de Sada i žanru frenetičnog/crnog/gotskog romana), zatim pisce kao što su Edvard Jang, Lotreamon, Artur Rembo, Alfredi Žari, Luis Kerol, Gijom Apoliner, dadu, i to shvaćenu ne kao pokret već kao „stanje duha“ (Bor, Ristić 1932: 21), da bi naposljetku zasluge bile odate i „profesoru Frojdu“ kao osnivaču psihoanalize. Ono što sve njih, na prvom mestu, ujedinjuje, i što se javlja već kod prvog među njima, Markiza de Sada, jeste „moral želje“ (11). Svi odreda, naime, bili su spremni da se povinuju moralu želje, a to je podrazumevalo ispitivanje i praćenje svoje želje do njenih krajnjih granica. Svi su, takođe, ta svoja ispitivanja u nekom obliku objavili, stvarajući tako autentičnu poeziju (u kojem god žanru da su zapravo pisali) i podstičući druge da krenu za njima, istim putem. Tako dolazimo do drugog bitnog momenta nadrealističkog samorazumevanja: do stava da se „svaka prava poezija identifikuje sa moralom“, dok je „svaki izraz takve poezije jedno oličenje morala“ (14). Iz

⁴⁷ U esejima Marka Ristića, kada je reč o mikrostrategijama citiranja, može se primetiti da se – onda kada se govori o dijalektici, tačnije o definicijama ovog pojma – znatno učestalije referiše na Fridriha Engelsa nego na, recimo, Karla Marksa ili, što bi možda bilo još više očekivano, samog Hegela.

ove pozicije se, nadalje, sagledavaju izvori i učinci autentične poezije, pa čak i kada se ona, kao što se to dogodilo u Remboovom slučaju, manifestovala bekstvom od poezije. „Moralni značaj njegovog pakla za nas je vidljiv čak i u njegovom bežanju od tog pakla, u celom tom kidanju koje predstavlja njegova pustolovina“ (17). Time se i beogradski nadrealisti izjašnjavaju za veoma široko shvatanje poezije, onakvo kakvo je Marko Ristić još u svojim prvim esejističkim radovima označavao kao „poeziju života“. Jedan život ili jedna sudbina – a u tom pogledu, od Remboovog je egzemplarniji samo slučaj Žaka Vašea, koji takoreći nije napisao niti jedno književno delo – mogu takođe da budu otelovljenje istinske poezije (ili pak njenog izdajstva, što će Ristić elaborirati u „Tri mrtva pesnika“). Nadrealisti su svesni svojih suviše strogih zahteva „moralne asepsije“ (25), ali ti zahtevi su neophodni kako bi se prevazišla pozicija dadaizma:

„Destruktivni dadaizam mogao je negirati, i samo negirati, prevlast svesti, ali toj svesnoj misli nije mogao protivstaviti pozitivnu vrednost elemenata *podsvesti*, jer jednu pozitivnu vrednost on uopšte nije mogao priznati: svaka afirmacija bila mu je strana, izgledala mu je neprilična. (Negacija dadaizma bila je bez stvarne sadržine, jer nije priznavala ni onu sadržinu na kojoj se u stvari osnivala: ona nije bila dijalektička negacija.)“ (Bor, Ristić 1932: 23).

Druga linija izlaganja u *Anti-zidu* posvećena je razvoju nadrealizma u Beogradu, počevši od inicijalnih protonadrealističkih idejnih proplamsaja u prvoj polovini dvadesetih pa sve do organizovanja nadrealističke grupe i njenih prvih publikacija 1930. godine. U tom pogledu, ovaj spis nadovezuje se na zaključni esej almanaha *Nemoguće* „Uzgređ budi rečeno“. Pritom, Bor i Ristić napominju da nadrealizam u našoj sredini ne proističe prirodno iz istorijskog razvoja književnosti (kao što je to, ili se, iz ove perspektive, makar misli da je to slučaj u Francuskoj), već iz krize autohtonog razvoja književnosti:

„U ovoj zemlji, međutim, istorija književnosti samo je niz nakaradnih kopija već davno preživelih momenata stranih književnosti. Ta književnost nikada nije učestvovala u onome što se dešavalo u raznim intelektualnim i kulturnim centrovima Evrope; nju nikada nije zahvatila nijedna od idejnih struja koje, inače, tako lako prelaze granice; vrednosti koja je ona presađivala bile su ne samo neaktuelne, nego i drugorazredne i nevažne“ (Bor, Ristić 1932: 26).⁴⁸

Pa ipak, posleratna domaća književnost predstavljala je, po svojim dometima, možda prvi trenutak kada je jugoslovenska literatura išla ukorak s evropskom. Zbog toga autori priznaju da je nešto ipak bilo postignuto, dodajući da je i to bilo ostvareno s izvesnim ograničenjem. „Buntovništvo modernizma zadržavalo se u granicama književnosti“ (Bor, Ristić 1932: 27), što je bilo protivno nadrealističkim i uopšte avangardnim ambicijama. Tek je nova grupa, okupljena oko časopisa *Putevi* (1922–24), traženje smisla shvatala i doživljavala kao „moralni problem“ (28). Čitav potonji period, od 1924. do 1930, predstavlja godine prećutane, unutrašnje evolucije domaće nadrealističke grupe.

Poslednja argumentativna nit ove brošure dodatno pojašnjava pojedine postulate nadrealističke delatnosti. Ovoga puta, naglasak je stavljen na eksperimentalan i čisto poetski karakter nadrealizma, pod uticajem reči Andrea Bretona iz 1922: „Doći će dan kada će se i samoj nauci pristupiti u tom poetskom duhu koji joj je na prvi pogled izgleda tako stran“ (25). U tom stavu, štaviše, možemo prepoznati uzoran primer esejističkog pristupa neesejističkom materijalu. Jedna od osobenosti esejističke kulture – koju smo u ovom radu koncipirali na tragu ideja Ričarda Rortija o književnoj kulturi (v. Rorti 2004) – jeste njen aproprijacijski pristup svim književnim, filozofskim i naučnim žanrovima i disciplinama. Kao što Ajnštajnova teorija relativiteta može ilustrovati teoriju intertekstualnosti (i *vice versa*), tako i nauka uopšte može biti shvaćena kao poezija (i obratno, takođe).

Na izvestan način, nadrealizam je beskrajn i neograničen, budući da se zbiva „stalno proširivanje područja nadrealističkog aktiviteta misli“ (Bor, Ristić 1932: 37), što znači da se on „može

⁴⁸ Ova osuda provincijalne izolovanosti naše duhovne sredine, a posledično i naše književnosti, kako svojom ocenom tako i polemičkim tonom dobrim delom nas podseća na važan esej Miroslava Krleža „Hrvatska književna laž“ (1919), štampan u prvom broju časopisa *Plamen*.

javljati, kao nekontrolisana inspiracija, u najrazličitijim vidovima (često u znaku jedne paranojačke opsesije), razvejan kroz čitava dela ili čitave živote izvesnih ljudi“ (32). Prema tome, ovaj pokret je istovremeno i produkt i revelator, koji, uz to, ima za cilj da obavi sintezu svih tih raznorodnih oblasti svog delovanja. Bretonov *Drugi manifest nadrealizma* poglavito se bavi moralnim preokupacijama, pa otuda insistiranje na „sintetičkom karakteru nadrealizma“, odnosno njegovom „organskom dijalektičkom jedinstvu“ (41). „Rezultati nadrealističkog stvaranja nisu samo podloga za naučno-filozofska zaključivanja, materijal koji se može odbaciti pošto se iz njega izvuklo što se moglo; oni imaju svoju poetsku, svoju direktnu afektivnu vrednost za čoveka, za ljude“ (45).

Naposletku, verovatno najvažniji redovi *Anti-zida* za razumevanje nadrealističke esejistike jesu oni u kojima se obrazlaže princip kolaža:

„Max Ernst tek stvara od collage-a jedan nadrealistički aktivitet koji se odlikuje po tome što nesvesni i potisnuti emotivni odnosi sa materijalnim svetom nisu izraženi direktnim crtanjem pojedinih elemenata tih odnosa, nego dovođenjem u neočekivanu vezu već postojećih elemenata izdvojenih iz njihove prvobitne sredine (*le dépaysement*), tako da oni tek u toj slikarskoj *metafori* otkrivaju ono što je u njima stvarno bilo sadržano ali skriveno racionalizmom prvobitne slike“ (Bor, Ristić 1932: 38).

Pravljenje kolaža, kako ga ovde opisuju Ristić i Bor, srodno je aktivnostima domaćeg majstora (*bricoleur*), kako ga je, u *Divljoj misli* (1962) prikazao Klod Levi-Stros (v. Levi-Stros 1966). Tu figuru uzeli smo kao egzemplarnu za našu viziju avangardnog esejiste. Domaći majstor, naime, gradi i montira svoje delo (i svoju sliku sveta) kolažirajući građu koja mu je dostupna, pri ruci. Tako i on, poput Ernsta, najpre obavlja rad premeštanja materijala ili alata iz izvornog konteksta, a potom i rad sažimanja građe u okviru sopstvenog dela, i to upravo „uvezivanjem“ te građe na neočekivane načine. (U tom smislu, i ovaj proces, kao i frejdovska analiza rada sna, može se tumačiti onako kako je to sugerisao Roman Jakobson povodom dva tipa afazije, uz pomoć mehanizama metonimije i metafore.) Esejista je *bricoleur* utoliko što njegov materijal čini svekoliko kulturna tradicija, a kolažer utoliko što, snagom i opsegom vlastitih asocijacija i znanja, pronalazi nove spojnice unutar datosti svoje kulture. Na tragu ovog iskaza o kolažu kao jednom od ključnih modela za formulisanje glavnih nadrealističkih misaonih tekovina mogli bismo, štaviše, da prepoznamo jedinstvenu idejnu liniju koja bi pošla od pojma transcendentnog beskućništva (Đerđ Lukač), nastavila se na nadrealistički *dépaysement*, zatim nadovezala na *détournement* Situacionističke internacionale, te kulminirala u konceptu *déterritorialisation* (Žil Delez i Feliks Gatari).

Kako na kraju brošure zaključuju autori, glavni cilj ovog spisa bio je, zapravo, da se pokaže da socijalno opredeljenje nadrealista – koje se od njih, u tom periodu, sve više i na sve konkretnije načine tražilo pod pritiskom napredne inteligencije – ne zahteva napuštanje („likvidiranje“) nadrealizma. Naime, upravo su kroz nadrealizam, a ne drugim putevima, svi ovi autori dospeli do marksizma i revolucionarne borbe. U tom pogledu, *Anti-zid* bi bio svojevrsni domaći odjek „afere Aragon“ i, uopšte, raskola unutar pariske grupe. Prisetimo se, do njega je došlo nakon odluke pojedinih nadrealista, u prvom redu Luja Aragona, da se priključe Komunističkoj partiji Francuske i usled toga – bilo pod pritiskom partije, bilo na svoju ruku – napuste nadrealističku grupu. *Anti-zid*, tako, zajedno s *Nacrtom* odgovara na slične preokupacije kao i Bretonova knjiga *Spojeni sudovi* (*Les Vases communicants*, 1932). Otuda ne iznenađuje „uzgredna“ kritika koja je ovde upućena na račun argumenata iznetih u *Položaju nadrealizma u društvenom procesu* (1932), knjizi koju su potpisali Oskar Davičo, Đorđe Kostić i Dušan Matić. Autori *Anti-zida* uzgred primećuju da je taj spis „u celini i u većini detalja pogrešno postavljen“, zbog čega se ne može smatrati etapom u dijalektičkom razvoju pokreta (Bor, Ristić 1932: 47). Premda ovom internom sukobu nije posvećeno više prostora, nije teško zaključiti da je, u okviru beogradske grupe, došlo do pojave određenih konkurentnih vizija i, shodno njima, ciljeva nadrealizma. Takođe, lako se može utvrditi da se *Anti-zid*, uslovno rečeno, priklonio „bretonovskoj“ liniji, dok je *Položaj nadrealizma* stajao na „aragonovskoj“ strani. Bila je to jedna od poslednjih publikacija štampana pod egidom „Nadrealističkih izdanja“.

„O modernoj dečjoj poeziji“

Članak „O modernoj dečjoj poeziji“ Marka Ristića štampan je u trećem broju časopisa *Danas* (1934). Striktno hronološki gledano, ovaj napis smešten je izvan razdoblja postojanja organizovanog nadrealističkog pokreta, ali po svojim temama i stavovima, kao i stilskim karakteristikama, on *de facto* pripada korpusu tekstova koji su pisani i štampani u periodu koji mu neposredno prethodi. Neposredan povod za pisanje ovog eseja jeste pojavljivanje knjige za decu Aleksandra Vuča *Podvizi družine „Pet petlića“* (za koju je kolaže sačinio Dušan Matić); međutim – karakteristično za esej kao žanr uopšte, a naročito za Ristića – ambicija daleko prevazilazi povod. „O modernoj dečjoj poeziji“, osim što je prikaz jedne knjige, ujedno predstavlja i istorijski rezime domaće književnosti za decu, polemiku protiv proponenata suparničkih poetičkih načela i teorijsku elaboraciju nadrealističkog infantilizma.

Polemička oštrica ovog puta uperena je protiv Stanislava Vinavera. Marko Ristić nadovezuje se na tada aktuelnu polemiku između Vinavera i Velibora Gligorića. Njegova analiza polemike burdijeovski precizno ilustruje na koji način su nosioci one intelektualne struje koja je više po volji (i meri) vladajućeg poretka (u ovom slučaju: Vinaver) bolje „opremljeni“ za misaone rasprave jer su u posedu većeg simboličkog kapitala (*Danas* 3/1934: 366). Tim povodom, Ristić iznosi svoj stav o tome kako se (ne) treba ophoditi prema kulturnom nasleđu građanskog društva, stav koji je, na druge načine, dotad više puta izrekao: „Zanemarivati, tako, kulturne, intelektualne i umetničke tekovine građanskog društva, samo zbog njihovog porekla i zbog njihovog zloupotrebljavanja od strane tog društva, znači lišiti se spremne i sposobnosti za samostalno ocenjivanje i kritičku upotrebu tih tekovina“ (366). Takav postupak upravo je greška kojom se socijalna inteligencija, u želji da sasvim zbaci „teret“ buržaskog nasleđa, na svoju štetu odriče produbljenijih i kompleksnijih uvida, te praktično samu sebe „obezoružava“ (366).

Premda Ristić ovde deklarativno „drži stranu“ Gligoriću, ovakav uvod neophodan mu je samo zato da bi, jednim dijalektičkim obrtom, zapravo odbacio tekovine socijalne književnosti za decu. Pravo vrelo te poezije, *volens nolens*, nalazi se u književnosti građanske klase.

„U većini slučajeva, međutim, ‘socialna književnost’ za decu razlikuje se od građanske dečje literature samo u tome što odbacuje baš ono što u toj građanskoj literaturi najviše vredi, to jest njen poetski karakter, elemente fantazije, čudesnosti i neobičnosti, slobodnu igru maštanja, zadržavajući njen moralistički i racionalistički karakter“ (*Danas* 3/1934: 367).

No, u konačnici, i nju treba odbaciti. Ristić skreće pažnju na to da dečja literatura, onda kada je deo takozvane građanske književnosti, prevashodno služi kao dopuna (altiserovski shvaćenih ideoloških aparata) porodice, religije i škole. Drugim rečima, ona poprima funkciju graditelja savesti, funkciju nad-ja odnosno naredbe i zabrane, koja psihički deformiše ličnost. „Moralistički i zaglupljujući uticaj vršen na decu, putem književnosti koja im je namenjena, mnogo je još strašniji i reakcionarniji od uticaja koji vrši građanska književnost za odrasle“ (*Danas* 3/1934: 367); „strašniji“, naravno, utoliko što su deca osetljiviji i prijemčiviji čitaoci od odraslih.

Nasuprot tome, Ristić smatra da istinski moderna dečja književnost treba da bude „izgrađivanje *svesti*“ (*Danas* 3/1934: 367). On ceni Vinavera kao ingenioznog prevodioca Radjarda Kiplinga i Luisa Kerola i afirmativno vrednuje njegove doprinose oslobađanju dečje književnosti od antipoetskog racionalizma i, već tada, duboko uvrežene etike napora i rada Jovana Jovanovića Zmaja, tj. hvali njegovo uvođenje poetičnosti u ovu oblast duha. Preko Vinavera, Ristić se dotiče jedne od svojih frekventnijih tema, naše modernističke književnosti. Tim povodom, on ponavlja svoj već u više navrata izrečen stav da su takozvani modernisti zaista katkada „osetili [...] prisustvo“ i „naslutili [...] doziv“ prave poezije, ali se u međuvremenu pokazalo da nisu bili dorasli da se takvoj poeziji moralno odazovu (369). Zbog toga su i njihova književna dostignuća, čak i kada su vredna, nužno ograničena.

Ristić stoga, donekle čak prenaglašeno, želi da doprinos dečjoj poeziji Aleksandra Vuča odveže od uticaja Vinavera i Zmaja. Vučov suštinski doprinos, prema Ristiću, predstavlja njegovo nadrealističko „sprezanje težnje za čisto poetskim oslobođenjem sa težnjom za moralnim i socialnim oslobođenjem“, po čemu je ova njegova knjiga (s Matićevim kolažnim doprinosom) „jedina knjiga prave dečje poezije na ovom jeziku“ (*Danas* 3/1934: 369). U ovome bismo mogli da prepoznamo još

jedan Ristićev slučaj blumovske poetske utaje, objašnjiv, s druge strane, notornom autorovom pristrasnošću u stvarima književnim i njegovim strastvenim apologijama vlastitih književnih sklonosti. Pravo detinjstvo je, prema (ne samo ovom) nadrealisti, predstavnik prave želje, pa je zato potrebno izvući dalekosežne konsekvence iz dečje poezije. Kako bi plastičnije ilustrovao svoju poentu, uz rizik pojednostavljanja, Ristić izjednačava načela poezije, detinjstva i želje. Pa ipak, on je sasvim svestan da je, (i) u ovom poslu, neophodan „minimum racionalizacije“, kojom pesnik nužno vrši određenu vaspitnu ulogu, iako je ona ovde suprotnog smera od građanske.

„Tako je Vučova poezija jedan živi protest protiv ugnjetavanja deteta. [...] Da bi mogli da zahtevaju od dece da se odreknu one infantilne spontanosti, iracionalnosti i neprilagođenosti, svega onog u čemu se izražava još nedeformisana izvorna nagoniska želja, roditelji i vaspitači moraju da zaborave da su i sami bili deca“ (*Danas* 3/1934: 370).

Kad je reč o dečjoj književnosti, Ristić favorizuje alogičnost i spontanu igru duha, smatrajući ih istinskim sredstvima borbe protiv „teške kontrole starmale mudrosti i uštogljenih obzira“ (*Danas* 3/1934: 371). Nadrealistička dečja književnost morala bi u tom smislu da bude svojevrsno „kontravaspitanje, izvesno učenje koje je odučavanje od nametnutog i veštačkog, vraćanje na spontano i prirodno“ (371).⁴⁹

O humoru

Poglavlje o esejima Marka Ristića iz užeshvaćenog nadrealističkog ciklusa završićemo osvrtom na dva teksta posvećena fenomenu humora. Prvi od njih, „Humor i poezija“, Ristić je objavio u božićnom dodatku dnevnog lista *Politika* 1930. godine, kao jedan u nizu svojih članaka-hronika u kojima se bavio tekućom domaćom književnom produkcijom. Uz napomenu da se pojam *humor* više puta provlačio kroz ovu seriju tekstova, Ristić se sada odlučuje da mu posveti čitav članak i detaljno obrazloži koji smisao mu on uopšte pridaje i zašto.

Ristić najpre upućuje na etimologiju termina. Etimološki, ova reč vuče koren iz latinskog jezika (*humor*), u kome označava tečnost, a na osnovu nje su „stari fiziolozičari“ izvodili čitavu tipologiju ljudskih temperamenata i ličnosti. Ristić nam zatim pruža neveliku, ali preglednu genealogiju termina, sve dok težište konačno ne prenese na savremenost. Humor tu uglavnom označava duhovitost ili komičnost, vic ili nešto smešno, ali to nije ono značenje koje dublje povezuje humor i poeziju. Ristić napominje da je humor, barem kako ga on shvata i upotrebljava, zapravo „potpuno moderan pojam“ (*Politika* 7788/1930: 22). Štaviše, moderni humor prvenstveno pripada podsvesti, usled čega autor podseća na Frojdovo tumačenje humora kao otpora prema ugroženosti psihe, u okviru koga bi humor morao biti shvaćen kao „trijumf narcizma i principa zadovoljstva“ (22). Humor ima karakter psihičkog oslobođenja, a nosi u sebi i nešto uzvišeno (premda potiče od nagona). Ristić se nadovezuje na Luja Aragona kada ovaj kaže da je humor negativan uslov svake poezije; kao kritika konvencija i sentimentalnosti, on omogućava poeziji da se oslobodi svih suvišnih slojeva klišetizirane patvorenosti. Beogradski nadrealista dodaje da „u svetlosti humora izvesni elementi odjednom dobijaju boju poezije“ (22), pa se mora zaključiti da humor ujedno predstavlja i pozitivan uslov poezije, odnosno da su ta dva njegova aspekta ne(o)deljiva.

Kao Ristićevu definiciju humora mogli bismo da izdvojimo sledeće reči:

„Humor iznenada obasjava stvarnost jednom tako neočekivanom, tako čudnovatom i tako preobražavalačkom svetlošću, da njen svakodnevni izgled biva korenito izmenjen, i da njeni sastavni delovi bivaju dovedeni u nove, u iznenadne, u nadstvarne odnose [...] Tako humor vrši jednu mešavinu realnog i fantastičnog. I tako je svaka manifestacija humora u stvari jedna metafora“ (*Politika* 7788/1930: 22).

⁴⁹ Imajući na umu ove Ristićeve pozive na odučavanje deteta kao jednog od efekata moderne dečje poezije, možda bi prave sledbenike nadrealističke (široko shvaćene) dečje politike ili politike obrazovanja trebalo tražiti u Ivanu Iliću, autoru notorne knjige *Dole škole* (Deschooling Society, 1971), te u Žaku Ransijeru, sa njegovom slavnom knjigom *Učitelj neznanica* (Le Maître ignorant, 1987).

U ovim redovima moguće je prepoznati izvesne bliskosti s opisom postupka paranojačkog delirijuma simulacije, koji će iste te godine Salvador Dali izneti u knjizi *Vidljiva žena*, a beogradski nadrealisti samo godinu dana docnije primenjivati i o njemu detaljnije pisati.

Na kraju članka Ristić svoje zainteresovanije čitaocce upućuje na čitav niz, gotovo kanon, po njemu ključnih i istinskih humorista, autora kod kojih je i uz pomoć kojih je on sam pronašao i uobličio svoje shvatanje humora. Među njima su, recimo, i istaknuti filmovi Čarlija Čaplina i Bastera Kitona, kao i Bunjuelov i Dalijev *Andaluzijski pas* (*Un chien andalou*, 1929). Simptomatično je, pritom, da za najvažnijeg pisca o humoru, koji je o njemu govorio kao o „osećanju teatralne uzaludnosti svega“, biva proglašen jedan neimenovani autor, „čija je meteorska pojava bila od sudbonosnog značaja po obrazovanje čitavog jednog duhovnog stanja“ (*Politika* 7788/1930: 22). Nema sumnje da će svaki u istoriju nadrealizma upućeniji čitalac u ovoj aluziji nedvosmisleno prepoznati Žaka Vašea.

Drugi Ristićev tekst o humoru štampan je dve godine docnije, ovoga puta u drugom, takozvanom autokritičkom broju „stalnog redovnog organa nadrealizma u ovoj zemlji“ – časopisa *Nadrealizam danas i ovde* (*NDIO*). Ovaj napis objavljen je kao deo nadrealističke ankete „Da li je humor moralan stav?“. Zanimljivo je, i na prvi pogled očito, da autor u naslov svog odgovora na postavljeno pitanje umeće i godinu publikacije: „Humor 1932“. Zbog čega Ristić eksplicira ovu godinu i zašto insistira na datiranju koje deluje suvišno, kad je već napis deo šire grupe tekstova i kada se čitalac na naslovnoj stranici časopisa može informisati o godini objavljivanja? Osim što potencijalno sugerise da je stav o humoru promenljiv, ovakav naslov možda pre treba razumeti kao odmak od autorovog prethodnog teksta. Mada ima tek nekoliko novina i dopuna u odnosu na „Humor i poeziju“, čini nam se da je ovaj odmak pre svega izraz polemičkog otklona od samog sebe kao autora koji je pisao za *Politiku*. Ristić, uostalom, to ne prikriva, pa se i sam, autokritički, osvrće na vlastiti prethodni „ne mnogo briljantni“ tekst, ali i na „Budilnik“ iz almanaha *Nemoguće*, kao prva dva primera razmatranja problema humora kod nas (*NDIO* 2/1932: 18).

Ipak, Marko Ristić i ovde ponavlja svoju tezu o tome da je mitologija humora „neporečno moderna“ i da humor predstavlja „džinovsku metaforizaciju stvarnog“ (*NDIO* 2/1932: 18). Takođe, ponavlja i onu tezu koja potiče od Frojdovog stava, a po kojoj se humor može razumeti kao „odbijanje zahteva stvarnosti i afirmacija načela zadovoljstva“ (19). U takvom shvatanju, „grandiozna strana“ humora, koja ga uzdiže iznad obične komike, leži u prkosnom trijumfu narcizma. Po tome se humor pridružuje ludilu, nervozi, pijanstvu i ekstazi. „Humor zadovoljava regresivne tendencije ka prelogičnoj i prerealističkoj misli, posredstvom jedne uštede psihičke energije“ (19). Međutim, Ristić ukazuje i na naličje ove psihoanalitičke slike. Ispostavlja se da je humor, u isti mah, jedna od maski opresivnog nad-ja, „da je humor u nekoliko jedna od strane ‘nad-ja’ žigosana i odobrena maska, koju navlači podsvest da bi se mogla provući pored kontrole tog istog ‘nad-ja’“ (19).

Time Ristić, konačno, dolazi i do osnovnog pitanja ove ankete – odnosa humora i morala. Nadovezujući se na odgovor koji je prethodno dao Koča Popović, Ristić podseća da je za pravilno shvatanje njegovog odgovora neophodno razumeti razliku između stvarnog morala i modernog morala, o kojoj je već bilo reči u *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog* i o kojoj će tek biti reči u „Moralnom i socijalnom smislu poezije“.

„Razlikovanje između, s jedne strane, *stvarnog morala* koji je proces ostvarivanja konkretne, individualne želje, izraz neposrednih revendikacija podsvesti, umovanja izvan sistematizacije, i, s druge strane, *modernog morala* koji je samo jedan nužno sistematizovan stupanj toga procesa, jedan relativan sistem, jedan stav, uslovljen zahtevima onih kategorija o kojima stvarni (individualan i neprimenljiv) moral po definiciji ne može da vodi računa, kao što su kategorije *prosudivanja*, svesti, vremena, istorije, društva“ (*NDIO* 2/1932: 19).

Shodno tome, Ristić zaključuje da humor ne može biti moralan stav. Humor ne pristaje na realnost i u njoj ne može da se opredeli. Kao stav, humor je „nedržljiv, neizdržljiv“, jer „kao pozicija uopšte ne opstaje u zajednici, u vremenu“, i jer teži nihilističkoj samoći kao „moral novorođenčeta pre rođenja i samoubice posle smrti“ (*NDIO* 2/1932: 20). U suprotnom, humor postaje „alibi koji dopušta sve

kompromise“ (21). Sagledan iz te perspektive, humor zapravo postaje metafora dadaizma: „Humor, dada: osećati besciljnost svega, znači osećati besciljnost i svoju, znači i biti besciljan“ (21). Zato se Ristić i ovde poziva na u *Politici* već citiranu izreku Žaka Vašea da je humor „osećanje teatralne uzaludnosti svega“. Ipak, bez ikakve dileme, humor jeste moralan (u smislu modernog morala) zato što je subverzivan, što za Ristića ne znači ništa drugo doli revolucionaran, upravo na isti onaj način na koji su to i ludilo, ljubav ili poezija. Nadrealizam, barem u trenutku u kome izlazi ovaj Ristićev odgovor, stoji na tim pozicijama: ne lišava se humora, ali se ni ne zatvara u njega, ne zapada u tu vrstu negacije koja je „nedialektička i sterilna“, nego nastoji da bude „svest o dialektičkoj nužnosti“ (22).

U svakom slučaju, kako je ukazala Jelena Novaković, Ristićev tekst „predstavlja jedno od najiscpnijih i najoriginalnijih razmatranja humora u nadrealizmu i kao takav postaje nezaobilazni predmet komentara francuskih ispitivača nadrealizma“ (Novaković 2002: 111). U tom smislu, treba napomenuti da je ovaj članak preveden na francuski i objavljen u *Le Surréalisme au service de la révolution* (6/1933), kao i da poseban značaj dobija s obzirom na to da, u izvesnom pogledu, najavljuje čuvenu Bretonovu *Antologiju crnog humora* (1940), osmišljenu upravo sredinom tridesetih godina, koja se danas smatra centralnim spisom nadrealističke teorije humora.

O modernom i „modernizmu“

Pojam *modernog* jedan je od ključnih u celokupnoj esejistici Marka Ristića. Možemo ga smatrati čvorištem i ishodištem brojnih problema kojima se ovaj autor u svom pisanju neprestano vraćao. Ristićev odnos prema fenomenu modernog važan nam je iz barem dva razloga. S jedne strane, preko razmatranja ove pojave možemo pratiti autorovo vlastito razumevanje duha vremena, u čijim je okvirima živeo i stvarao, kao i njegov odnos prema problemu savremenosti uopšte. S druge strane, tako će nam se otvoriti put za detaljnije sagledavanje i terminološko preciziranje Ristićevog rada i pozicije, naročito s obzirom na srodne, ali nipošto istovetne pojmove avangarde i modernizma. Ovaj ciklus esejističkog opusa Marka Ristića mahom obuhvata eseje koji su objavljeni krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina, prevashodno pojedine članke iz njegove serije književnih kritika/hronika, kao i nekoliko priloga štampanih za vreme postojanja organizovanog nadrealističkog pokreta u Beogradu, te dva važna naknadna osvrta, pisana nakon Drugog svetskog rata.

„Objava poezije“

Godinu dana pre nego što je započeo s publikovanjem niza tekstova, koje će docnije objediniti pod naslovom *Književna politika*, Ristić je objavio svoju prvu značajnu književnu recenziju – ako nije neumesno upotrebiti ovu neutralnu reč za jedan veoma emfatičan tekst. Reč je o članku „Objava poezije“ (1927), u kome je autor pozdravio i afirmisao pojavu poeme Milana Dedinca *Javna ptica*. Zanimljivo je da ni sam Ristić nije bio sasvim siguran u koji bi žanr trebalo uvrstiti ovaj tekst. Tako on kaže za Dedinca da „o njegovoj knjizi neć[e] pisati *kritiku*...“ (Ristić 1985: 137). Himnička proza ili panegirik, na primer, ne bi bili neprikladni termini za opis ovog eseja (uostalom, kao ni onog Dušana Matića posvećenog istoj knjizi). Naime, poezija Milana Dedinca, smatra Ristić, do te mere dospeva izvan literature da naprosto „ne podleže“ obradi pod rubrikom književne kritike, kao što se podjednako „ne može podvrgnuti“ ma kakvom estetičkom sudu (137). Autentična poezija, kako nam na primeru *Javne ptice* sugeriše autor, prevazilazi književnost. Estetika nije pozvana da o njoj raspravlja. Tako se ispostavlja da se Ristićev naslov „Objava poezije“ ne odnosi isključivo na Dedinčevu poemu. On podjednako verno iskazuje i autorovo sopstveno poetsko vjeruju – koje se delom nadovezuje na dotad već iznete stavove, a delom pak utemeljuje upravo ovde, povodom Dedinca. Naravno, ovde imamo u vidu glasovito Ristićevo razlikovanje i razdvajanje književnosti i poezije.⁵⁰ *Javna ptica* govori u prilog tome da se ristićevski shvaćena poezija još uvek, premda retko,

⁵⁰ Razliku između poezije i literature, iako je nije prvi postavio, svakako je proslavio italijanski estetičar Benedetto Croce. On ističe da se ova razlika dosta osećala počevši od doba romantizma, dok je u prethodnim razdobljima retko dolazila do

može pronaći u uobičajeno shvaćenoj poeziji, ali je tada nužno reč o poeziji koja više ne pripada literaturi.

Međutim, u ovoj nam je prilici najvažnije da istaknemo Ristićev tretman „modernizma“, pojma koji autor po pravilu piše pod znacima navoda. Na samom početku eseja, govoreći o duhovnoj klimi i atmosferi u kojoj je objavljena *Javna ptica*, Ristić najpre evocira sve osude i optužbe koje su razni kritičari, estetičari i teoretičari uputili na račun onoga što autor smatra najnaprednijim posleratnim spisateljskim ostvarenjima. Tim povodom, on zaključuje: „Ja nisam prijatelj takozvanog ‘novog duha’, ili ‘modernizma’, ali moji najveći neprijatelji su i njegovi“ (Ristić 1985: 136). Dakle, Ristić već ovde jasno izražava svoj specifičan odnos prema modernizmu i onome što ovaj termin u tadašnjem kontekstu predstavlja. Tako se on, uprkos neslaganjima koja ovde ne eksplicira, svrstava na stranu „modernizma“ ne (samo) iz apsolutnih nego i iz strateških pobuda. Imati iste neprijatelje ne stvara automatski savezništva, ali Ristić je te prijateljske odnose gradio godinama unazad kroz saradnju u časopisima *Putevi* i *Svedočanstva*. S druge strane, znaci navoda koji uokviruju pojam „modernizam“ sami po sebi ukazuju na Ristićev otklon od tog književnog konteksta i kulturnog miljea, odnosno na njegovu opreznost prema prihvatanju ovog tada već uveliko korišćenog termina (i s negativnim i s afirmativnim konotacijama). No, detaljnije razloge za ovu uzdržanost autor će pojasniti tek u narednim esejima.

Konačno, u ovom tekstu Ristić formuliše i shvatanje koje će suštinski obeležiti njegovu poimanje književne istorije: „Ponosim se što se, na raskršću gde se sretaju život i poezija, likovi pesnika podudaraju sa likovima mojih prijatelja“ (Ristić 1985: 137). Ovde naslućujemo ono što će, između ostalog, postati belodano u „Tri mrtva pesnika“, pa donekle i u knjigama *Krleža* ili *12 C*. Ristić poručuje da magistralni tok istorije poezije čine njegovi (bliski ili bivši) prijatelji, i da je on jedino tako može i hoće sagledati: u ukrštanju njihove poezije i njihovih životnih sudbina. U kontekstu ovog rada, u ovom prožimanju *sudbine* i *dela* možemo prepoznati jedno od ključnih načela esejizma. Granice između teksta i života postaju porozne, a u ovom slučaju takve su i granice između figura *pisaca* i *prijatelja*.

„Kroz noviju srpsku književnost“

U tom pogledu od izuzetnog je značaja jedini prilog Marka Ristića iz časopisa pod uredničkom kontrolom Pavla Bihalija, *Nova Literatura* – „Kroz noviju srpsku književnost“, štampan 1929. godine. Ovaj tekst predstavlja nam Ristića u ruhu književnog istoričara, i to temeljno upućenog (s obzirom na to da je, dobrim delom, i sam bio akter ove istorije). To je važno istaći, budući da će ovde izneti Ristićevi književni sudovi i procene biti „utkani“ u potonje preglede ovog razdoblja srpske književnosti, odnosno u radove istoričara u čijem je fokusu upravo „modernistička“ književnost.⁵¹

Ristić se, pre svega, zalaže za reviziju sagledavanja predratne naše književnosti. Prema njemu, kanon predratne literature uspostavili su „estetičko-univerzitetski“ Bogdan Popović i „nacionalno-pozitivistički“ Jovan Skerlić. Taj kanon uspostavljen je „sa jednom pedagoškom ili nacionalističkom tendencijom“, a vrednosti koje su „profesori“ proklamovali i dalje se tretiraju kao zanavek date (Ристић 1987: 120). Shodno tome, Ristić se ovde zalaže za snažno afirmativno vrednovanje posleratne srpske književnosti, tvrdeći da ovaj period nipošto ne treba sagledavati kao puku prelaznu epohu. Polemišući s onima koji kritikuju ovu književnost da je nerazumljiva, nerazgovetna, ezoterična i ekstravagantna, i prema tome otuđena, Ristić naglašava da je upravo ona u bližem i neposrednijem kontaktu sa stvarnim životom, za razliku od one literature koja prijanja uz skerlićevsko-popovićevski utilitarističko-racionalni mentalitet. Tim povodom, on poredi na koji

izražaja, iako je antika poznavala razliku između poetike i retorike. Za samog Kročea, poezija počiva na nesvodivoj intuitivnosti pesničkog izraza, zbog čega su, u njoj, forma i sadržaj neraskidivo povezani. Literatura, s druge strane, predstavlja izraz kulture, učenosti i civilizacije, pa su njeni forma i sadržaj lako razlučivi. Više o tome može se pronaći u uvodnom poglavlju „Poezija i literatura“ njegove knjige *Poezija* (v. Кроче 1995: 9–53)

⁵¹ Kako povodom ranih Ristićevih kritika skreće pažnju Milica Nikolić: „Najbitnije ocene i određenja Marka Ristića iz ovog perioda ostali su do danas važeći i tačni. Mnoge od njih je kritika nakon drugog svetskog rata parafrazirala i razrađivala, uglavnom retko kad pominjući izvore“ (Nikolić 1979: 323). Pored toga v. Andonovski 2017: 361.

način su se primali strani uticaji pre i posle rata. Naime, uzimajući za primer Pariz, Ristić tvrdi da se ranije nije primećivalo ono što je od suštinskog značaja nego samo ono što je bilo prolazno i izvedeno. Međutim, nakon rata, gledalo se u ono najbitnije i, štaviše, u ono što je bilo najmanje lokalno, dakle – najuniverzalnije. (U tome je smisao ovog Ristićevog antiprovincijalističkog komentara: važnije je u šta se gledalo i čega je to bilo izraz nego na kojoj strani se to tražilo.) Tu se, dakako, izdvaja Biblioteka Albatros i njena vanredna, neponovljiva serija od tri knjige iz burnog i intenzivnog perioda 1920–21: *Dnevnik o Čarnojeviću*, *Gromobran svemira* i *Burleska gospodina Peruna boga groma*. Povodom ove tri vrhunske knjige bile su, zapravo, izrečene prve optužbe prestarelog ukusa za nerazumljivi „modernizam“. Biće to iste one, prema Ristićevom sudu besmislene, optužbe koje će se potom čuti i povodom (vrlo površno shvaćenog) nadrealizma, inače presudno obeležnog godinom 1924. Sva tri spomenuta autora Biblioteke Albatros – Miloš Crnjanski, Rastko Petrović i Stanislav Vinaver – u međuvremenu će se preobražavati i doći do postepene šire afirmacije, u kojoj je Ristić video napuštanje njihovih inicijalno beskompromisnih pozicija. Pa ipak, on smatra – i u tome se naslućuje osnovna teza „Tri mrtva pesnika“ – da „imena pojedinaca treba pominjati u vezi sa onim momentom njihovog rada kada su oni značili najnapredniji podatak izvesnog stremljenja. U *tome* momentu su oni jedna ekstremna, to jest jedna živa, pozitivna činjenica“ (128). Stoga se, iz njihovog opusa, kao najvrednija moraju izdvojiti ona dela koja su, u svome vremenu, označavala najprogresivniju književnu liniju.

U nastavku eseja Ristić obrazlaže svoja shvatanja poezije i literature, na osnovu kojih je moguće izvesti afirmaciju našeg „modernizma“. Prema njemu, naime, „svaka poezija je revolt u trenutku kada postaje, inače nije poezija uopšte“; s druge strane, „ono što ponavlja već rečeno, iskorišćavajući jednu tehniku, pa ma koliko bilo vešto, artističko ili virtuožno, nije poezija“ (Ристић 1987: 125). Shodno tome, a za razliku od formalističkih i utilitarističkih poetika, za Ristića je literatura

„jedino interesantna kao duhovni podatak, kao oblast gde postaje vidno ono što su pojedini ljudi imali da iskažu, da učine, preko svog ličnog izražavanja, za duh. Inače je literatura samo roba za razonodu potrošača, ili štivo za osnovne škole, ponavljanje šupljih, ali oprobanih, misaonih i osećajnih procesa, to jest *prilagodavanje*, *podešavanje*. Podešavanje prema ukusu publike, koje može biti i nesvesno. Koje publike? Potrošačke: buržoaske“ (Ристић 1987: 126).

Lucidno uviđajući kuda vodi ova vrsta komercijalizacije književnog stvaralaštva, Ristić izriče svojevrsnu odbranu poezije. On poziva pesnike da ne napuste svoje izvorne, „opsedantne“ preokupacije, da prate isključivo naloge svoje inspiracije i da se, politički, ne obaziru ni desno ni levo, da, štaviše, ne računaju unapred na prijem kod publike. Autentična poezija ne nastaje u dosluhu s publikom već s unutrašnjim, dubljim pesničkim pobudama. Prema tome, „literatura koja hoće da bude odjek, slika, ekran te slobodne misli mora da se preobražava po zahtevima te misli, da se podešava prema njoj, a ne prema zahtevima onih čitalaca čiji joj socijalni napredni nazori odgovaraju na socijalnom planu“ (Ристић 1987: 126–127).

O modernom u književnim hronikama iz *Politike*

U članku naslovljenom „Na početku nove ‘književne godine’“ na delu vidimo za Marka Ristića karakteristični autopoetički *incipit*. Autor nam u njemu nudi komentar o sopstvenoj poziciji književnog hroničara, koji ispisuje ovu rubriku (književnu hroniku u *Politici*) potpuno svestan svog terminološkog aparata i njegovih ograničenja. Eksplicirajući svoju *insajdersku* poziciju, Ristić priznaje da njegov pogled na razvoj književnosti „izbliza“ utiče na to da „velike podele na zaokrugljene literarne faze gube se“, a „opticaj duhovnih i umetničkih vrednosti ne ukazuje se u svojoj nužnosti“ (*Политика* 7732/1929: 9). Književni hroničar se, kako ovde ilustruje autor, nalazi u sličnoj poziciji kao i Stendalov junak Fabrisio u *Parmskom kartuzijanskom manastiru*, koji, na primer, nije svestan da učestvuje u tako značajnoj bici poput one na Vaterlou. Međutim, Ristić ne zapada u Fabrisijevu pogrešku. Nju on smatra tipičnom za „kratkovide“ i „konzervativne“ posmatračke, koji nisu u stanju da – haosu tekuće književne produkcije uprkos – „zapaze korenitiju, suštastveniju i

neminovnu obnovu“ literature, ostajući „odani misaonom komforu“ koji svaku istinsku novinu po prirodi stvari proglašava abnormalnošću (9).

Pritom, Ristić je svestan da su terminološke nesuglasice nužna posledica svakog iole sistematičnijeg književnog pregleda, ali je ujedno svestan i (makar provizorne) korisnosti upotrebe određenih, više opisnih no preciznih termina. Uprkos tome, on odbacuje dualističke i statičke, to jest dogmatične generalizacije i klasifikacije (kao, na primer, moderno–starinsko, predratno–posleratno i sl.), stoga što one „ukalupljaju duhovna zbivanja“ i time ih prikazuju u pogrešnoj svetlosti. Ristić se zato odriče bilo kakvog pokušaja propisivanja normi unapred, kao što je onaj gest koji dihotomiju novo–staro zamenjuju tobože objektivnim vrednovanjem dobro–rđavo. U tom smislu, „bolji je nered, no nasilan, krut i umrtvljujući red“, koji u stvari samo izaziva dodatnu konfuziju (*Politika* 7732/1929: 9). Problem „t. zv. ‘moderne’ naše poezije“ upravo se tu pokazuje kao naročito simptomatičan; namesto toga, Ristić pokazuje koliko su estetičke norme neadekvatne savremenoj (modernoj) težnji „integralnog izražavanja čoveka“, te da dobro i lepo, kao temeljne kategorije promišljanja umetnosti, moraju da budu revidirane i ustuknu pred novim pojavama duhovnog života.

Ono što je isprva samo najavio, Ristić je i ispunio. Jedan članak, „O modernom u poeziji: povodom novih Drainčevih pesama“, posvetio je konačno rasvetljavanju fenomena modernosti. Ovoga puta, kao i kada je pisao o humoru, Marko Ristić nadovezuje se na Luja Aragona, čije reči ne samo da uzima za moto, već se na njega poziva u ključnom delu teksta. Na samom početku članka možemo pronaći verovatno najjstrajniji topos Ristićevog pisanja o „modernizmu“ – topos ponavljanja: „Još jednom, po ko zna koji put: nije u pitanju ona dosadna podela na ‘mlade i stare’ kojom bi olako, i u svoju korist, mnogi intelektualni lenjivac hteo da razreši opasni i neizbežni problem transformacija duhovnog života“ (*Politika* 7800/1930: 9). Dakle, za Ristićevo pisanje o fenomenu modernog tipično je (a i topično) njegovo eksplicitno isticanje da je o tome već negde i nekad pisao. Takav gest ima za posledicu to da se autor, *volens nolens*, mora nadovezati na samoga sebe, tj. budući da je na tu temu već nešto bio rekao, on sada mora samog sebe citirati ili barem na samog sebe aludirati, on mora sebe da ponovi, ako ne baš i da revidira. Gledajući esejistiku Marka Ristića u celini, zanimljivo je da će se taj opus granati i širiti upravo na taj način da će se autor docnije, o čemu god da započne da piše, naći u neizbežnoj poziciji da je o tome uvek već pisao.

Ristić ovde dopunjuje svoj prethodni članak stavom da površna, a nebrojena kritičarska prizivanja „modernog pokreta“ zapravo „idu na to da čitav taj pokret predstave samo kao jednu bednu reakciju ‘mladih’ na ‘stare’“. Rade Drainac ovde služi tek kao povod i „pretekst“ za širu raspravu o problemu modernosti, a „čudnom slučajnošću“, kako napominje autor, upravo je taj pesnik spomenut u članku Živka Milićevića o Jovanu Dučiću na koji se Ristić polemički osvrće. Taj pretekst tiče se, pre svega, pitanja pesničkog uticaja, u konkretnom slučaju (prevladanog) uticaja Dučića na (mladog) Drainca. No, Ristić ovde postavlja taj problem načelnije, pri čemu je indikativno da u svom razmatranju povezuje modernost i uticaj. Prema njemu, „nije u pitanju da li je jedan pesnik pod uticajem ili ne“, zato što to spada u „probleme sićušne psihologije taštine“ (*Politika* 7800/1930: 9). U pitanju je, naime, „šta je on, svesno ili nesvesno, izabrao, čemu je dozvolio da vrši nekakav uticaj na njegovu misao i na postupak njegovog poetskog ostvarivanja“ (9). Dakle, uticaj se ne može poreći, i zato se treba fokusirati na ono šta ili onoga ko vrši taj uticaj, jer će od toga presudno zavisiti stvaralački smer pesnika. Utoliko Ristić zaključuje da je Rade Drainac od Radojka Jovanovića „bolji [izbor], pored ostalih razloga, i jer moderniji“ (9).

Međutim, ključna Ristićeva poenta iz ovog članka je sledeća:

„Ono što nije za svoje doba bilo moderno, ono što se – iz straha da ne bude samo privremeno, iz želje da pripada lepoti iznad vremena, da bude a priori saglasno sa ‘večnim istinama’, iz želje da traje – nije usudilo da bude ‘funkcija vremena’, to ni za svoje vreme, ni docnije, nije ništa značilo. Ovo ne samo da nije paradoks već je jedna vrlo banalna konstatacija“ (*Politika* 7800/1930: 9).

Razume se, u ovoj izjavi implicitno je sadržana kritika preovlađujućih esetičkih dogmi onog vremena, u kojima Ristić prepoznaje negiranje temporalnosti. Nasuprot tome, on se (ne samo) ovde zalaže za svojevršno uranjanje u vremenitost zbivanja. Odatle potiče i njegova pohvala modernoj poeziji: „njena je nužnost i veličina u tome što učestvuje, kao simptom, ali i kao stvaralački faktor, u

onom progresivnom pokretu, u onom nizu promena koje čine postajanje (*das Werden*)“ (*Politika* 7800/1930: 9). Prisetimo li se već spominjanog (dijalektičkog) značaja *postajanja* za Ristićevo razumevanje ne samo književnog nego i duhovnog i egzistencijalnog razvoja, postaće nam jasnije i njegovo neumorno javno zauzimanje za ovu i ovakvu modernost.

Nadrealistička kritika „modernizma“

Međutim, pristup Marka Ristića prema modernistima promeniće se tokom njegovih aktivnosti u nadrealističkom pokretu, početkom tridesetih godina. Tada će on, zajedno s grupom svojih nadrealističkih saboraca, zaoštriti i književnoteorijske, ali i ideološke stavove. Godine 1932. Ristić objavljuje u tom pogledu dva važna teksta, u kojima napada moderniste i njihovu književnu delatnost.

Najpre u glasilu pokreta, *Nadrealizam danas i ovde* (2/1932), izlazi članak „Protiv književnosti modernističke“. Tekst je napisan povodom tada objavljenih knjiga Todora Manojlovića i Miloša Crnjanskog, ali Marko Ristić koristi priliku da se „obračuna“ i s drugim, manje značajanim ili upadljivim, ali ne manje karakterističnim pojavnim oblicima duhovnog stava koji stoji iza „modernizma“. „Moderno doba ne čeka od intelektualaca da mu oni nađu njegov pravi *smisao*: naprotiv, za današnje intelektualce pitanje je života ili smrti da li će biti na visini tog smisla“ (*NDIO* 2/1932: 42). Suštinska zamerka koju Ristić upućuje spomenutim autorima tiče se, zato, njihove nedoraslosti zahtevima i smislu modernog vremena, odnosno same savremenosti: „Smisao modernog, zahtevi moderne svesti i modernog morala ostaju mu nedostižni“ (42). Iz Ristićevog opisa, modernista nam se ukazuje kao donekle ažurirana verzija predstavnika novog rokokoja. Autor priznaje da je ranije, pišući književne hronike za *Politiku*, modernističku književnost branio od njenih neprijatelja, ali dodaje da je to činio „iz strateških razloga“, služeći se „sputavajućim relativističkim obzirima“. Sada, Ristić smatra da za tim više nema potrebe: modernisti takvu odbranu više niti zaslužuju niti opravdavaju. U međuvremenu se, naime, pokazalo da je u pitanju bila jedna „negacija bez sadržine“, dakle nedijalektička negacija, koja je vodila u neumitno uključivanje modernista u „nazadnjački blok“ (43). Time Ristić objašnjava „sлом modernističke književnosti“.

Sve u svemu, jeste tačno, kako navodi Ristić, da se modernistička književnost suprotstavila „zadremanoj okoreloj ‘ideologiji’ koju je zatekla na vladi i koja je jasno pokazivala očite znake izlapanosti i preživivosti (upravo mrtvorodenosti)“ (*NDIO* 2/1932: 44). Međutim, ova „modernistička posleratna trubačka trupa“ – među kojima su najvredniji talenti bili Stanislav Vinvaver, Rastko Petrović i Miloš Crnjanski – nije iznela nikakvu zaista novu ideologiju. Ona je svoju aktivnost ograničila na nekoliko „nerazrađenih tehničkih inovacija“ i insistiranju na pojmu generacije, koji je zapravo bio „malo kamuflirana apologija svoje sopstvene zaslužnosti“ (44). Ristić im, zato, zamera da „ta generacija nikad nije umela čak ni da se brani“, i da nije „ni ideološki ni moralno“ bila dorasla „ilustraciji i odbrani“ vlastitog razloga (44). Štaviše, „neizbežan uticaj godina koje dolaze“ značio je prilagođavanje modernista onim poetičkim i političkim zahtevima kojima su se oni u početku snažno protivili:

„Neko dvanaest godina piše, a ima nekakvog talenta, pa se to najzad uvidi, i opet ništa. Pa se to najzad i prizna, i opet ništa: jer to znači da je taj neko uspeo da nametne najzad svoju reč, u početku neprimljivu, da je nametne u njenoj subverzivnosti koja tu reč jedino zaista opravdava, odigrao se prosto jedan monoton proces trenja i međusobnog prilagođavanja“ (*NDIO* 2/1932: 44).

Upravo je takva dinamika razvoja dovela do toga da Crnjanski postane „laureat svih mogućih nagrada“. Prema Ristiću, „modernistička“ generacija bila je „buntovna samo zato što je publika nije odmah oberučke prihvatila a ne iz nekog dubokog unutrašnjeg razloga“ (*NDIO* 2/1932: 45). Ona se pokazala isuviše spremna na kompromise i oportunističke, odnosno na „palanačke“ i „arivističke“ kapitulacije. Bilo je to buntovništvo isključivo radi zauzimanja pozicija moći, a ne radi sprovođenja revolucije duha. A to je upravo ono za šta pledira nadrealizam, na čije maliciozno spominjanje kod Todora Manojlovića Ristić reaguje žestokom kritikom, dokazujući da „između desnog i levog, poređenja nema“ (45). Na tom primeru najbolje se, po Ristiću, može uvideti stepen poltronstva prema

vladajućem poretku, na koje su svi predstavnici „pseudo-moderne misli“ svojevoljno pristali, smatrajući da je moguće zadržati neutralnost. Stoga, „strog moralni kriterijum“ nadrealizma izriče svoj neopozivi zaključak: „Gospoda modernisti u službi tradicije, konzervativizma, preživnosti, nazadnjaštva i opskurantizma“ (46).

Drugi esej Marka Ristića u vezi s ovom temom, objavljen iste, 1932. godine, ovog puta u časopisu *Stožer*, jeste „Odlomak o modernizmu i o iracionalizmu“. U njemu se, zapravo, ponavlja argumentacija izneta u „Protiv književnosti modernističke“, s tim što su za pretekst odabrani drugi akteri, a akcenti izlaganja neznatno drugačije podešeni. Kao glavni povod figurira članak Velibora Gligorića „Neohumanisti“, u kome se (prema Ristiću, nedovoljno dijalektički izbrušeno) raskrinkava onovremena knjiška poplava naših „mučenika slovenske misli“ i „modernista građanske filozofije“ (Ристић 1987: 144). U članku iz *Stožera*, možda zato što je objavljen u časopisu koji okuplja levu inteligenciju, Ristić se više nego u prethodnom tekstu služi materijalističkom analizom. On nastoji da pokaže da su svi ti literati-duhovnjaci – bilo da su usmereni ka Istoku (kao Milan Kašanin i Vladimir Vujić) ili ka Zapadu (kao Todor Manojlović) – ništa drugo do „ogorčeni neprijatelji materijalizma“. Paradoksalno (ili ne), neprijatelji materijalizma u filozofiji moraju biti materijalisti u egzistenciji, pa ih Ristić optužuje da su oni, kao intelektualci, „svi redom u službi ili u ropstvu tog novca“ (142). Kako autor dalje pojašnjava, „duh, međutim, nije *rob* materije, čiji je proizvod, već je rob izvesnih *određenih* materijalnih odnosa, okolnosti i vrednosti, to jest novca...“ (147). U tom stanju upravo žele da ga održe, a ne da ga oslobode, spomenuti „neohumanisti“ i iracionalisti slavenofilske orijentacije.

Ristić ne krije da je s Milanom Kašaninom sarađivao u *Letopisu Matice srpske*, gde je objavio svoje četiri *Marginalije* (1929), uz ironičnu opasku da je u tom odnosu do izražaja došla „moja legendarna i šarmantna ljubaznost u ličnom ophođenju“ (Ристић 1987: 143). Ali sada, bez ikakvih emotivnih viškova, on odbacuje čitavu tu kašaninovsko-manojlovićevsku „modernističku“ struju „iracionalizma“. U tome nije bilo samo ličnih pobuda nego i filozofsko-ideoloških neslaganja. Koča Popović i Marko Ristić, kao autori *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog*, izneli su sasvim drugačije – treba li uopšte napominjati: filozofski utemeljenije, teorijski potkrepljenije, intuitivno prodornije, misaono bogatije... – viđenje fenomena iracionalnog. Zato Ristić opravdano napominje da između *Nacrta* s jedne i iracionalizma Kašanina, Vujića i ostalih s druge strane nikakvog poređenja ne može biti. Usled toga, on se ovde svrstava uz Gligorića i ujedno „desolidariše[m]“, u ime modernog, od malograđanskog modernizma, a u ime jednog *uviđanja* iracionalnog koje ima svoju sadržinu i svoje subverzivne posledice, od šupljeg i reakcionarnog iracionalizma“ (149).

Prema Ristiću, dakle, naši *modernes* zapravo uopšte nisu bili moderni, oni su samo nosili „nešto neobičnije odelo“, a da se pritom nikome nisu istinski zamerili. U tom smislu je usmerena (ne samo) ovde izvedena Ristićeva „dvostruka analiza buržoaske reakcionarne misli i književnosti“: pravi modernisti (čitaj: nadrealisti) bili su primorani da, u isti mah, napadnu reakcionare i desolidarišu se od tobožnjih neprijatelja te reakcionarne misli“ (Ристић 1987: 145). Zbog toga smatramo da je u ovom eseju, eksplicitnije nego u drugim napisima, došlo do izražaja gorljivo odbijanje Marka Ristića da *ovim* „modernistima“ pripiše istinsku modernost. Smatramo, osim toga, da ta žestina ne potiče ovde jedino od „biča pravednog“ njegove nadrealističke moralne i ideološke kritike, koja joj svakako uveliko doprinosi. Ali, može se uočiti zapravo, u ovom tekstu verovatno najprisutnija, jedna prikrivenija (ne i sasvim neizrečena) autorska intencija da se spomenuta modernost prepozna kao ključna odlika samih nadrealista. Tome u prilog možemo, na primer, navesti centralni značaj Remboovog gesla da „treba biti apsolutno moderan“ unutar Ristićevog opusa. Imajući u vidu način na koji ovaj autor određuje modernost, ona se, kao obeležje, može, u dugom (dijalektičkom) trajanju, pripisati isključivo nadrealistima. „Modernisti“ nisu moderni.

„Predgovor“ Književne politike

U periodu nakon Drugog svetskog rata, tokom pedesetih godina 20. veka – koje su, kad je o književnom životu reč, bile obeležene najpre „otapanjem“ socrealističkog kanona, a potom i poetičkim polemikama između „realista“ i „modernista“ – Marko Ristić se u još dva važna navrata „opet“ pozabavio fenomenima modernosti i „modernističke“ književnosti.

Prvi put učinio je to u „Predgovoru“ svoje knjige *Književna politika* (1952, reizdanje 1979). Pod njenim dvosmislenim naslovom – aludirajući ujedno i na naziv dnevnog lista i na tematsku preokupaciju knjige – on je objedinio svoje književne hronike štampane u *Politici* krajem dvadesetih godina sa još nekoliko tekstova publikovanih početkom tridesetih. Preuzimajući moto iz „Predgovora“ za „definitivno izdanje“ *Pikvikovog kluba* Čarlsa Dikensa, Ristić implicitno (i autoironično) poručuje da bi ovo, kad već nije prva, trebalo da bude njegova poslednja reč o „modernizmu“. Očekivano, to se nije obistinilo, i ovaj autor nepune četiri godine docnije progovoriće „o modernom i modernizmu, opet“.

Najpre ćemo posvetiti nekoliko reči samoj koncepciji ove publikacije. Ristić, naime, navodi da je *Književna politika*, izlažući *in nuce* njegove književnopolitičke stavove, koncipirana tako da se na njenom početku nalazi „deklaracija prava poezije“ (himnička afirmacija *Javne ptice* Milana Dedinca), a na njenom kraju – smrt (članak o Ivanu Goranu Kovačiću); dve stvari, dakle, koje „kao dva belega, kao dva znaka“ dominiraju „evolucijom jedne književne politike“ (Ristić 1979: 6). Pritom, radi dodatnog „uvezivanja“ autorovog opusa unutar sebe, sudbina Ivana Gorana Kovačića sagledava se kao gotovo parabolična ilustracija teza iz eseja „Moralni i socijalni smisao poezije“. Svi članci koji su ovde objedinjeni najpre su pisani nezavisno jedan od drugog, ali „tek docnije“ je njihov autor uvideo da je na delu bilo „pretvaranje te svoje od aktuelnosti zavisne *sekvence* u ono što je ona u stvari, po svojoj suštini uvek i bila, u *konsekvencu* jednog književnog shvatanja, jednog pogleda na poeziju“ (6). Ovaj prelazak iz *sekvence* u *konsekvencu* služi kao ilustracija toga da sami ovi tekstovi predstavljaju „momente jednog razvoja“ ne samo književnosti već i njenog shvatanja, ali i njene politike, koja to shvatanje sprovodi u delo. Ističući u prvi plan karakter celine naušrb izdvojenosti članaka, Marko Ristić poziva se na „obaveštenje“ Remona Rusela – koje će iskoristi kao moto i za druge svoje publikacije – da ovu knjigu treba čitati kao roman, od prve do poslednje stranice.⁵² Na taj način, Ristić, „sa očevitim humorom“, demonstrira sopstvenu tendenciju da književnu teoriju i kritiku fikcionalizacije, narativizuje i romansira.

Kako bi opravdao preštampanje tekstova za koje je svestan da su, sami po sebi, izgubili na aktuelnosti, Ristić (ovde kao i drugde) navodi dve ambicije knjige. Najpre, ona treba da bude shvaćena kao književno-istorijska retrospektiva borbe protiv reakcionarne misli. Potom, upravo kao takva retrospektiva, ona treba da posluži i kao sredstvo u aktuelnoj borbi protiv dogmatizma. Samo se na taj način može postići proklamovani dijalektički cilj: „*Prevazići*, u dijalektičkom i u najobičnijem smislu reči, može se samo ono što je pređeno, to jest (bar donekle) poznato, dakle savladano, prema tome *ostvareno* (u dijalektičkom smislu)“ (Ristić 1979: 9). Ristić metaforično prikazuje književnost kao filmsko platno (i ogledalo) na koje se projektuju društvene tenzije. U tom smislu, ova knjiga tada bi trebalo da predstavlja svojevrсно „ogledalo tog ogledala“, dokument „o“ epohi i „iz“ epohe. Drugačije kazano, ona je, po navedenim osobinama, upravo karakterističan primer esejističke publikacije. Na to upućuje već i činjenica da je jedan od najčešćih, iako sve manje korišćenih, domaćih termina za žanr eseja – *ogled*, reč koja u sebi spaja značenje pokušaja i opita s refleksivnošću ogledanja.

Konstanta Ristićevih shvatanja književne delatnosti jeste „omalovažavanje, pa skoro i nipodaštavanje ‘lepe književnosti’, književnosti *kao takve*, književnosti u tradicionalnom smislu reči, na prvom mestu takozvane beletristike“ (Ristić 1979: 10). Spram toga, on iznosi šire i „modernije shvatanje“ literature. Tako shvaćeno, pisanje „može imati stvarnog opravdanja i dubljeg značenja samo kada je autentični *podatak duhovnog života*, kada je dakle element jednog duhovnog osvajanja, individualni doprinos punom i svestranom izražavanju čoveka“, tj. kada je poezija (10). Drugim rečima (u kojima se može čuti hajdegerijanski ton), u pitanju je „bez mere raskriljena književnost“ (15). Zato se autor ovde zalaže za postepenu rehabilitaciju pojma literature, koju je, kao što smo ukazali, decidno odbacio u svojim spisima iz dvadesetih godina. Literatura bi, sada, morala sebe da opravda tako što će zauzeti mnogo širi domen i u sebe uključiti čak i svoju negaciju. To znači da će se u njoj konačno raditi o onome bitnom i nužnom: „Protivstaviti poeziju literaturi značilo je, možda i nehotično, proširiti razmere literature, i poreći ne nju samu, nego samo uske i konačne granice na

⁵² Više o rekonstrukciji selidbe ovog motoa i njegovom značaju za poetiku Marka Ristića u celini v. Andonovski 2017: 488, 514–516.

koje je svodi svako dogmatično, u krajnjoj liniji najčešće pozitivističko, shvatanje umetnosti“ (13). Iz toga proističe komičnost stava koji bi autistično ustrajavao na apsolutnom negiranju literature, na šta se autor ironično osvrnuo još 1929. najavom da će svoju iduću knjigu nasloviti *Od istog pisca*. Homogenost ove knjige, povrhnost toga, počiva na „stanju pobune i rata protiv *ideologije građanskog društva*“ (17). Najzad, recimo još samo to da nam se čini kako se Ristić svojim čitaocima – sada već građanima socijalističke, „druge Jugoslavije“ – donekle opravdava za to što se nije služio alatima materijalističke kritike, tvrdeći da je njegov revolt tek usput osvestio svoj društveni smisao.

Ristić oštro kritikuje duhovnu situaciju u jugoslovenskoj kulturi, smatrajući da se o karakterističnim pojavama međuratne literature ili ne piše (ni produbljeno, ni zanimljivo, pa ni uopšte), ili da se – kada se o tim stvarima piše – brojne važne pojave, koje nisu mogle biti neposredno utilitaristički iskorišćene za društvenu borbu, „u ime napredne književnosti“ sada mehanički otpisuju kao „dekadentne“ (Ristić 1979: 23). Ristić ovde polemizira s Veliborom Gligorićem, koji na upravo spomenut način piše za *Književne novine*, služeći se terminom *dekadencija* kao svojevrsnim „pojmom-kalauzom“ i „pojmom-strašilom“. Posledica takvih apstraktnih, proizvoljnih, shematskih i deklarativnih napisa jeste „ignorisanje stvarne, kompleksne i žive sadržine jedne epohe“ (24), odnosno „živog, polimorfnog i zanimljivog književnog razvoja“ (33).⁵³ Nasuprot formulaičkim optužbama koje su tih godina frekventno cirkulisale kulturnom štampom – čija se lavina, između ostalog, sručila i na samog Ristića desetak godina ranije, u doba *Pečata* – Ristić „uzvraća udarac“ tvrdeći da istinsku dekadentost, za razliku od svega što bi o njoj imali i mogli da kažu ždanovistički književni prvaci, možemo prepoznati u „strahu od nepoznatog, od smelog, od novog“, odnosno u uverenju da se tradicionalnim formulama može služiti Revoluciji (33).

Lajtmotiv ovog ruselovskog književnokritičkog romana je, kako ističe autor, „u prvoj polovina odbrana, a u drugoj polovini optužba iste ‘modernističke’ književnosti“ (Ristić 1979: 35). Ovaj „dijalektički skok“ zbio se godine 1931, počevši od koje Ristić „moderniste“ više nije branio već ih je književno i ideološki raskrinkavao. Ali, Ristić se i ovde zalaže za to da su posleratni „modernisti“ – uprkos tome što su „podlegli svom političkom analfabetizmu“ – u trenutku objavljivanja svojih najznačajnijih knjiga ipak odigrali progresivnu, a ne dekadentnu ulogu (30). Prema njegovom mišljenju, potrebno je zato „naknadnom kritičkom analizom“ izvući revolucionarne zaključke iz dela „modernista“ uprkos njima samima. Pritom, dva su različita i odvojena pitanja o literaturi „modernista“ i o njihovim biografijama. Ta dva pitanja zaslužuju i zasebne odgovore, koje naposljetku takođe treba sintetisati, iako njihova zasebnost ne može biti ukinuta:

„Pojedinačna iskustva, uslovljena – to se samo po sebi razume – kako slabošću karaktera tako i pritiskom vladajuće klase i zaoštavanjem političke borbe, pojedinačna bekstva i propadanja neizbežno (u izvesnoj meri) retrospektivno osvetljavaju tmurnom, prljavom svetlošću ranije književno stvaranje onih koji su se prepali pred obavezama koje im je to stvaranje logično trebalo da nametne, ali ona ne mogu sprečiti priznanje da je to stvaranje odigralo – ako je odigralo – svoju progresivnu ulogu u razvoju kulture, ne mogu onemogućiti preuzimanje vrednosti i pozitivnog smisla tog stvaranja, pa ma ono i od samih stvaralaca bilo iznevereno“ (Ristić 1979: 35).

Marko Ristić je, kako ovim „Predgovorom“ tako i knjigom u celini, izneo sumu odnosno izveo dijalektičku liniju svojih odnosa prema međuratnom modernizmu u vrlo osetljivom posleratnom kulturno-političkom trenutku. Tom „pokretu“ je, pritom, pristupio na takav način da je on, ujedno, mogao i da oživi u književnom pamćenju savremenika, ali i da bude kritički ocenjen usled gore već spomenutih nedovoljnosti. Prema tome, *Književna politika* odigrala je, od strane njenog autora samosvesno smišljenu, važnu ulogu u književnim i ideološkim polarizacijama i borbama za modernost pedesetih godina.

⁵³ U prvom poglavlju svog znamenitog *Mimesisa*, poredeći prikazivanje stvarnosti kod Homera i u Starom zavetu, nemački filolog Erih Auerbah posvećuje nekoliko bitnih i zanimljivih pasaža razmatranju žanrovskih razlika između istorije i legende. Ubrajajući sebe u red (književnih) istoričara, Auerbah ističe da je istoriju neuporedivo teže pisati jer je neophodno očuvati, u najvećoj meri, svu složenost između odnosa i veza istorijskih aktera i događaja, dok legendu prevashodno odlikuje pomanjkanje kompleksnosti (v. Auerbah 1978). Iz ove perspektive, Ristić nam se bez sumnje ukazuje kao auerbahovski *istoričar*, spram koga stoje nebrojeni *legendopisci* bilo naprednih bilo nazadnih svetonazora.

„O modernom i o modernizmu, opet“

U prvom broju časopisa *Delo* (1955), pod sasvim odgovarajuće imenovanom rubrikom *Komentari*, Marko Ristić štampao je prvi deo svog eseja-triptiha „O modernom i o modernizmu, opet“. Ovaj tekst, „čijeg naslova ironija izgleda da je nekima promakla“ (Ristić 1957: 289), biće u celosti objavljen do kraja iste godine, u brojevima 1, 2 i 5, a ubrzo i preštampan u knjizi davno najavljenog naslova *Od istog pisca* (1957).

Ono što je Ristića podstaklo – ili nateralo – da se (i) u jednom novopokrenutom časopisu vrati, „opet“, svojoj staroj temi, povodom koje su njegovi stavovi bili već davno formulisani i poznati, po autorovom sopstvenom priznanju bilo je to što je primetio da je duhovno raspoloženje u zemlji zahtevalo ponovni osvrt na stare probleme, kako se ne bi iznova zapadalo u iste misaone i umetničke slepe ulice. Naime, godinu 1954. Ristić vidi kao godinu „ne baš savršeno koordinirane, ali ipak nekako, kako-tako, usredsređene ofanzive protiv takozvanog ‘modernizma’“ (Ristić 1957: 258). Kako primećuje autor, termin „modernizam“ počeo je „opet“ da se pojavljuje po knjigama, časopisima i kuloarima kao prezrivi označitelj dekadantnosti, apstraktne umetnosti, malograđanske stihije i sličnih pežorativnih etiketa iz ustaljenog repertoara dogmatično leve kritike avangardne umetnosti. U „Predgovoru“ *Književne politike*, na šta smo već ukazali, Ristić je skrenuo pažnju na to da pedesetih godina dolazi do objavljivanja simplifikovanih prikaza razvoja međuratnog književnog života. Usled toga, on se oseća gotovo prinuđen da, kao svedok i saučesnik epohe, još jednom ponavlja i citira sam sebe, da „opet“ podseti na slične, u odnosu na aktuelnu gotovo *mutatis mutandis*, situacije s „modernizmom“: iz vremena *Puteva* i Sime Pandurovića, iz vremena nadrealističkog pokreta i Miloša Crnjanskog, Rastka Petrovića, Stanislava Vinavera i Todora Manojlovića, iz vremena *Danasa* i Miloša Crnjanskog, „opet“. Ali, kao što sam autor kaže, književne bitke nikada se do kraja ne mogu smatrati ni izgubljenim ni dobijenim; one se moraju uvek iznova voditi. Prema tome, postavlja se pitanje: čemu ovo pribegavanje večnom vraćanju istog („modernizma“), čemu ova dijalektika razlike i ponavljanja?

Ristićev cilj, ovde kao i u svim prethodnim esejima, nije da zauzme stranu u aktuelnom sukobu „realista“ i „modernista“ – sukobu koji on, uostalom, vidi kao savremenu verziju batrahomiomahije – niti da jedne nauštrb drugih uzme u zaštitu. On želi, pre svega, da „raščisti terminološku zbrku“ (S. Petrović) i tako ukaže na određene dubinske mehanizme i zakone jugoslovenskog književnog polja:

„Ja ovde [...] ne mislim braniti ni modernizam, ni ‘modernizam’. Sa navodnim znacima ili bez njih, svejedno: za mene je to uvek ‘modernizam’, jer ta reč, u svakom slučaju, danas kao i pre više od trideset godina, ne predstavlja ništa drugo do jednu etiketu koju na sve i svašta lepe oni koji možda misle da su nešto sredili kad su proizvoljno, kao Gospod, rastavili svetlost od tame, tojest podelili književnost (pošto je o njoj ovde reč) na realističku i modernističku“ (Ristić 1957: 259).

To što se odriče „modernizma“, precizira autor, znači samo da tu etiketu odbacuje kao simplifikovanu crno-belu viziju literature, a obe strane u modernističko-realističkom sporu, po njegovom mišljenju, podležu takvom shvatanju književnosti. Međutim, to nipošto ne znači, kako precizira, da se on odriče svega onoga što se pod tom etiketom odbacuje. Ristić i ovde ponavlja da su ideološke konsekvence „modernizma“ bile raskrinkavanje klasnog i imperijalnog karaktera buržoaskog društva, i to predstavlja njegovo neotuđivo dostignuće. U novom poetičkom sporu, u kome realisti insistiraju isključivo na tematici dela i ostaju (nesvesni) zarobljenici estetskih konvencija građanske ideologije, a „modernisti“ svode svoj argument na to da forma treba da bude moderna, ispostavlja se da obe strane promašuju ono bitno i autentično. Zato: „Skerlić redivivus. I Dositej takođe“ (Ristić 1957: 276).⁵⁴

⁵⁴ Ironije radi, prikazujući u afirmativnom svetlu pojavu *Književne politike* i ukazujući na značaj tu okupljenih tekstova upravo za nova pokolenja, Zoran Mišić njenog autora naziva „Dositejem antiracionalističke misli“. Ristić, naravno, ne propušta da citira to mesto u drugom eseju ovog triptiha (Ristić 1957: 278).

Stoga je Ristić u poziciji da kaže da je stil jugoslovenskih „modernista“ posve *altmodisch* i *fin de siecle*, što će reći da ima relativno značenje. Po njemu, međutim, „treba biti apsolutno moderan“ (Rembo), a to ne znači ništa drugo doli „osloboditi se naivne ambicije *savremenosti*“ (Ristić 1957: 264). Kao primer, naveden je Đorđo de Kiriko – koji je, zanimljivo, dopao i u Bretonovu nemilost – slikar koji je u međevremenu „propao“ kao umetnik, ali je, uprkos tome, „svet koji je stvorio pre više od četrdeset godina ostao sastavni deo našeg modernog sveta, element naših asocijacija, jedan od faktora koji uslovljavaju našu viziju sveta, naše subjektivno doživljavanje, dakle dalje menjanje spoljnog sveta“ (265). Ta umetnost se, dakle, nepobitno dogodila i, u izvesnoj meri, odredila sudbine potonjih generacija. Zato je ona, u šta god da se naknadno izmetnuo njen autor, „apsolutno moderna“. Ristić priznaje da je esej Rastka Petrovića „Mladićstvo narodnog genija“ za njega bio svojevrsna preteča sopstvenih razmatranja o fenomenu modernosti. On pojašnjava da je na delu uzajamna sprega nove umetnosti, novih asocijacija i novog stvaranja: „Determinisani, podsvest i san determinišu“, a iz takve konstelacije nužno proističe i novi pogled na prošlost (266). Otuda nam Ristić ovde nudi čitav kanon „apsolutno modernih“ tvorevina i dela.⁵⁵ Tek je čovek 20. veka, prema Ristiću, postao sposoban za „sintetičku perspektivu“ prošlosti – unapređujući romantičarski istorijski relativizam i ničeanski perspektivizam – za šta je preduslov bila „presićena umetnost i nagomilana nauka našeg vremena“, te je ovaj dijalektički sinkretizam osobenost evropskog duha 20. veka (270). U skladu sa svime što je dosad bilo rečeno, tome moramo dodati: i Ristićeve esejistike napose.

U drugom delu eseja, nazvanom „Intermezzo“ – za koji autoironično kaže da je „kao ono parče novina koje su kubisti lepili na svoja platna, unoseći ga kao element realnog, svakodnevnog, u svoju kompoziciju“ (Ristić 1957: 288) – Marko Ristić osvrće se na pojedine primedbe koje je u recepciji dobio njegov članak. Zoran Gavrilović je, naime, u svom osvrtu u *Borbi* Ristićev tekst pročitao tako kao da se u njemu tvrdi da zalaganje za apsolutnu modernost ujedno znači plediranje za iracionalističku estetiku. Nadrealista na to odgovara da je stvaralački čin „genetički nesumnjivo iracionalan“, ali da on ujedno predstavlja čin delanja u svetu i na svet, usled čega ne može biti govora samo o iracionalizmu (280). Iako svestan da „citiranje samog sebe zaista ne bi bilo ukusno“ – što ga, doduše, nikad nije sprečavalo da za tom strategijom obilato poseže – Ristić na Gavrilovićevu kritiku odgovara citiranjem svojih teza iz članka „Odlomak o modernizmu i iracionalizmu“, sugerišući da bi doslovno isti naslov mogao da stoji i iznad svih ovih njegovih napisa u *Delu* (279). Drugim rečima, pišući iznova o modernosti i „modernizmu“, Ristić demonstrira da praktično nema potrebe da bilo šta novo kaže na tu temu i da je na sve sadašnje prigovore koji mu upućuju *novi* on već unapred odgovorio svojim tekstovima od pre dvadesetak godina. Paradoksalno, međutim, te je stavove neophodno „opet“ ponavljati, objaviti i diseminirati, to jest varirati, i zato Ristić s pravom kaže da su ovo „više marginalije nego komentari, a više varijacije nego marginalije“ (258). Osvrćući se na Gavrilovićevu afirmativno čitanje eseja Stanislava Vinavera o Rastku Petroviću, Ristić pokazuje da Vinaverov „rogobatni, gnjavatorski napis“ ne govori zapravo ništa, tj. cilj mu je jedino da autor – kao svojevrsni „arhanđeo modernizma“ – „samome sebi pripiše zaslugu za sve što smatra zaslužnim, za čitav onaj ‘posleratni modernizam’“ (283). Iz tog razloga, ispostavlja se da jedino časopis *Delo* nastoji da razdvoji autentično moderno žito od formalistički ispraznog modernističkog kukolja.⁵⁶

Poslednji, treći nastavak eseja nosi naslov „Eritis sicut dii“ i za moto uzima stihove iz Knjige postanja o Evi, zmijsi i jabuci. Ristić i ovde poseže za brojnim citatima, ali ovog puta ne navodi samog sebe već *Imaginarni muzej* Andrea Malroa. Uprkos tome što smatra da se u njoj nudi jednostran prikaz evropskog odnosa prema „divljim“ umetnostima, s kojim se uopšte ni ne slaže, Ristić se na ovu knjigu poziva iz praktičnih razloga, ali i zbog njene ingeniozno sklopljene „kulturno-istorijske improvizacije i sinteze“ (Ristić 1957: 289). Jedan deo argumenta ovog teksta, na koji se odnosi sam

⁵⁵ Zanimljivo bi, svakako, bilo razmotriti u kojoj meri je rembovska apsolutna modernost, barem u smislu koji joj u svojoj esejistici pripisuje Marko Ristić, u stvari nova oznaka za (anti)književnog klasika.

⁵⁶ Čak i neupućeniji čitalac mogao bi, u ovoj „razmeni vatre“, da oseti snažnu netrpeljivost između Stanislava Vinavera i Marka Ristića povodom „slučaja Rastko“. Ristić optužuje Vinavera da, u spomenutom eseju, o nekim stvarima naprosto laže, da bi čak – ironično tvrdeći da to čini „bez trunke osvetoljubivosti, i samo u cilju davanja izvesne dokumentacije“ – citirao i posprdnju „Vinaverijadu“ iz poslednjeg broja *Danasa* kao odgovor na tadašnju njemu upućenu opasku o „jezivoj hladnoći nadmenog apostola“.

naslov, nadovezuje se na Ristićev velelepni esej „Iz noći u noć“. Tu se, naime, govori o đavoljskom nadahnuću kao spasonosnom i subverzivnom. „Pesnik je samo onaj koji se da zavesti“, piše Ristić, ali dodaje da se ova *vražja posla* moraju razumeti isključivo kao hegelijansko zlo (u engelsovskom tumačenju), dakle kao „oblik u kome se ukazuje pokretna snaga istorijskog razvoja“ (296–297). Infernalne snage, ma koliko njihovo postojanje čoveku nanosilo bol, ujedno su i sile saveznice, zato što nose u sebi „ferment afirmacije, dijalektički kvasac obnove i konstruktivnosti“ (300). Na tom tragu, glavno pitanje koje Ristić ovde postavlja glasi: ima li i dalje mesta za Nečastivog u umetnosti jedne socijalističke države, u umetnosti Jugoslovena koji su se izborili za „društvo nade“, ostavljajući za sobom kapitalističko stanje „ljudske pomrčine“ (300)? Ristićev odgovor u osnovi glasi – da:

„Moglo bi se s pravom reći da u našim uslovima nema mesta za jednu umetnost, za jednu literaturu koju kao da je đavo nadahnuo, koja je prožeta, pa dakle donekle i izobličena tim razjedajućim, tim (*horribile dictu*) metafizičkim nespokojstvom. [...] Ali zatrpati izvore saznanja ne može koristiti nikom, i nijednoj progresivnoj stvari, pa ni našoj. Pa ma ti izvori bili i gorki, ma bili i mutni, pa i otrovni u prvi mah, dok se njihovim novim vodama u njima samim ne nađe protivotrov“ (Ristić 1957: 309).

Mogli bismo da kažemo da Ristić, kako bi objasnio smisao i učinak „infernalne“ umetnosti, poseže za deridijanskom logikom farmakona (*phármakon*), koncepta koji označava i lek i otrov u isti mah (v. Derrida 1972). U ovoj Ristićevoj farmaciji, „umetnost, i kada nije direktno utilitarna, *i baš onda kada to nije*, ima jednu stvarnu, humanističku funkciju, funkciju katalizatora“ (Ristić 1957: 311), a preduslov za to jeste da umetnost bude oslobođena dogmatskih nameta i zabrana. Prema tome, Ristić nastoji da se diplomatski postavi prema dobronamernim komunistima, za koje tvrdi da se uopšte ne razabiru u pitanjima umetnosti, i da, zbog toga, nesvesno preuzimaju kanone i merila prevaziđene građanske kulture. On pokušava da shvati dublji smisao književnih polemika, poručujući da se u njima sve vreme zbilja radi o nečemu drugom negoli o prolaznim literarnim čarkama i „košmarcima“, prema kojima se on sam postavlja, rekli bismo, krležijanski nadmeno. Iz tih razloga, neophodno je, još jednom i „opet“, pisati o razlici između apsolutno modernog i modernističke umetnosti.

Druga argumentativna nit tiče se izlaganja osnovnih stavova Ristićeve „umesto estetike“. Ona za njega nije ništa drugo, odnosno ne bi trebalo da bude ništa drugo doli teorija asocijacija. Ristić, naime, smatra da „čovek stvara ili doživljava umetničko delo kroz svoje asocijacije; ove su uglavnom rezultat njegovog iskustva, a u iskustvo modernog umetnika, na primer, nesumnjivo spada i doživljaj Imaginarnog muzeja“ (Ristić 1957: 306). On piše da je naše asocijativno pamćenje prethodne umetnosti neizbrisivo, zbog čega nas ono predodređuje: „Ukus koji se formirao, ili deformisao u salama Imaginarnog muzeja ne može se više, nikada više, učiniti bezazlenim“ (301). Dakle, umetnost rađa novu umetnost: tako bi, ukratko, glasila Ristićeva teorija intertekstualnosti, na tragu nadrealističke izreke da istinski umetnik nije onaj koji je nadahnut već onaj koji nadahnjuje. Pritom, ključnu sponu između tekstova (ili dela druge vrste) igraju subjektivne asocijacije. Krajnji cilj ove asocijativne potrage jeste, uvek i svuda, totalna integracija, u čijem je duhu ispisana Ristićeva konačna napomena:

„Totalan, potpun, čovečanski *čovekov* je čovek onaj čovek koji se daje, krije i otkriva u pesmi što neće da zna za granice ni za brane, pesmi pronalazačkoj, pesmi pustolovnoj, pesmi zavodničkoj, a drugog ili drukčijeg čoveka ne zamišljamo, ne gradimo, kad nećemo više boga ni božje ljude koji ne mogu da budu ništa drugo nego gospodarevi robovi“ (Ristić 1957: 315).

Biljana Andonovska ističe da se analitička teorija asocijacija u Ristićevom opusu prvi put, u svojevrsnom praobliku, javlja u nacrtu njegove doktorske disertacije, *Metafizici novinskih vesti*, da se njen prvi spomen može pronaći u tekstu o *Seobama iz Politike*, ali da je ona u potpunosti bila razrađena tek u autorovoj dijaristici i esejistici nakon Drugog svetskog rata (v. Andonovski 2017: 458–461). U tom smislu, dela i autori koje Ristić navodi kao „apsolutno moderne“ možemo sagledati kao njegovu verziju postestetičkog oblika kanona, kanona koji je u samoj svojoj prirodi drugačiji,

istorijski, kontigentan naizgled i materijalistički, koji je odgovarajući izraz nadrealističke avangardne nadestetike.

Homo sideralis

Na kraju ovog odeljka o Ristićevom shvatanju modernosti, procesa i smisla modernizacije, kao i mesta koje u svemu tome zauzima „modernistička“ književnost, osvrnućemo se ukratko i na autorovo osobeno poimanje kosmizma, koje stoji u tesnoj vezi sa prethodnim razmatranjima. Ristićeva koncepciju čoveka kao „kosmičke zveri“, izvedena na tragu stihova Rastka Petrovića, neraskidivo je povezana sa procesima modernosti, uključujući razvoj nauke i novih tehnologija, ali i autorovim zanimanjem za žanr naučne fantastike. Dva najbitnija eseja ovog podciklusa jesu „Galaktička sanjarija“ (*Pečat*, 1939) i „Svedočanstva pod zvezdama“ (*Svedočanstva*, 1952). Sam autor je, inače, sve svoje eseje, beleške, odlomke, intervjuje i slične napise u vezi sa ovom tematikom objedinio u knjizi *Svedočanstva pod zvezdama* (1981), poslednjoj koju je za života štampao, što nam govori da ih je prepoznao kao jedinstvenu celinu.

Inače, termin *homo sideralis* („zvezdani čovek“), koji nam je poslužio kao naslov ovog pododjeljka, Ristić će prvi put iskoristiti tek docnije u odnosu na dva navedena eseja, u svom „Dnevniku“ za *DANAS* (1961), ali se njime ipak može adekvatno predstaviti tendencija humaniteta koju autor ovde želi da istakne. „Galaktička sanjarija“ je donekle atipičan esej u Ristićevom opusu, budući da spaja žanrovske impulse karakteristične za popularizaciju nauke sa poetičkim i političkim razmatranjima. Pritom, ne treba prevideti da je rusooovski pojam „sanjarija“, ujedno i žanrovska, štavise, upravo esejistička odrednica (v. Glaudes, Louette 2011). Čini nam se da je, stoga, primereno čitati je u kontekstu teza iznetih i u drugim Ristićevim esejima iz *Pečata*, pri čemu je naslovom najviše prizvan „San i java Don Kihota“. Takođe, treba istaći da je prvi citat u tekstu referenca na *Eppur si muove* (1919) Miroslava Krležę. Smatramo da to nije nimalo slučajno. Ristić se na ovu knjigu poziva kako zbog njenog galilejevskog naslova tako i zbog njenog sadržaja, koje se, uz izvesno pojednostavljenje, okreće oko jednog pitanja: čemu toliko političke patnje na svetu kada je naše ljudsko trajanje tek jedan beznajačan tren u životu kosmosa?

Galilej se, osim toga, čak i eksplicitno spominje u tekstu, kao figura koja je imala ključnu ulogu u nastanku eksperimentalne metode u nauci. (O tome na koji način je italijanski prirodnjak razumeo i iskoristio semantičke potencijale termina *esej* pisali smo u uvodnom poglavlju, ali naročito v. Starobinski 1985.) Razvoj eksperimentalne metode, kako ističe Ristić, doveo je do krucijalnih saznanja o prirodi: da, na primer, samo četiri čestice tvore čitav univerzum, da postoji povezanost „vasionskog makrokosmosa“ i „atomskeg mikrokosmosa“, kao i da se masa i energija, tj. materija i polje, kvalitativno ne razlikuju. Međutim, na tragu teorijskih postulata nekoliko godina ranije pisanog *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Ristić ipak izdvaja materiju kao „stožer stvarnosti i svakog saznanja o stvarnosti“ (*Pečat* 5–6/1939: 287). Kako autor malo dalje kaže, „tim svojim jezikom, zvezde ne prestaju da govore. One bezumno i neiscrpno zrače, jer to je govor same materije. Jer materija je jedan oblik energije“ (292). U takvom shvatanju kosmosa i čovekovog mesta u njemu, kao procesa neprestanih ogledanja između mikro- i makronivoa, astrološko tumačenje zvezda i njihovog „jezika zračenja“ samo je naličje psihoanalitičkog tumačenja snova; baš kao što, dodaje Ristić, Ajnštajnova teorija nije oborila Njutnovu, već ju je takoreći obuhvatila, na sličan način na koji su nadrealisti govorili da nadstvarnost obuhvata stvarnost.

No, vasiona je, u kranjoj liniji, ravnodušna. Jedino čovek – bilo preko magije, nauke, filozofije ili poezije – može uneti i unosi smisao u ovaj svet. Usled toga, u jednom stavu koji odaje ristićevsku dijalektiku prosvetiteljstva, otkrivanje zakonitosti prirode za čoveka ujedno predstavlja i pokoravanje prirode, ali i uslov njegove slobode. Prema tome, „iz saznanja o čoveku kao kosmičkoj zveri ne proizlazi pasivizacija čoveka kao društvene jedinke“ (*Pečat* 5–6/1939: 296). Zbog toga je nepodno čuti tu ljudsku, političku pouku svemira:

„Svemir je možda ravnodušan prema životu, ali život ne može da bude ravnodušan, i svest ljudska, koja je kruna žive materije, ne može, u svom patetičnom zagrljaju, koji je i ljubav i mržnja, u svome

prožimanju sa Svetom, ne može da ne pojmi vrhovnu pouku tog Sveta, koja se zove *večnost*, da ne bude tom poukom ponesena u nedoglednu budućnost, koja *obavezuje sadašnjost*“ (Pečat 5–6/1939: 295).

Na ovu pouku Marko Ristić vratiće se desetak godina docnije, kada u prvom broju novih, drugih *Svedočanstava*, bude objavio esej „Svedočanstva pod zvezdama“. Esejista (i) u njemu slikovito (i autoreferencijalno) prikazuje na koji način se može doživeti položaj ljudske vrste u sveobuhvatnosti svemira. Pojava čoveka u istoriji kosmosa, naime, samo je „sasvim nevažna epizoda, kao početni ‘kadrovi’ jednog bezmernog, ‘celovečernjeg’ filma, čiji bi naslov mogao biti KONTINUUM PROSTOR-VREME“ (*Svedočanstva* 1/1952: 3). Međutim, kao i u „Galaktičkim sanjarijama“, ideja nije da se čovek pred „praktičnom beskonačnošću“ svemira oseća ništavno, iako ni to ne bi bio sasvim nerazuman sentiment. Poenta bi, štaviše, trebalo da bude upravo suprotna. Čoveku je dato da spram svemira poima kako svoju veličinu tako i svoje probleme, odnosno da osvesti relativnost svojih mera i time ih opravda. U tom kontekstu, Ristić nalazi da se u pravom smislu može shvatiti Bodlerov citat, po kome je poezija „najbolje svedočanstvo koje možemo dati o svom dostojanstvu“ (4). Naposljetku, i time ćemo završiti ovo izlaganje o ristićevskom kosmizmu, indikativno je da autor na ove refleksije o čovekovom mestu „pod zvezdama“ i njegovom dostojanstvu nadovezuje tada još uvek veoma živu i akutnu političku temu jugoslovenske borbe protiv Kominforma. U tom pogledu, još bolje se nazire *nesvrstani* profil socijalističke Jugoslavije, koji će, na spoljnopolitičkom planu, označiti glavne tendencije zajedničke države tokom pedesetih godina. U svetu hladnoratovskih podela i brojnih drugih, nazadnjačkih podela, socijalistička i nesvrstana, i baš time opredeljena Jugoslavija ukazaće se Ristiću kao politički dostojanstveno „svedočanstvo pod zvezdama“, svedočanstvo po meri čoveka:

„Kad ne bismo živeli baš u ovom trenutku, na ovoj Planeti, kakva je danas, u ovom blokovskom, nasilničkom, militarizovanom, rasističkom, nacionalističkom, neofašističkom svetu u kome nema opstanka, nama, narodima Jugoslavije, van Jugoslavije, van jugoslovenstva – i nikakva nas republička državnost neće i ne može spasti – ja bih se možda internacionalistički dosledno, proglasio ‘građaninom sveta’, to jest Utopije. Ovako Jugoslavija mi izgleda, i još dugo će to biti, jedina naša, minimalna i maksimalna u isti mah, neizbežna i nezubežno relativna stvarnost“ (Ristić 1977: 10–11).

Između umetnosti i politike

Odnosu umetnosti, a naročito umetnika, i politike, ili (ponegde) ideologije ili (svugde) morala, posvećena je – bez preterivanja – celokupna esejistika Marka Ristića. Ovakav politički fokus posledica je, osim autorovih ličnih interesovanja, i njegove avangardne pozicije, koja ga je podsticala da umetnost ne sagledava isključivo kao autonomnu duhovnu delatnost, nezavisnu od društvenih zbivanja. Pritom, ključna specifičnost Ristićeve pozicije leži upravo u zalaganju za to da se umetnost, uprkos svemu, ne sme redukovati na svoj istorijsko-politički kontekst. U tom pogledu, pri razmatranju odnosa umetnosti i politike kod ovog autora treba imati u vidu i uticaj približavanja nadrealističkog pokreta Komunističkoj partiji i, uopšte, levoj, naprednoj inteligenciji. Ovaj „kratki spoj“ proizveo je osobenu i prepoznatljivu nadrealističku liniju (jednako specifičnog) jugoslovenskog frojdomarksizma. Razume se, čitav navedeni kompleks problema samo je u pojedinim esejima eksplicitnije tematizovan. Upravo će njima biti posvećen ovaj odeljak.

„Moralni i socijalni smisao poezije“

Jedan od vrhunaca Ristićevog esejističkog opusa bez sumnje je tekst „Moralni i socijalni smisao poezije“ (1934), koji je, u dva nastavka, izašao u prva dva broja časopisa *Danas* pod uređivačkom „palicom“ Miroslava Krleže i Milana Bogdanovića. Zanimljivo je da prvi deo eseja, u izvornoj verziji, nosi samo spomenuti krovni naslov, da drugi deo ima svoj zaseban naslov, „Materijalističko i pseudomaterijalističko shvatanje umetnosti“, a da je, tek preštampavanjem u knjizi kao celine, i prvi deo dobio svoj naslov, koji dodatno precizira njegov predmet: „Poezija kao metoda i kao moralni čin“. Iz oba naslova, pak, jasno je da je prvi deo koncipiran više teorijski i da se u njemu

izlaže autorovo shvatanje prirode poezije, u kome se ona povezuje s moralom, dok je drugi deo više polemičkog karaktera, razlučujući ono što bi po Ristiću trebalo da bude doista materijalističko razumevanje poezije i umetnosti od onog koje se za takvo samo deklarativno proglašava, a zapravo je nešto sasvim drugo.

Najpre treba reći da je „Moralni i socijalni smisao poezije“ nastao u vrlo specifičnom razdoblju spisateljskog rada Marka Ristića. Iza njega bila je upravo okončana avantura organizovanog nadrealističkog pokreta. Ristić se kroz nju, od autora komentara, marginalija i književnih hronika te bliskog saradnika „modernizma“, prometnuo u „pisca“ jednog antiromana, inicijatora niza kolektivnih stvaralačkih aktivnosti, vodećeg beogradskog nadrealističkog teoretičara i besprekornog polemičara. To su sve karakteristike čije će snažno zračenje biti prisutno u svemu što je on docnije pisao, a naročito u ovom prvom, postnadrealističkom periodu. Pored toga, u to vreme on se upoznao i zbližio sa Krležom,⁵⁷ koji ga poziva na saradnju u novom časopisu koji Krleža namerava da objavljuje u Beogradu (što će postati *Danas*). Ristić je, inače, o njegovim dramama i političkim stavovima već bio pisao, mahom afirmativno, distancirajući se jedino od Krležinog distanciranja od dadaizma i nadrealizma. Treba napomenuti da zagrebački pisac u to vreme piše „Predgovor *Podravske motivima*“ Krste Hegedušića kao svoj estetički *credo*, što izaziva kritike njegovih političkih istomišljenika iz KPJ. Prema tome, za Ristićev intelektualni profil su, sredinom tridesetih godina, determinišući iskustvo nadrealizma, bliskost s Krležom i sve važniji odnos s jugoslovenskom levom inteligencijom. „Moralni i socijalni smisao poezije“ paradigmatičan je tekst u kom se ovi uticaji prepliću.

Kao što je to učinio u eseju „Subjektivni podatci...“, publikovanom iste godine, Marko Ristić i ovde narativizuje svoje esejističko-teorijsko izlaganje, skicirajući svojevrzni politički *Künstlerroman* ili barem portret njegovog glavnog junaka („On nazire... on sluti...“). I u ovom slučaju, reč je o pesniku koji živi i stvara u okvirima evropskog građanskog društva. Takođe, Ristić ponavlja ono što je na drugom mestu već bio izrekao o intelektualcima koji ostaju nemi pred naletom revolucionarnih društvenih zbivanja, smatrajući da su oni ili „neizlečivo glupi“ ili „moralno prljavi“ (*Danas* 1/1934: 70). Iako najpre društvena bića i upravo tim društvom determinisani, takvi intelektualci žele da se iščupaju iz tog usuda, te, izbegavanjem istinskih problema i opredeljenja, upadaju u „svojevoljnu smrt“. Ovakav razvoj Ristić tumači uz pomoć koncepta „traume rođenja“ Ota Ranka, pokazujući kako, kod ovog tipa ličnosti, ovaj kompleks pre pokriva čitav životni horizont. Kao primer za to, autor navodi pesme Rastka Petrovića (sa stihovima u kojima odjekuje i naslov Ristićevog antiromana), žaleći se, uzgred, što *Otkrovenje* nikada nije pročitano iz psihoanalitičke vizure. Čini se da je citiranje Rastka, njegovo specifično uvođenje u kontekst ovog eseja – čime mu se ujedno odaje priznanje i čime se on svrstava u red suparnika – svojevrstan uvod u opsežnije pisanje o njemu u „Tri mrtva pesnika“.

U ovom eseju, Ristić se bitnim delom nadovezuje na elaboracije koje je, zajedno s Kočom Popovićem, izneo u *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Shodno tome, i ovde se postulira prioritet materije nad misli i spoljnog/društvenog sveta nad individualnom psihičkom nutrinom: „Spoljni svet je jedini izvor svetlosti i kretanja, saznanja i stvaralačke snage“, a „izvan života materije nema života misli, ni izvan jedne društvene pripadnosti, pa bila ona skrivena ili ne“ (*Danas* 1/1934: 72). Prema tome, svako povlačenje u sebe ispostavlja se kao povlačenje iz sebe. Neumitni zakon dijalektike kaže da, iako se beži od korumpiranog sveta radi spasenja unutrašnjeg života, upravo se tim činom unutrašnji život na kraju ukida. Na tom tragu, Ristić zapisuje rečenicu koja bi svakom čitaocu Žaka Lakana ili Renea Žirara morala da zvuči blisko: „Svaka želja čovekova [...] začeta je u odnosu sa spoljnim svetom i teži da se u tom odnosu, i samo u tom odnosu, što potpunije ostvari“

⁵⁷ Prijateljstvo Marka Ristića i Miroslava Krleže postalo je, u recepciji ovih autora, simptomatična tačka srpsko-hrvatskih stvaralačkih, kulturnih i političkih odnosa. Radovan Ivšić, na primer, smatrao je „postepeno Ristićevo napuštanje vlastitih nadrealističkih pozicija iz tridesetih godina i istovremeno stvaranje osovine Krleža–Ristić kao jednu od najvećih nesreća koje su zadesile intelektualni život na Balkanu“ (Ivšić 1990: 94). Bora Ćosić je na to direktno replicirao tvrdeći, nasuprot tome, da je „Marko–Krleža raskršće naše slovesnosti, naše pismenosti i naših civilizacijskih obzora“ (Ćosić 1991: 96). Ova tema je ponovo aktualizovana, doduše unutar užeg naučnog konteksta, u radovima Tomislava Brleka (v. Brlek 2012), Milanke Todić (v. Todić 2017) i Predraga Brebanovića (v. Brebanović 2016).

(78). Tako Ristić postulira čovekovu suštinsku relacionost, njegovu usmerenost na drugog, pa, na kraju krajeva, i poticanje od drugog onoga što inače smatramo najsvojstvenijim: ljudske želje.

U jednoj fusnoti koja se proteže na čitave četiri stranice, možemo pronaći veoma upućeno i ažurirano, premda po autorovom priznanju „nedovoljno“, izlaganje osnova psihoanalitičke doktrine. Ristić na tom mestu raspravlja najpre o pojmu libida, smatrajući da upravo preko njega psihoanaliza pokazuje svoje materijalističke osnove. S druge strane, nagoni bi bili svojevrсни psihički sprovodnici tj. psihičke manifestacije libidinalne energije (koja je biološkog porekla), iz čijeg se neprekidnog pritiska, „inzistentnosti“, izvlači nauk „da život nikada ne staje“. Ristić dalje piše da potiskivanje vraća energiju nagona u nesvesno i primorava ih da pronađu posredno zadovoljenje (kao, na primer, u simptomu ili snu). Zanimljivo je da nemačku reč *Angst* autor prevodi kao strah: preciznije, kao strah bića pred sopstvenom agresivnošću. Naposletku, Ristić ukazuje i na Frojdove pogreške, aktivirajući snažne frojdomarksističke potencijale ovog eseja. On najviše kritikuje psihoanalitičarevu tezu o autonomnom postojanju nagona smrti, za koju smatra da ga je dovela do oštrog i nedijalektičkog protivstavljanja čovekove prirode i društva. Ristić nastoji da u psihoanalitičkoj teoriji pronađe ona mesta na osnovu kojih bi bilo moguće drugačije tumačenje nagona smrti i odnosa pojedinca i društva, a kako bi samu psihoanalizu približio dijalektičkom materijalizmu (v. Kovačević 1988, Sretenović 2016). On zapravo prati poziciju Andrea Bretona iz knjige *Spojени sudovi (Les Vases communicants, 1932)*, autora prema kome je „protivstavljanje akcije i sna“, kao tipično zdravorazumsko načelo, „neosnovano i pogrešno“ (*Danas 1/1934: 86*).⁵⁸

Prema Ristiću, postoji i jedan prelazni tip ličnosti (umetnika), tip koji se nalazi između onih koji su moralno kapitulirali i onih koji su spremni da žive stvarni, revolucionarni moral. To su one ličnosti koje su završile u potpunom očajanju, ludilu ili samoubistvu, oni, dakle, koji su „stvarno, integralno dezertirali“ (*Danas 1/1934: 73*), ne pristavši na kompromis, pokazujući izvestan stepen „autentičnosti“ i „čistote“, ali bez snage za pružanje konstruktivnog otpora. Smisao moralnog razmatranja, smatra Ristić, tiče se uvek onog „daljeg života“, onog „sutra“, u ime kojeg je pesnik obavezan svetom. Ovaj Ristićev stav mogli bismo da suprotstavimo onom koji će, samo nekoliko godina kasnije, postati jedan od „najunosnijih“ pariskih intelektualnih „proizvoda“ – naime, filozofiji aspurda, naročito onako kako je izložena u *Mitu o Sifizu* Albera Kamija. Ristićevo shvatanje dijalektičke povezanosti i ulančavanja organskog i ljudskog života navešćemo u celini (a to se odnosi i na nekoliko narednih citata), kako bi mogao da se stekne odgovarajući utisak o načinu na koji ovaj autor nadovezuje ideje, ali i o njegovom osobenom esejističkom stilu:

„Život organske materije i život ljudske zajednice, život takozvane prirode i život društva, život opšti razvija se i traje kao dialektično postajanje, kao glomazna i dinamična, ali ravnodušna celina. Partikularizovan u svakom čoveku ponaosob, on za tog čoveka, u svakom trenutku znači njegov pojedinačni, diferencirani dalji život, i kroz prvi ili poslednji delić njegove svesti taj dalji život u svakom trenutku postavlja čoveku čitav onaj niz sudbonosnih pitanja o njegovom pojedinačnom postojanju, o njegovoj diferencijaciji među ljudima, o njegovom partikularnom opredeljenju, o njegovoj sreći i o njegovoj celishodnosti, o njegovoj strasti i o njegovom moralu“ (*Danas 1/1934: 74*).

Iako se, na prvi pogled, može činiti neobično ili neočekivano, u ovim Ristićevim rečima – uzevši u obzir njegovu terminologiju i poentu – čuje se anticipativni spoj razmišljanja o odgovornosti i angažmanu Žan-Pola Satra, s jedne strane, i potonjih razmatranja o singularnosti i flukšu Žila Deleza

⁵⁸ I drugi koautor *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Koča Popović, u istom je ovom časopisu štampao svoj samostalni prilog frojdomarksističkoj teoriji. Njegov tekst, „Psihoanaliza i marksizam“, napisan je povodom srpskog izdanja brošure Vilhelma Rajha *Dijalektički materijalizam i psihoanaliza* (1929), u kojoj nemački psihoanalitičar brani stav da dijalektički materijalizam nema razloga da odbaci psihoanalizu (koja je šira od frojdzima), već da treba da je prihvati kao svoju psihologiju. Popović tom prilikom napominje da su, u domaćoj javnosti, nadrealisti jedini koji uopšte razlikuju psihoanalizu i frojdzizam. On smatra da treba braniti Frojda čak i od samog Frojda, posebno od „simili-socioloških“ „naknadnih spekulacija“ iz njegovih poznijih spisa, u kojima najviše dolaze do izražaja njegova reakcionarna ideologija (*Danas 2/1934: 228*). Popović, uz pomoć Rajha, pobija sve marksističke prigovore psihoanalizi, tvrdeći da je psihoanaliza, uprkos ideološkim zastranjenjima odnosno zanemarivanju materijalističkih i društvenih faktora, sasvim upotrebljiva kao revolucionarna disciplina, koja nam može biti od ključnog značaja u objašnjavanju dejstva ideologije na psihi.

i Feliksa Gatarija, s druge. Time se, još jednom, pokazuje u kojoj meri je nadrealizam predstavljao pravu fabriku teorijskih ideja i zamisli, onih koje su književne i humanističke teorije tek docnije elaborirale.

Takođe, kao što je već bilo rečeno u *Nacrtu*, Ristićeva koncepcija podrazumeva uzajamno dejstvo materije i duha, a ne (vulgarno marksističku) teoriju odraza: „Sa materialističkog stanovišta, duh se jedino može shvatiti kao jedna aktivna snaga, sposobna da deluje na materialni svet *i da ga menja i usavršava*“ (*Danas* 1/1934: 76). Ovom materijalističkom postulatu autor pridodaje i jedan psihoanalitički:

„Duh mora da bude, u svojoj genezi i u svojoj dinamici, identifikovan sa seksualnim nagonom. [...] Njime život gravitira iz materije u misao i iz misli u materiju, njime je, kao jednim gigantskim krvotokom, subjekt skopčan sa spoljnim svetom. [...] seksualni nagon ima nezamenljivu misiju sprovodnika, mediatora i pokretača“ (*Danas* 1/1934: 77, 78).

Uz sve to, „Moralni i socijalni smisao poezije“ nije ništa drugo doli Ristićeva (šelijevska) *odbrana poezije*, na šta on i sam na kraju aludira tvrdeći da je ovaj esej „praktika i odbrana te prave poezije“ (*Danas* 1/1934: 91). Budući da se zalaže za „integralno saznavanje“, koje podrazumeva uključenost i prožetost svih psihičkih nivoa, autentičan pesnički život ne može da bude shvaćen kao dokolica ili luksuz. Naprotiv, autentična poezija nastaje kao nužnost, ona je „opravdana kompenzacija“ i neophodna „oduška za sve što je potisnuto“, pa prema tome „prirodna manifestacija duhovnog života“ (79). Stoga jedan od ključnih Ristićevih stavova o tome da je autentična poezija zapravo izraz morala želje glasi:

„Ako je kod jednog pesnika njegova pesnička delatnost zaista rezultat tog iskrenog i dezinteresovanog zahteva njegove stvarne psihičke situacije, njegove autentične psihičke stvarnosti, njegove želje, a ne njegove ambicije ili ma koje slične racionalne i koristoljubive pobude, poetsko stvaranje je neosporno za njega jedan savršeno opravdan, celishodan i *moralan* čin. Jer, ako je njegova potreba za stvaranjem istinita, ona sama je donekle garancija da pesnik ima šta da izrazi, da u pesniku stvarno postoji nešto što teži za konkretizacijom, u ovom slučaju za konkretizacijom u rečima. Ako je poezija za njega jedna nužnost, to u načelu znači da pesnik ima nešto da kaže. [...] Ako je poezija autentičan izraz jednog autentičnog unutrašnjeg života, ako je ona izraz duboke i nefalsifikovane psihičke sadržine, ona je jedno osobeno oslobođavanje želje, i kao takva se, s jedne strane, genetički identifikuje sa moralom, a sa druge strane, sa snom i sa psihozom. [...] I ta prava poezija neminovno mora da bude revolucionarna“ (*Danas* 1/1934: 79–80).

Međutim, problematično mesto ovakve koncepcije predstavlja nedostatak adekvatnog kriterijuma za razlikovanje neautentične od autentične poezije. Takođe, u ovako formulisanoj teoriji čini se da se u obzir uzima samo intrapsihički niz determinanti, a ne i interpesnički, tj. književna istorija.

Ristić ovde govori i o tome da poezija, upravo zato što prodire u psihičke (a time i društvene) ponore, predstavlja način da se te teskobe prevladaju: „Poezija otkriva da duhom gospodare armije mraka i obmane, time što ih delimično pobeđuje“ (*Danas* 1/1934: 80). Poezija obelodanjuje čovekove psihičke razdore, čime omogućava svesti da ispita njihove uzroke i poreklo. Oni se, u krajnjoj analizi, mogu svesti na „borbu između ljudskih potreba i društvenog sistema koji onemogućava njihovo zadovoljenje“ (80). U tom pogledu, Ristić približava poeziju psihoanalizi, smatrajući da je i ona osobeni *talking cure*, navodeći tome u prilog Frojdu misao da su pesnici bili tu, na njegovom polju, pre njega. Odbranom subjektivnosti sprovodi se, zapravo, dijalektičko izokretanje početnog stava ovog eseja, gde su bili izneti argumenti protiv subjektivnosti. Marko Ristić sada tvrdi da pesnik može da crpi istinu isključivo „na izvorima svoje subjektivnosti, u svojoj presićenoj i dinamičnoj podsvesti“ (81). Tim putem on dolazi do niza razloga kojima će opravdati (ne samo) svoje protonadrealističke aktivnosti, smatrajući da moderni pesnik, u svojoj evoluciji, mora da prođe kroz fazu „apsolutnog morala“ i „ekstremnog pesimizma“. Tako su i nadrealisti prošli kroz tu fazu, „u praskozorju nadrealizma“ (82). Ristić, i ovde, dodatno pojašnjava u čemu se sastojao prelazak iz dadaističke (ili ma koje prednadrealističke) formacije u nadrealizam. On nam pruža prilično uverljivo objašnjenje i

opravdanje za taj prvi korak, ali ga takođe sagledava kao daljim kretanjem prevaziđen i nedorastao novim društvenim i istorijskim zahtevima.

Nastavljajući svoj argument o istovetnosti poezije i morala želje, Ristić u ovu jednačinu uvodi novi element – revoluciju. Prema njemu, svaki istinski pesnik nužno se revolucionarno angažuje:

„Poezija je, dakle, jedna intuitivna metoda saznavanja subjektivnosti i spoljne stvarnosti i njihovih realnih odnosa. Samom svojom prirodom, kao i svojim posledicama, moralnom regulacijom svesti i zaključcima koji iz njene prakse proizlaze, poezija neminovno i bezuslovno angažuje onoga koji je praktikuje, u pravcu revolucionarnog opredeljenja“ (*Danas* 1/1934: 85).

Drugim rečima, uz snažnije psihoanalitičke akcente: „Prava poezija, subjektivna poezija, bez obzira na svoju *manifestnu sadržinu*, uvek je svojom *latentnom sadržinom* i svojim posledicama revolucionarna, to jest korisna“ (*Danas* 1/1934: 85). Ovde možemo da primetimo svu blistavost, ali i svu rigidnost mišljenja Marka Ristića. Iz njegovih poetsko-moralnih silogizama proističe zaključak da, ukoliko pesnik sam ne dođe do istovetne pozicije do koje je došao Ristić, onda on više nije pesnik, odnosno, nije ni bio pesnik. No, poput Dantea koji u *Komediji* pokazuje saosećanje i razumevanje prema paganima koji nisu ni bili u prilici da spoznaju Hrista, tako i Ristić staje u odbranu svih istinskih pesnika prethodnih epoha, svestan da se njihovim društvenim opredeljenjima (kada nisu bila eksplicitno revolucionarna) ne može suditi sa stanovišta tekuće istorijske situacije.

Jedan deo eseja Ristić posvećuje pojašnjavanju i nijansiranju kriterijuma vrednovanja istinske poezije. Ono što Milan Bogdanović pežorativno naziva „lirskim preživlostima“ Ristić ne smatra reakcionarnim samim po sebi ili zbog subjektivnosti, već anahronim i prevaziđenim stoga što te „preživlosti“ više ne odgovaraju ničemu živom i ničemu stvarnom u čoveku. One su izlišne, a ne nužne, neistinite su i nemoralne, a povrh svega društveno deluju „mračnjački, zaslepljujući, kretinizirajući i anestetizirajući“ (*Danas* 1/1934: 86). Ristić ne kritikuje lošu poeziju zato se što u njoj, katkad, može pronaći i nešto instinktivno ili osećajno, nego zato što loša poezija čak i takve „podatke“ izražava apstraktno, šablonski i izveštačeno. Uopšte uzev, (malo)građansko društvo, prema Ristiću, proizvodi antipoetski, racionalistički stav. Govoreći o temeljnom racionalizmu građanske klase, autor koristi priliku da iskaže i eksplicitnu kritiku levičarskog racionalizma: „Takav racionalista je često iskren levičar, ali on nije svestan da je njegov *razumni* i *savesni* antipoetski pozitivizam formiran vladajućom i konzervativnom ideologijom i da ide njoj u prilog i u korist“ (89). Nasuprot tome, Ristić brani poetski egzibicionizam:

„Iako nije, ili baš zato što nije ispovedanje – gde uvek ostaje tragova one jezuitske operacije osnovane na iskorišćavanju hrišćanskog *Schuldgefühl*-a – baš zato što je jedna ‘potreba saopštavanja, otkrivanja, razgolićavanja svojih tajnovitih zbivanja’, taj poetski ekshibicionizam, kao uostalom i svaki drugi, može da bude savršeno objašnjiv i savršeno opravdan“ (*Danas* 1/1934: 89).

Samo takva poezija može da intuitivno razrešava kompleksne afektivne probleme, pri čemu Ristić precizira da je afektivno ono što je istinito, a da je afektirano ono što je lažno, i da su pritom nisu važni „motivi-teme“ već „motivi-pobude“ (*Danas* 1/1934: 91).

Drugi deo eseja, „Materijalističko i pseudomaterijalističko shvatanje umetnosti“, polemički je uperen protiv onoga što je Ristić smatrao pojednostavljenjem i iskrivljenjem smisla poezije od strane pobornika socijalne literature. Prema njegovom mišljenju, oni su stajali na liniji isključive, „*direktne* utilitarnosti“ tj. „*propagandističke* upotrebljivosti“ (*Danas* 2/1934: 204), ne uviđajući da književnost može da bude – i da, štaviše, najčešće i jeste – socijalna akcija upravo onda kada nije direktno primenljiva. Ristić zato ističe da je poezija metoda saznavanja i oslobađanja podsvesti, čija prednost leži u tome što nastupa ispred ekonomskog poretka, omogućavajući da se nasluti buduća i započne trenutna emancipacija. U tom smislu, poezija bi ujedno bila i produkt antipoetske buržoaske kulture, ali i njena najsnažnija osuda, izraz njenih nedostataka i represivnosti.

U ovoj polemici nije pak reč jedino o poeziji nego i o načelnom stavu prema tekovinama građanske kulture. Iako se Ristić i napredni intelektualci slažu da bi tu kulturu trebalo prevazići, oni se razilaze po načinu na koji bi to trebalo učiniti. Dok se oni zalažu za naglu i totalnu „smenu kulture“,

Marko Ristić smatra da i u toj „dekadentnoj“ kulturi postoji pregršt stvari koje se mogu i moraju uvažiti, to jest „ispravno interpretirati i iskoristiti“ (*Danas* 2/1934: 206). Povrh svega, upravo bi to bilo dijalektički adekvatnije stanovište. U tom svetlu, on navodi Lenjina i Bretona. Ruski revolucionar, naime, pisao je u knjizi *Šta da se radi* (1902) o tome kako radnici ne bi trebalo da čitaju isključivo takozvanu radničku literaturu, nego da bi trebalo da poznaju čitavu opštu književnost i budu sposobni da čitaju sve. Od vodećeg nadrealiste pariske grupe Ristić nam donosi odlomak iz napisa o bezvrednoj radničkoj lektiri, koja, umesto da ga proširuje, kapacitet radnika sputava, protiv čega se mora boriti „protiv-poučavanjem“.⁵⁹ Svestan da atak na predstavnike napredne inteligencije – makar i u stvarima književnim – u datom trenutku može da bude shvaćen kao reakcionarni gest, Ristić svoj napad ipak ne odlaže za neki bolji momenat. On smatra da ono što govore i zastupaju „prvaci“ socijalne literature ne samo da nije u skladu s proklamovanim harkovskim načelima, nego obavlja negativnu funkciju time što prenebregava i prokazuje sve sirove i iracionalne pojave savremene osećajnosti, podižući novi *Denkverbot*.

Umesto toga, tvrdi Ristić, „svestrano dialektičko poznavanje stvarnosti“ moguće je samo pod uslovom da se prouči „čovjek u njegovoj psihičkoj potpunosti“, a to „istoriski materializam ne može da ispita bez pomoći psihoanalitičke metode“ (*Danas* 2/1934: 212). Prema tome, Ristić optužuje svoje suparnike da ne vode računa o celokupnoj stvarnosti, što dovodi do sužavanja, a ne do širenja područja borbe. Stoga i ovde ponavlja, za Remboom, da se mora biti apsolutno moderan. „Definisanje *modernog* znači ispitivanje uslova, prirode i posledica savremenog previranja i korenitog preobražavanja života“, a za to je neophodna istinska akcija misli (kako kaže Engels), zbog čega „i dialektiku treba dialektički shvatiti: ona nije gotov kalup“ (213). Prema Ristiću, ono što je neophodno jeste, psihoanalitički shvaćena, „naknadna asimilacija“, kročeanski rečeno, „svih živih elemenata buržoaske kulture“. Skrećući pažnju na to da je evolucija poezije samostalna, nepodložna „mehanističkoj“ uslovljenosti društvom, Ristić pokazuje da primerci pesništva koje se smatra naprednim ili socrealističkim ne predstavljaju ništa osim „dosadnog arhaizma“ i „regresije svesti“. Zbog toga su, „kao poetski podatak“, podjednako nemoralni i izlišni kao i „lirske preživelosti“ desne provenijencije. Ristić naposljetku – potpuno svetogrдно – citira nikog drugog do Tristana Caru, prema kome istinska poezija nije „konvencionalan *način izražavanja*“ nego „iracionalna i nužna *delatnost duha*“ (215). Iako navodi delove „Predgovora *Podravske motivima*“ kako bi potkrepio pojedine svoje stavove, Ristić čak ni Krležu ne prati do kraja puta i u konačnici izražava neslaganje s njim. Zato radije pristaje uz Bretonov stav da samo konvulzivna lepota može da predstavlja moralno načelo, po kome čak i velika dela prošlosti mogu biti neprimljiva, usled čega nam ostaju samo „gordi likovi *izuzetnih* pesnika“ (216).

Poezija je za Ristića „nezamenljiva *signalizacija*“, koja se nalazi između stvarnog i modernog morala: „Poezija, iako izjednačujući se u suštini sa stvarnim moralom koji je izvan svih društvenih levih i desnih ocena, ne može da se izuzme podvrgavanju kriteriumima modernog morala“ (*Danas* 2/1934: 217). On ne idealizuje utopijsku projekciju društva, za koju mu se čini da nikada neće moći u potpunosti da ukine intrapsihičke sukobe. Ta unutarinja „ogromna zavera“, mada se na prvi pogled ukazuje kao teskoba ili patnja, zapravo je „ono od čega i radi čega čovek živi, ili treba da živi. On toj zaveri svojih želja i fantazama ne može da uskrati svoj odgovor“ (219).

„Predgovor za nekoliko nenapisanih romana“ i „Dnevnik tog predgovora“

„Predgovor za nekoliko nenapisanih romana“ (1936) i – tada vođen, ali tek naknadno objavljen – „Dnevnik tog predgovora“ (1953) nadovezuju se svojim preokupacijama na eseje štampane godinu dana ranije u časopisu *Danas*. U njima do izražaja dolazi inicijativa Marka Ristića da se s komunističkom inteligencijom ostvari saradnja na polju kulturne politike, u meri u kojoj je to moguće, a da se istovremeno ne učine koncesije onome što je autor eseja smatrao pogubno pogrešnim shvatanjem smisla poezije i književnosti.

⁵⁹ Marko Ristić bio je još živ kada je u Parizu Žak Ransijer – na tragu spomenutih natuknica Lenjina i Bretona – objavio neobičnu knjigu *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier* (1981). Po svemu sudeći, do njega ipak nije dospelo niti jedan njen primerak, iako bi za nju – po liniji svih svojih sklonosti – zasigurno pokazao veliko interesovanje.

Pre nego što pređemo na analizu samih tekstova, osvrnućemo se ukratko na Ristićeve naknadne napomene o njima, koje čine integralni deo prvog knjiškog izdanja ovog eseja. One nam mogu biti od pomoći za preciznije sagledavanje konteksta u kom su tekstovi izvorno nastali, pored toga što predstavljaju dragoceno svedočanstvo autorovog osobenog pogleda unatrag na vlastito delovanje. U njima je Ristić rezimirao okolnosti pisanja i rada na dotičnom eseju, pri čemu su dve napomene doista bitne. Prva se tiče kompozicije knjige. Autor je smatrao da bi bilo korisno da, u ovo izdanje, pridoda dva napisa iz 1924. godine (izvorno štampana kao deo serije *Komentara u Progresu*). Jedan je o Marselu Prustu i pokazuje karakteristično ristićevsko uspostavljanje i učvršćivanje književno-doživljajnih veza, s obzirom na to da se tekst „svojim predmetom vezuje za ovaj „Predgovor“, i, baš time što je pisan na Plitvičkim Jezerima 1924, za jedan pasus *Dnevnika Predgovora*“ (Ристић 1953: 159). Drugi tekst je esej o Džejsmu Džojosu, koji je mahom informativnog karaktera, ali i takav, „nažalost, preko potreban našoj kulturnoj javnosti“ (159). Druga napomena pojašnjava razloge preštampavanja jednog tako starog eseja. Ristić iskazuje nameru da se, na taj način, osvetli jedan specifičan istorijski trenutak. Usled toga, mora se voditi računa o „striktnoj vremenskoj uslovljenosti jednog teksta [...] tako tesno vezanog za aktuelnost“ (160). Ali, uprkos tome, na primeru ovog teksta, ističe autor, može se (u)videti i prefiguracija književnih sukoba iz pedesetih godina i tadašnje „borbe protiv ždanovštine“, zbog čega Ristić završava svoj komentar upozoravajućim *À bon entendeur, salut!*

Povodom samog naslova eseja, primetićemo da on veoma dobro ilustruje nekoliko ključnih poetičkih osobenosti esejistike Marka Ristića. Ovaj pisac, naime, nikada nije napisao niti jedan roman – ne računajući, naravno, antiroman *Bez mere* (1928) – pa se ovako koncipirana fraza može shvatiti isključivo ironično, sa svešću da njen autor iznosi predloge i smernice za koje znamo da ih on sam neće realizovati. Takođe, to što piše *predgovor* za nenapisane *romane* treba pročitati i u žanrovskom ključu. S jedne strane stoji jedan (para)žanr, predgovor, više vezan uz dokumentarne ili teorijske ambicije, a s druge strane nalazi se verovatno najučestaliji žanr moderne literature, roman kao duža fiktivna pripovest. Maliciozniji interpretatori mogli bi da primete kako Ristić čitavog života nije ništa drugo ni radio sem što je pisao predgovore za romane koje neće napisati – i u tome ne bi bili u krivu. Ostajući na taj način, hotimice, uvek izvan, premda na samim granicama, literature, Ristić odabirom da privileguje predgovor nauštrb romana sasvim plastično otkriva ne samo svoje shvatanje sopstvene uloge u svetskoj književnoj revoluciji nego i vlastite spisateljske sklonosti i avangardna načela.

U uvodnom poglavlju ukazali smo već da je za esej kao žanr veoma važna ova rubna i granična pozicioniranost, koju odlično opisuje prefiks *para-* (v. Hillis Miller 1979, Langlet 2016). Takođe, imajući u vidu naslovnu aluziju na Lotreamonov tekst *Préface à un livre futur* (objavljen tek 1922), u kojoj je francuski pesnik stigao tek da najavi svoj nameravani projekat zbirke pesama, koja bi atmosferom i tonom sistematski kontrastirala *Maldororovim pevanjima*, ne bi bilo pogrešno sagledati ovaj Ristićev esej i u tom svetlu. Ne, dakako, kao novu spisateljsku fazu dijametralno suprotnu od onoga što je dotad napisao – pri čemu se kao glavne crte tog razdoblja ukazuju protonadrealistički, nadrealistički i postnadrealistički (delom krležijanski) period – ali ipak kao iskorak u smeru ka kojem se autor dotad nije kretao, ka naprednoj levoj inteligenciji. Prisetimo se da je nešto ranije i Miroslav Krleža objavio svoj izuzetno bitan „Predgovor“, kao uvodni tekst knjige grafika Krste Hegedušića. Razvoj „sukoba na književnoj ljevici“ (v. Lasić 1970), međutim, kao da će dati za pravo ispunjenju lotreamonovske neostvarene sudbine. Uprkos pruženoj „ruci pomirenja“, Ristić će se, zajedno s Krležom, ubrzo naći na „optuženičkoj klupi“ partijskih poslušnika, a međusobna polemika samo će se dodatno rasplamsati.

Uvodni redovi „Predgovora“ predstavljaju nam Ristića kao ingenioznog pisca aluzija. Čitav uvodni odlomak mogao bi, naime, da predstavlja, ženetovski rečeno, hipertekstualno uvećanje i variranje prve rečenice *Manifesta Komunističke partije*, dok na drugoj strani vremenske ravni maltene najavljuje deridijansku hauntološku problematiku (ne zaboravimo, takođe podstaknutu Marksom i njegovim sablastima, v. Дерида 2004):

„Mučen svojim fantomima, gonjen hibridnim melezima stvarnog i maštanog, pesnik, pesnik današnji i svih zlih vremena, kao Brojgelova *Luda Greta*, korača kroz jedan pakleni metež poluljudskih bića, oživljenih predmeta, iskeženih demona, nečastivih insekata, paranojačkih zidina-čeljusti, podivljalih

ženturača, zastava, kotlova, kopalja, guzica, mišolovki, otelotvorenih vizija mučenja i slasti, dok zvona lupaju a celo nebo plamt u ognju i u krvavom dimu. Je li to taj 'svet senki, fantoma i zamišljenih predstava', za koji Hegel kaže da ga 'umetnost i poezija namerno stvaraju, ukoliko se obraćaju čulima ili imaginaciji'?" (Ристић 1953: 7).

Marks je, bez sumnje, važan, možda čak neizbežan, kao most prema eksplicitnim adresatima ovog eseja, ali način na koji se Ristić ovde njime služi – poentirajući, pride, citatom iz Hegela – još jedan je pokazatelj toga da neće odustati od svojih ključnih teza iz nadrealističkih i danasovskih eseja. Sve ove senke i fantomi mogli bi da budu „figure još nenapisanih romana“, jer je reč o onom tipu događaja i doživljaja „koje i najintimniji dnevnicu najčešće zaboravljaju (jednim zaboravom koji nije slučajna) da zabeleže“ (Ристић 1953: 8–9). Ne treba prevideti da nam ovo poručuje autor koji je, samo godinu dana ranije, pisao o tome da su, za njega, dnevnicu postali autentičnije svedočanstvo duhovnog života od fabrikovane umetničke proze. Za pisca, svaka, pa i najmanja senzacija može da postane „dramatični stožer jednog jedinstvenog doživljaja“ (9), te se postavlja pitanje kako, u onom opštem i banalnom, uhvatiti i zabeležiti ono najosobenije.

Ne zaboravljajući reči koje je, u *Manifestu nadrealizma*, Andre Breton izrekao o kritici realističkih (suviše realističkih) romana – navodeći pritom *Nadu* u afirmativnom svetlu, kao „autobiografsko-filozofsku knjigu“ – Ristić nastoji da načini jedan korak dalje. U stvari, njegov cilj je da pronađe način na koji bi „romansijersko-realistička notacija izvesnih pojedinosti iz čulnog i psihičkog sveta, iz društvenog i individualnog života“, mogla da postane temelj novog oblika, novog stupnja romana, temelj „jedne nove organske celine“, do koje se može doći metodom „upravljanog mišljenja“ (Ристић 1953: 15). Na taj način mogle bi da budu dopunjene nadrealističke metode beleženja neupravljanog mišljenja (snovi, psihički automatizam, paranojačka simulacija...). Prema tome, ovaj esej predstavlja Ristićeve „rehabilitaciju romana“ i „novo opravdanje literature“, koje on sam sagledava kao sopstveni stupanj hegelijanske negacije negacije. Stoga ovde ponovo iskrsava pitanje o mogućoj (podrazumeva se, dijalektičkoj) koegzistenciji literature i poezije, ali sada u okviru onoga što Ristić naziva „dijalektičkim realizmom“ (16–17). Ristić pritom smatra da je termin *socijalistički realizam* primereniji za zemlje (socijalističkog) Istoka, a *dijalektički realizam* za one (kapitalističkog) Zapada (75), budući da okviri kapitalističkog društva, uslovno rečeno, zahtevaju „više“ dijalektike. (Međuratni period bio je, po svemu sudeći, pogodno tle za inflaciju raznovrsnih „realizama“, među kojima *nadrealizam* ipak predstavlja poseban krak.)

Takođe, možemo uzgred primetiti da ne može biti slučajno da se, makar i „privremeno“, zadržava razlikovanje između pojmova poezije i literature u jednom tekstu u kom se (makar i samo preko naslova) citira Benedeto Kroče (v. Ристић 1953: 72–73). Podrazumeva se, ipak, da Ristić ovu rehabilitaciju literature ne sprovodi nauštrb poezije. Smisao poezije ni po koju cenu ne sme da postane obesnažen: „Da bi bila literaturi od koristi, poezija ne sme da bude razvodnjena literaturom. Da bi bila socijalno korisna, ona mora da sačuva svoje pravo da bude 'nesocijalna'“ (75).

Upućen u razvoj događaja na kongresima pisaca u Harkovu (1930) i Moskvi (1934), Ristić pledira za napuštanje harkovskih teza i produbljanje moskovskog dogovora. Radi toga, opsežno citira Buharinovo izlaganje o socijalističkom realizmu, tražeći u njemu mogućnosti „koordiniranja lirizma i realizma“ (Ристић 1953: 27), i dopunjujući ga navodima iz Andrea Malroa. Socijalistički realizam se, prema Ristiću, nažalost ne ukazuje kao adekvatna „moderna sinteza“ koja bi mogla da izmiri protivrečne struje književnosti na Zapadu. Uprkos sovjetskom „ogromnom valu realizma“, ipak je „neoportuno prosto ignorisati, ili ih olako odbaciti, kvalifikujući ih bez ikakve dublje argumentacije kao 'malograđanske' ili 'trockističke', izvesne *otpore* protiv tog istog realizma“ (31). Ristićev apel pobornicima socrealizma odnosi se – i ovde – na proširenje razumevanja fenomena psihičkog (svest, presvest i podsvest). Međutim, da bi došlo do toga, najpre je potrebno prihvatiti (nadrealističku) misao da poezija i nauka mogu i moraju da idu ruku podruku, budući da je književnost „metoda intuitivnog saznanja“ (34). Autorovo zalaganje za novi realizam podrazumeva pristup na koji je Ristić godinama unazad već pozivao, najeksplicitnije u *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog* i „Moralnom i socijalnom smislu poezije“. To bi, ukratko, bio frojdomarksizam: pristup koji će se poslužiti Frojdomim otkrićima i otelotvoriti „sprezanje psihoanalitičke metode sa metodom dijalektičkog materijalizma“ (70).

Ristić i ovde iznosi svoju ranije razrađenu tezu da nije nužno da pisac, sam po sebi, ima ispravnu ideološku interpretaciju stvarnosti da bi došao do istine. „Vođen svojom imaginacijom, pronicljivošću svoga opažanja, upravljani onim što se tako nekritički naziva ‘talentom’“, pisac može da uspe u obelodanjivanju „izvesnih stvarnih elemenata psihičkog života“ (Ристић 1953: 36). Zadatak materijalističke kritike tada bi bio da naknadno protumači takav materijal, a ne da odustane od takvog pisca. „Za kritičara delo postaje materijal kakav je život mogao da bude za pisca“ (36).⁶⁰ Ovo je, zapravo, uvod u Ristićevu odbranu Marsela Prusta i Džejsma Džojlsa od pridika Karla Radeka. „Prustov značaj, međutim, možda nije samo simptomatički“, kaže Ristić, tvrdeći da Prustovo delo, ta „basnoslovna mitologija“, nije vredno jedino kao predmet analize nego i kao analiza sama, odnosno kao rezultat traganja. Drugim rečim, Prust „i nehotično, piše optužnicu protiv sveta iz koga je iznikao“ (53), i za Ristića ne postoji razlog da se to ne uvaži. (Napomenimo da su sličnom formulacijom i srpski nadrealisti opisivali same sebe.) Uz to, Ristić odbacuje čak i one kritike koje tvrde da Prustova teorija sećanja nije progresivna. Ta teorija, u Ristićevom izlaganju, mogla bi se prikazati na sledeći način: čovek dolazi do egzaltacije prilikom doživljavanja jednog utiska „istovremeno u prošlosti i u sadašnjosti“, čime taj utisak zadobija „*simultano* karakter i percepcije i reprezentacije, što se taj utisak doživljava u *isti mah* u stvarnosti i u imaginaciji“ (56). Nasuprot onome što tvrdi Radek, Ristić kaže da nam upravo Prust otkriva da je čovek za „takvu srećnu katarzu sposoban“: „Čovek je virtuelno sposoban da doživi to otkrovenje kome je objektivna stvarnost jedina podloga, i da u tom otkrovenju srećno pojmi onu ‘suštinu stvari’ koja nema ničeg numenalnog“ (60). Ono što sprečava da se ta katarza ostvari jesu društvene okolnosti, koje ne dozvoljavaju da

„doživljaji i utisci, da prizori i osećanja dobiju neposredno, i bez prelamanja kroz prizmu naknadnog vanvremenskog otkrovenja, bez prolaska kroz čistilište detemporalizacije, dobiju u svojoj konkretnoj aktuelnosti i prisutnosti, u svojoj prostornoj i vremenskoj konkretnosti, taj smisao koji životu daje smisla“ (Ристић 1953: 60).⁶¹

Nasuprot onome što tvrde predstavnici socrealizma, Gi de Mopasan, spram Prusta, ne samo da je estetski zaostao pisac, nego je i socijalno reakcionaran. Svojim delom, on ne uspeva da ukaže na sve one „neiscrpane i dragocene latentne snage koje leže, zatrpane i neiskorišćene, na dnu svakog ljudskog bića“ (Ристић 1953: 64). Iz ove apologije Prusta jasno je da Ristić bira piščevu „najezoteričniju“ stranu kako bi pokazao svu njegovu vrednost, ali i da bi demonstrirao moć materijalističke kritike umetnosti. Samo tim putem, pesnici nam se mogu ukazati kao istinski borci protiv laži i vodiči za oslobođenje: „Pesnici i nehotično pomažu čoveku da samog sebe, u svojoj nesvodljivoj suštini, traži i nađe, da samog sebe vrati sebi, da bi postao onakav kakav se nazire kroz dela pesnika“ (65). A tu je Ristiću dopušteno da, čak i u kontekstu polemike s jednom strujom napredne inteligencije, u pomoć prizove i Bretona: „I kako je ta najdublja zona subjektiviteta u *isti mah* zona u kojoj se gubi individualistički uparađeno *ja*, zona opšteljudska, Breton je dobro naglasio da se ne radi o ostvarenju jednog ličnog, nego jednog *kolektivnog mitosa*“ (72).

Međutim, da bi osnažio svoju kritiku svođenja umetničkog dela na tendenciju, program, pedagogiju, demagogiju ili propagandu – prisutnu u književnoteorijskoj praksi proponenata socijalne

⁶⁰ Komentarišući jedan članak Luja Aragona, Ristić o problemu tadašnjeg odnosa između nadrealista i komunista pronicljivo zapaža: „Možda da bi ugodio onima koji su želeli kod preporođenog Aragona da vide ne šta je on iz svog prethodnog poetskog iskustva, iz svoje intelektualne prošlosti doneo, nego samo šta je on u toj prošlosti ostavio, šta je od tog iskustva odbacio, čega se odrekao“ (Ристић 1953: 40). Manje nam je ovde važna kritika Aragonove konverzije – koju je Ristić, direktnije i obrazloženije, izneo na drugom mestu – od implicitnog stava da je upravo najvažnije ne odreći se prethodnog iskustva (ma koliko ono bilo buržoasko ili dekadentno). Isti ovaj mehanizam optužbe, samo koju godinu docnije, biće primenjen i na slučaj „trockiste“ iz *Pečata* – Marka Ristića.

⁶¹ Bilo bi zanimljivo uporediti Ristićeve „temporalističke“ stavove ovde i kasnije, recimo u *I2 C*, pri čemu slutimo da bi tada nužno iskrslo pitanje da li je ovde dato tumačenje Prusta, koje govori o mogućnosti čovečanskog ostvarivanja u „samom neposrednom doživljaju“ (Ристић 1953: 61), održivo u svetlu velikim delom prustovske poetike „naknadnog dnevnika“, čiji su osnovni postulati *Nachträglichkeit* i *différance*. Andonovska, recimo, pokazuje da će Ristić, upravo na osnovu svoje hermeneutičke intervencije nad Prustom „uobličiti svoju koncepciju naknadnog dnevnika, koja se u tom smislu može posmatrati kao istorizacija i intertekstualizacija onoga što je u prustovskom univerzumu bio materijal fingirane psihološke i životne stvarnosti“ (Andonovski 2017: 448).

literature poglavito preko teorijskih stavova Georgija Plehanova – Ristić se poziva na Hegela, odnosno na njegovu kritiku shvatanja umetnosti kao podražavanja. Biljana Andonovska ukazala je već na to da je Hegel, pored Prusta, povlašćeni Ristićev sagovornik u ovom eseju, kao i da je hegelovska „figura *aufhebunga* za njega jedna pre svega hermenutička figura, vezana za fenomenologiju čitanja i tumačenja“ (Andonovski 2017: 450). Zanimljivo je da, ovoga puta, on ne citira direktno iz radova nemačkog idealiste, već ga navodi dvostruko zaobilazno, preko studije Augusta Talhajmera o Francu Meringu. Čemu ovo posredovanje? Smatramo da ono predstavlja još jedno „pružanje ruke“ suparničkoj strani, odnosno strategiju čiji je cilj da se drugoj strani pokaže kako se upravo njihovi teorijski autoriteti pozivaju na Hegela. Ako bi direktno pozivanje na nemačkog filozofa, u tom trenutku i takvim okolnostima, moglo da doprinese isključivo novom krugu nerazumevanja i distanciranja između dve strane, onda nam se čini da ovakav gest predstavlja uspešan pokušaj da se vlastita teorijska koncepcija ne napusti, a da se druga strana privoli barem na slušanje. No, tekst zatvaraju „klasični marksizma“, citati iz *Svete porodice* i ranih spisa Marksa i Engelsa o „celovitom čoveku“ (Ристић 1953: 79). Za njima će Ristić i docnije posezati kao za zgodnim ilustracijama sopstvene avangardne i esejističke težnje ka sintetičnosti i totalitetu.

Posebnu draž ovom eseju daje njegov propratni tekst, „Dnevnik tog Predgovora“. Ovaj dnevnik pisan je vremenski uporedo sa samim „Predgovorom“, ali je objavljen tek naknadno, nakon Drugog svetskog rata. Ristić je, kao što je poznato, i ranije vodio dnevnike, koje nije publikovao (v. na primer Ristić 1985). Međutim, specifičnost ovog teksta leži u njegovoj vezanosti za jedan konkretan spis: to nije dnevnik po sebi već dnevnik pisanja jednog teksta. Usled toga, ovaj tekst funkcioniše kao svojevrsni deridijanski *supplément* „glavnom“ delu, tako što ga dopunjuje i baca na njega bočno, iskošeno svetlo. U tom trenutku, Ristić je već bio preveo *Podrume Vatikana* (1930), a u spisateljski rad Andrea Žida, naročito onaj međuratni, bio je upućen gotovo jednako temeljno kao u Bretonov razvoj. Pritom, uzme li se u obzir da je jugoslovenski nadrealista jednom prilikom izjavio da smatra da će *Dnevnici* ovog pisca biti najkarakterističnije, ali i najvrednije delo koje će on za sobom ostaviti, teza o presudnom književnom uticaju Žida na Ristićevo „dnevničarenje“ gotovo da nam se sama nameće.⁶² Žid je, osim toga, nedugo po štampanju romana *Kovači lažnog novca* (*Les Faux-monnayeurs*, 1925) objavio i prateći tekst *Dnevnik Kovača lažnog novca*. U njemu je detaljnije pisao o samom procesu rada na romanu, o junacima svoje pripovesti, spisateljskim problemima i rešenjima i slično (v. Жид 1952). Po mnogim svojim karakteristikama, taj tekst je veoma nalikovao na piščeve „obične“ *Dnevnike*, a to nadasve znači da se, u pojedinim delovima, pretvarao u istinske esejističko-teorijske rasprave o romanu. Pritom, autor se nije libio da, unutar korica ovog izdanja, uključi i dokumentarnu građu, tj. određene novinske isečke koji su se ticali njegovog romana, obogaćujući tako primarni romaneskni tekst i dopuštajući da se nivoi fiktivnog i faktičkog donekle izmešaju.

Osim toga, frapantna je sličnost između Ristićevog punog naslova knjige iz 1953. godine i izdanja koje je Tomas Man objavio samo četiri godine ranije, tačnije dve godine nakon izlaska svog velikog romana *Doktor Faustus* (1947) – *Doktor Faustus i Nastanak doktora Faustusa: roman jednog romana* (*Die Entstehung des Doktor Faustus*, 1949, za srpski prevod v. Man 1976). Inicijalno zamišljen kao dopuna, odnosno kao potencijalni predgovor ili pogovor romana, ovaj tekst je opsegom dostigao razmere zasebne knjige. Man je, tako, ovim obimnim autokomentarom, zainteresovanim čitaocima pružio neposredniji uvid u sopstvena razmišljanja o tome zbog čega je napisao *Doktora Faustusa*, kako se ideja o romanu kod njega razvijala i postepeno realizovala, pod kojim je okolnostima pisac bio prinuđen da piše te šta je smatrao da time može da postigne itd. Pritom, važno je napomenuti da je *Nastanak doktora Faustusa* nastao na osnovu piščevih dnevnika, koje je ovaj vodio tokom pisanja romana, pa se i u tom pogledu dijaristika ispostavlja kao ključni „pomoćni“ žanr romana. Osim toga, možda i najzanimljivija stvar u vezi s ovom publikacijom tiče se njene indiskretne

⁶² Najbliži Ristićev saradnik tokom ovog desetleća, Miroslav Krleža, takođe je vodio dnevnik ili, u drugim periodima, beležio zapise slične vrste, premda će „opsedantni“ dijarist postati tek za vreme Drugog svetskog rata, da bi u poratnim decenijama i on – naposletku – počeo da publikuje svoje dnevnike. Bora Ćosić, nakon što se krajem osamdesetih okončala njegova „krležijanska“ spisateljska faza, kada je nastao i njegovo esej o Marku Ristiću, o Krležinim je dnevnicima izrekao gotovo isti sud kao i Ristić povodom Žida: to je njegovo najznačajnije delo.

žanrovske odrednice: *roman jednog romana*. Koincidencija je utoliko značenjski „bremenitija“ što bi moto koji Tomas Man uzima za svoju knjigu – iz Geteove donekle romansirane autobiografije *Pesništvo i istina* – gotovo od reči do reči, a povodom svoje poetike i politike reizdavanja vlastitih tekstova, mogao da potpiše i sam Marko Ristić.

Ovaj Ristićev „Dnevnik“, naravno, nije „samo“ propratni komentar „Predgovora“, već i forma koja mu pruža dovoljno prostora da izloži neke od svojih (anti)estetičkih koncepcija, naročito onih koje se tiču determinacije asocijacija. Njegova ondašnja lektira (Prust i Žid), tačnije ona „mekna, odmorna, baršunasta povezanost“ slučajnosti tih čitanja, otvara perspektivu iz koje se može uvideti međusobni „rad determinacije podsvesti i sopstvenih trenutnih preokupacija (Ristić 1953: 83). Utoliko, svi naši izbori i odluke, mada nam se mogu učiniti bilo kao slučajni ili kao svesni, zapravo su dublje determinisani:

„U trenutku kad je nastrojena, *navijena* u jednom određenom smislu, polarizujuću u tom smislu smisao svega što se ‘slučajno’ nađe u njenom magnetskom polju, jedna misao, usredsređena tako, ma i nemarno, na izvestan kompleks problema, dovodi sve u vezu sa tim kompleksom, i neprestano nailazi, izgleda joj da nailazi na sve nove i nove podatke, uvek ‘čudnom slučajnošću’ u tesnoj vezi sa onim čime je obuzeta“ (Ristić 1953: 84).

Po tome, ova *determinacija asocijacija* mogla bi čak da se smatra jednim vidom onoga što su Ristić i nadrealisti ranije opisali (i praktikovali) kao paranojački delirijum simulacije, na šta, delom, upućuje i opaska samog autora da je ovde na delu „skoro paranojački“ zakon nesvesnog. Ristić je svestan da njegova misao, prepuštena „slučaju“ na volju, stiže uvek tamo gde i treba da stigne, a to znači gde (nesvesno) i želi da stigne: „Tako mi opet ‘slučaj’ pruža tačno ono što mi treba, i tačno u momentu kad mi treba...“, što se ponavlja više puta zaredom, u toj meri da čak „i to sevanje munjevitih koincidencija postaje ironično“ (Ristić 1953: 94). Ono je ironično, razume se, zbog toga što postaje samosvesno.

Ovaj dnevnik sadrži i odlomke pisane u duhu konvencionalnijih dijarističkih zapisa. Tako nam, na primer, Ristić prenosi atmosferu i dogodovštine koje mu se (ne) zbivaju tokom boravka u banji. Iz čitave te vreve, posebno se izdvajaju klišetizirani govori autorovih susedkinja i ostalih „malograđana na ferijama“, tačnije njihova neprekidna logoreja, koja se manifestuje „afektivnom bedom, atrofijom, otuđenjem želja“ (Ristić 1953: 95). Ovaj dijarist se, zato, na osnovu snažnog kontrasta prema čitavoj toj malograđanskoj lošoj komediji, priseća jedne svoje ljubavi iz mladosti, i to na karakteristično intertekstualni način. Ta devojka je, naime, prizvana dvostrukim posredovanjem: nazvana je Ofelijom, a opisana Prustovim rečima. Indikativno je, pored toga, da Ristić upravo u ovim pasażima daje elemente konkretnih fizičkih okolnosti pod kojima vodi svoj dnevnik. Štaviše, moglo bi se reći da on, ovim dnevnikom, pravi skicu jednog satiričnog romana o jugoslovenskim snobovima na odmoru, ne propustivši da sopstveno prisustvo među njima okarakterise kao (klasno) saučesništvo. Na taj način, Ristić kao da aktualizuje spomenuti Manov podnaslov „roman jednog romana“, ispisujući neku vrstu „romana jednog predgovora“, što je posve u skladu s njegovom avangardnim poetičkim prožimanjem žanrova. Kao što je svoju mladalačku ljubav predstavio uz pomoć literarnih referenci, tako autor i vlastitu poziciju tumači preko Malroovog književnog junaka Kasnera iz *Vremena prezira* (*Le Temps du mépris*, 1935). Navodeći da se u tom romanu uspostavlja razlika između onih junaka koji još uvek mogu i onih koji već sada smeju da oseću ogromno smirenje života, Marko Ristić svoju ličnost – sasvim očekivano – smešta između ta dva idealtipska karaktera.

Moramo se osvrnuti i na to da Ristić, i ovde, pribegava svojoj poslovičnoj praksi autocitiranja, budući da u ovom slučaju to nosi dodatne, metažanrovske konotacije. U ovom „Dnevniku“, naime, on navodi svoj (privatni) dnevnik koji je vodio desetak godina ranije. Ta asocijativno-žanrovska spona služi mu kao povod za podužu i uglavnom žalobnu ličnu meditaciju. Ristić se priseća svog nekadašnjeg, mladičkog *ja*, tog prohujalog prustovskog doba, kako ga opisuje, kao i tadašnjeg mira nemara i blagosti života, svih tih „trenutaka postanja“ (kako je naslovio jedan kraći zapis iz tog perioda) – ukratko, svega za šta mu se čini da je nepovratno izgubio (v. Ristić 1953: 119). Ove reminiscencije navode ga da u pamćenje prizove i svoja druženja sa Crnjanskim, i to sasvim konkretno, da se vrati njihovoj zajedničkoj sceni na jednoj železničkoj stanici – epizodi koju će,

gotovo prepisanu, uključiti i u pojedine docnije eseje – kada pisac *Seoba*, na sebi svojstven način, izgovara frazu koja se Ristiću duboko urezala i koja, iz naknadne perspektive, služi kao adekvatan opis tog životnog razdoblja: „Život je blagost“ (121). No, to je sada prošlost, zbog čega Ristić kaže: „Nije da ne smem, već ne umem više da se opijam smirenjem“ (122). Sve ono što se, nakon toga, dogodilo i događalo jeste istorija: „Istorija se prolomila, provalila je u naše subjektivne živote, i ljudi su se izgubili, u tom prolomu zločina s jedne i svesti s druge strane“ (122). Tako se blagost mladićstva suprotstavlja istoričnosti odraslog doba. Ono što ih deli jeste drugačija temporalnost. Utoliko ove gorke refleksije kruže oko sledećeg pitanja: može li, naime, biti crnjanskijevske životne blagosti, ili u drugom vidu, lafkadijevskog disponibiliteta unutar istorije, uprkos istoriji? Na to Ristić, u ovom eseju intimno i lično, a na drugim mestima književnoistorijski obrazloženo, odgovora rezolutnim *ne*.

Treba istaći da u ovaj „Dnevnik“ Ristić unosi dva važna dokumenta, odnosno pisma. Prvo pismo poslao mu je Đorđe Jovanović, njegov nekadašnji nadrealistički saborac, a potom komunistički suparnik. Pismo je poslato sa robije, dok je Jovanović izdržavao zatvorsku kaznu u zatvoru Lepoglava. Povodom toga, Ristić priznaje da je njegov „Predgovor“ – doduše, tek „donekle“ – svojevrsna replika na ovo Jovanovićevo pismo. U njemu je, inače, iznet niz kritika na račun Ristićevog intelektualnog habitusa. Časopis *Danas*, recimo, kritikuje se kao „krležijanski pobačaj“, a mnogobrojna Ristićeva argumentivna izvođenja, iz raznih eseja, svode se na „kompliciranja ala Breton“. Indikativno je, pritom, da Jovanović naglašava da je u zatvor dospao kao nadrealista, ali da je u njemu postao tvrdokorni marksista. Adresat ovog žučnog pisma žali se, pak, zbog (još jednog) prijateljskog nerazumevanja, smatrajući da, nažalost, „ni on [Jovanović] ne razume moje insistiranje na *duhovnom životu* (recimo tako glupo), koji postoji, i ima pravo da postoji i pored fašizma, odnosno fašizmu *uprkos*“ (Ристић 1953: 125). Što se tiče drugog pisma, ono je autoru pristiglo od Rastka Petrovića. Taj dokument je opširniji, ali Ristić, u ovoj situaciji, preko njega (barem naizgled) lakše prelazi, odajući utisak blage razočaranosti (nekadašnjim) prijateljem.

Takođe, nije nevažno ni to da u ovom eseju, osim prustovskih reminiscencija na „trenutke postanja“, „od istog pisca“ dobijamo i kratku ispovest o vlasitoj spisateljskoj snazi i predanosti, odnosno jedan kratki stvaralački autokomentar. Naime, Ristić prepričava kako misli da je svoj vrhunac kao autor doživeo dok je radio na antiromanu *Bez mere*. Nasuprot tome, sve otada oseća se kao da ne više nije u stanju da se u istoj (bez)meri prepusti i preda pisanju. U tom svetlu, „Predgovor za nekoliko nenapisanih romana“ čini mu se kao neka „karikatura“ i „reportaža“, štaviše, i još gore, kao primerak spisateljskog rada koji pada ispod onoga što se u samom tekstu kritikuje (Ристић 1953: 133). Ovi utisci predstavljaju za autora uzrok nemalnih moralnih dilema o prirodi sopstvene esejističke pozicije. Preispitivanja ove vrste navode Ristića da se, takođe, priseti i svog projekta – „neostvarenog razume se“ – da napiše jednu „autobiografsku varijaciju, više pamflet protiv sebe samog nego *plaidoyer pro domo sua*“ (136). Cilj tog zamišljenog teksta bio bi da ispita šta je ono što nekoga poput ovog autora nagoni da se moralno progresivno opredeli, kao i da opiše na koji način sam subjekt sagledava vlastitu evoluciju i kako iz stvarnosti odabira one prelomne trenutke koji su ga vodili u tom smeru. Namera je ostala „neostvorena“ zbog toga što je tekst, prema Ristićom osećaju, mahom ispaov suvoparan i beživotan. Njegov utisak sugerise nam barem dve stvari. Na prvom mestu, Ristić nije bio zadovoljan svojim romansijerskim pokušajima. Zbog toga su svi njegovi romani ostali „nenapisani“. Međutim, na drugom mestu, ambiciju da izrazi moralni profil intelektualca koji izlazi na put progresivnog opredeljenja ovaj autor nije napustio. U tom pogledu, upravo je njegova esejistika, a poglavito eseji pisani za *Danas*, inkorporirala sve te romaneskne skice (portret junaka, moralni zaplet, duhovne dileme...). Ti tekstovi nam, štaviše, pokazuju ključnu tendenciju avangardne esejistike: otelovljenje teksta u aktivnostima života. Ristić, naime, piše kako ima osećaj da se život izgrađuje kao umetničko delo, a da je to pak utisak iz mladosti – povodom kog iznova referiše na svoje ranije tekstove – koji mu se opet vraća.⁶³ Jedina razlika jeste u tome što se sada žanr promenio: više nije u pitanju simfonija već satira. Zaključujući ovaj odlomak o paradoksima akcije i pisanja, autor „Dnevnika“ napominje da, uprkos svemu, ne treba žrtvovati „sveži plod života“ pisanju.

⁶³ U ovom radu smo, povodom fenomena esejizma, već govorili o specifičnom shvatanju života kao umetničkog dela, koje ima svoje važne korene u avangardi. Više o tome v. Cosić 1970, Supek 1964 i Macé 2016.

Nastojeći da, na kraju, načini luk ka početku eseja i rezimira sve o čemu je bilo reči, Ristić se poziva na Sigmunda Frojda: „Kao što čini *u snu*, kako je to Frojd magistralno pokazao, subjekt *i na javi* odabira i povezuje one elemente koji odgovaraju njegovim psihičkim dominantama“ (Ристић 1953: 140). U ovim rečima možemo prepoznati jedno od najosobnijih shvatanja eseja kao žanra. Prema Ristiću bi, dake, esej bio snoliko asocijativno montiranje ili kolažiranje elemenata, onih koji po svojoj prirodi korespondiraju s onim što determiniše psihu esejiste. Na ovaj način se, ujedno, pravi poveznica i ka „glavnom“ tekstu, „Predgovoru“, čije se uvodne htionske sablasti podsvesti pokazuju sada u svom malograđanskom obliku pukih utvara i živih mrtvaca. Konačni zaključak, koji nije lišen humora, glasi: „Kajgana nije izobličjenje pileta“ (142). Pritom se Ristić, na ovom mestu, zahvaljuje Koči Popoviću, jer mu je ovaj skrenuo pažnju na Marksovu teoriju o samootuđenju kod čoveka i time korigovao njegovo shvatanje o deformaciji čoveka u građanskom društvu.

„Iz noći u noć“

Tekst „Iz noći u noć“, objavljen u trobroju 10–12 časopisa *Pečat* iz 1940. godine, spada u one, među književnim istoričarima, najbolje prihvaćene eseje Marka Ristića, u njegove takozvane „polifone“ eseje, čiju su vrednost i inovativnost priznavali čak i autoru inače neskloni recipijenti.

Inspiraciju za naslov i strukturu ovog teksta mogli bismo da pronađemo u poemi *Žalopojka ili Noćne misli* (The Complaint: or, Night-Thoughts on Life, Death, & Immortality, 1742–45) engleskog proromantičarskog pesnika Edvarda Janga. Ovom aluzijom, napomenimo i to, referentni univerzum esejistike Marka Ristića dodatno se proširuje. Esej otvara slavna rečenica: „Mačka je spavala na suncu“ (*Pečat* 10–12/1940: 353), a čitavo potonje izlaganje predstavlja asocijativno razvijanje i nadovezivanje na ovu uvodnu frazu. Iz ove nimalo neobične početne konstatacije – iza čije se bezbojne površine, međutim, krije autorova fascinacija mačkinim, takoreći čistim, životinjstvom, odnosno njenom nehajnošću za svet ljudske istorije – gradi se zatim veoma složena, zaobilazna, vijugava esejistička kompozicija. Posebnu draž ovom eseju pridaju autorove nevelike, ali oneobičavajuće tipografske intervencije, koje podsećaju na ranije primerke njegovog okušavanja u vizuelnim umetnostima. U ovom slučaju, Ristić je – kao ilustraciju *Zeitgeista* obeleženog početkom ratnih zbivanja u Evropi – unosi u svoj esej naslovne odlomke iz tadašnje štampe (koji se odnose na rat), i to u izvornom fontu i slogu. „Iz noći u noć“ predstavlja, u tom pogledu, ne samo asocijativnu već ujedno i osobenu tekstualno-vizuelnu montažu, koja zahteva da bude *čitana okom*.

Nadahnuće za ovaj tekst Ristić je crpeo i iz svog tadašnjeg putovanja po Italiji, što će postati sasvim jasno iz toponimskih referenci koje čine ključna mesta eseja. Tako, na primer, u svom karakterističnom traganju za poezijom koja prebiva po svim mogućim i nemogućim mestima, autor ovog puta u samoj Veneciji kao gradu otkriva simbol „poetičnog umetničkog dela“ (kao verni čitalac Prusta). Ovaj grad, naime, izaziva u nama

„izuzetne, mutne asocijacije sa dugim odjekivanjem u samim mračnim, dubokim osnovama naše psihičke piramide (čiji je vršak svest), budeći duboke, zavodljive reminiscencije, podižući sa dna našeg bića čitavu maglovitu povorku uzbuđljivih predstava i intimnih fantazama“ (*Pečat* 10–12/1940: 356).

Na taj način, Ristić prepliće i ovde, još jednom, svoju teoriju asocijacija i hauntološku perspektivu, navodeći ovoga puta ne samo Karla Marksa već i varijaciju motiva sablasti iz *Balada Petrice Kerempuha* Miroslava Krleže: „Strašilo straši gleb europejanjski“ (*Pečat* 10–12/1940: 357).⁶⁴

Kao što struktura eseja sugerise, naslovnu frazu „iz noći u noć“ zapravo treba shvatiti kao smernicu za čitanje, tj. kao kompoziciono načelo. Jer, nije reč samo o turobnom preživljavanju iz noći u noć nego i o asocijativnom hodu od jedne noći ka drugoj, u nedogled. Tako će noć provedena u Firenci biti sasvim u znaku Mikelandelovog *Il Pensieroso*, zagledanog u samu noć, kako ističe autor, dok se prekoputa njega nalazi statua žene koja mu se čini „suviše moćna da bi bila noćna“ (*Pečat* 10–

⁶⁴ Povodom toga, mogli bismo da se zapitamo sledeće: nisu li, naime, praišvor jugoslovenske (avangardne) hauntologije one reči koje Gavriilo Princip, služeći u Terezinu kaznu za atentat na austrijskog prestolonaslednika, urezao na zidu svog kazamata: „Naše će sjene hodati po Beču, lutati po dvoru i plašiti gospodu“?

12/1940: 359).⁶⁵ Nit asocijacija produžava se, preko ovih renesansnih modela, dalje do srednjovekovlja. Iako navodi engelsovsko čitanje prekogrobnih fantazija hrišćanstva, Ristić zapravo, mimo njega, izvodi svoje tumačenje tih prikaza. U njegovoj vizuri, za razliku od mišljenja „klasika marksizma“, one imaju vrednost ne samo kao kulturna svedočanstva već i kao proizvodi istinske poezije. Onovremene vizuelne reprezentacije poseduju, prema Ristiću, „gravitacionu snagu žive, delujuće umetnosti“ (362). Usled toga, iako jesu nestvarne, one su ipak istinite, predstavljajući srećan izraz jednog nesrećnog stanja, kao realni, a ne realistički izraz duha. Poslednje reči, razume se, treba shvatiti kao (blago maliciozni) odjek tadašnje involviranosti Marka Ristića u „sukob na književnoj ljevici“ (v. Lasić 1970). Ovde je, pak, ta polemika dotaknuta tek tangenčno.

„Šapat te srednjovekovne noći“, „mračni, satanski Noćni Duh“ preživeo je doba feuduma, zato što je, po Ristiću, to biće izvan vremena i prostora. Ono stoga nastavlja da postoji i „luta među onima koji uobražavaju da su daleko od njega“, kroz pukotine razuma (*Pečat* 10–12/1940: 362–363). No, autor potcrtava da ovaj duh ne gospodari čovekom. Štaviše, čovek se njime služi jer je lukaviji od njega, a, onda kada je zaista umetnik, „otima mu njegovu crnu [...] reč da bi njom iskazao svoju crnu [...] sudbinu“ (363). Čitav taj kompleks fenomena – kojima su različite tradicije davale različita imena, kao što su *daimon*, *sfera*, *podsvest/presvest*, *noćna strana duše* i dr., čitavo to „podzemno strujanje“ i „podzemna tutnjava“ koju čine snovi, košmari, maštanja, halucinacije, fantazmagorije, erotske fantazije, paranojački sistemi, dečja igra, mitosi, alegorije itd. – Marko Ristić tumači kao funkciju deridijanskog farmakona, u duhu izreke „od otrova i lek“. Pesnik, sam u sebi, može da čuje taj „šapat noći“, jer on sam jeste taj „noćni monolog“. Drugim rečima: „U podzemlju čoveka je ta noć: NOX MICROCOSMICA“, što Ristić dokazuje rečima koje je o Džonu Miltonu izrekao Vilijem Blejk.⁶⁶ Istraživanje ovog noćnog duha predstavlja ujedno čin spoznaje i čin pobune, zato što iskazuje čovekovu potrebu za pretvaranjem mogućnog u stvarno, odnosno za preobražavanjem datog. Stoga Ristić ovde ispisuje kanon umetnika za koje smatra da su stvarali pod snažnim dejstvom noćnog demona, onih koji su imali svoj „boravak u paklu“. Taj popis autor će, delimično, ponoviti kada se ovoj temi bude vratio petnaest godina docnije, sagledavajući je iz perspektive fenomena modernosti.

Ono što se krije iza svih tih raznolikih noćnih fenomena jeste, prema Ristićevom viđenju, protvrečno osećanje smrti, osećanje između straha (*Todesangst*) i nagona (*Todestrieb*) – terminologija potiče iz Frojdove knjige *Ja i Ono* – koje se, kao „jezgro tog crnog zrna“ (*Pečat* 10–12/1940: 369), nalazi u srcu svakog umetničkog dela, dotle da se može reći da je to sama smrt koja iz dela uvek progovara. Međutim, umetnost ima dijalektičku funkciju: putem nje, čin izražavanja smrti postaje, makar i trenutna, pobeda nad smrću: „Svaki umetnički dramatisovan Trijumf Smrti predstavlja tako, dijalektički, opet Trijumf Života“ (371). Upravo bi to bilo funkcija humora, onako kako ga Ristić razume. Stoga se on i ovde, kao što je već učinio u književnoj hronici pisanoj za *Politiku*, poziva na Frojdov članak o humoru, gde se tvrdi da u humoru, kao potvrdi trijumfa narcizma, ima nečega ne samo oslobađajućeg nego i uzvišenog. Ristić donekle koriguje tvorca psihoanalize, ističući da humor ne podrazumeva gledanje čoveka *sub specie aeternitatis*, nego gledanje na ili u njemu i one druge strane, gledanje naličja preko lica. Tako shvaćen, humor bi pre mogao da se odredi kao postupak tumačenja, kao hermeneutička procedura koja omogućava prodornije i celovitije sagledavanje pojave.

Nastavak Ristićevog eseja posvećen je uporednom tumačenju dva slikara koja autor uzima za dva idealtipska predstavnika različitih umetničkih tendencija. To su Pjero di Kozima i Paolo Učelo. U okviru Ristićevog duhovnog horizonta, Kozima bi mogao da figurira kao preteča paranojačkog delirijuma interpretacije. On je predstavnik one noći koja je srećna „jer dolazi s leva [...] kobna i opaka ali i leva noć: *nox sinistra*“ (*Pečat* 10–12/1940: 375). Učelo je, pak, Kozimina sušta suprotnost. Iako je podjednako noćan, on je ipak sav u harmoničnijim tonovima. (Želimo da istaknemo da se i sam Marko Ristić pokazuje kao *il miglior fabbro* diskretnih asocijativnih tekstualnih prelaza, kada,

⁶⁵ Osim Ristića, i Dušan Matić se poslužio ovom zvučnom bliskoću noći i moći, i to u nemačkoj varijaciji pronađenoj u jednom Hegelovom tekstu (*Nacht i Macht*) (v. Matić 1962).

⁶⁶ Kuriozitet radi, američki književni teoretičar Harold Blum svoju je čuvenu tezu o strahu od uticaja najpre koncipirao polazeći upravo od Džona Milтона – koga će tek potom s kanonskog trona skinuti snažniji preteča Šekspir – i to prevashodno imajući u vidu Sotonu iz *Izguljenog raja* kao arhetipsku figuru snažnog modernog pesnika (v. Bloom 1997: 19–20).

preko poslovice o đavoljoj pljuvački iz koje nastaje svraka, ital. *uccello*, postepeno prelazi na razmatranje o Učelu.). Perspektiva je bila Učelova *succuba*, njegova opsesija i obuzetost, njegova paranojačka fiks-ideja, a po tome je on bio preteča kubizma.

Naposletku, Ristić se iznova vraća svojim refleksijama o suštinskom, upravo vitalnom značaju „noćne“ umetnosti:

„Da bi se od sila mraka, od njihovog škodljivog, razarajućeg korozivnog dejstva spasao, čovek mora da ima poverenja u sebe, ali i u njih, u te iste sile mraka, da ih ne ignoriše, ne prezire (jer onda se tek one svete, mogu da se svete), da ih čak voli, čudnom ljubavlju, kojom svi pesnici vole svog *daimona*. Bez snage koju mu daje noć, dan je pred njom nemoćan. Ona je jača, elementarnija, univerzalnija, ona vlada Kosmosom“ (*Pečat 10–12/1940: 376–377*).⁶⁷

S tim je u vezi i autorova opaska da je Krit dublji i snažniji od Atine. Posve na tragu onoga što je engleski pesnik Džon Kits imenovao kao *negative capability*, Ristić piše da „treba umeti predati se i odupreti se *u isti mah* toj noći“, da treba „sići u njeno mračno srce, u srce noći, u noć noći, treba noćiti u njoj, tamo gde su sve metamorfoze moguće, *i gde je stvarno sve ono što je moguće*“ (*Pečat 10–12/1940: 379*). Prisetimo li se koncepcije esejizma iz uvodnog poglavlja ovog rada, naročito muzilovski shvaćene virtualnosti i hipotetičnosti esejističkog mišljenja i življenja, tada će nam se i ove Ristićeve reči ukazati u nešto širem smislu. U tom pogledu, one ne predstavljaju samo apologiju noći već i izraz autorove esejističke vizije života. U njoj se, kao što vidimo, stvaraju uslovi da *stvarno* i *moguće* streme jedno drugom, sve do podudaranja. Kako nastavlja Ristić, samo svest može da se bori sa tom i takvom noći, ali isključivo ako se i ona sama napaja na njenim „crnim izvorima tame“, ako je, dakle, uzima za saveznika. „I ludilo i neuroza, i san, i ekstaza, i humor, i mitos, i poezija, *i moral*, nisu ništa drugo do *spontani sistemi odbrane* od noći i njenih groza, koje sama noć čovečja spontano gradi“ (390). U ovakvoj koncepciji (nad)realnog, umetnost poprima dvojaku funkciju. I ona je, naime, „odbrana od drugih sredstava odbrane“, međutim utoliko adekvatnija zato što jedina znači „jačanje svesti“ (390). Kao takva (i kada je takva), umetnost nije zatvorena u sebe već zadobija lekovito dejstvo.⁶⁸

Za kraj tumačenja ovog spisa, osvrnuli bismo se na pojedina mesta koja nam se čine od značaja za ukupan esejistički razvoj Marka Ristića. U ovom eseju, autor revidira barem dva svoja prethodno bitna misaona uporišta. Prvo se odnosi na psihoanalizu. Naravno, Sigmund Frojd se i ovde citira na više mesta i autor se izdašno služi njegovim koncepcijama. Međutim, Ristić ga sada ne samo dopunjuje i unekoliko koriguje već priznaje da nam psihoanaliza najčešće ne može reći ništa što bi bilo od presudne važnosti u pogledu umetničkog značaja i sugestivnosti dela. Drugi momenat tiče se odnosa prema tradiciji. Ristić je inače, s razlogom, uvek važio za strastvenog čitaoca i temeljnog poznavaoaca kako istorije književnosti tako i drugih umetnosti i oblasti duha. Ipak, u jednoj fazi svoje spisateljske delatnosti, on se aktivno zalagao za odbacivanje većeg dela evropske misaone i umetničke tradicije. Ovde se, pak, ponovo zalaže za to da se umetničkim delima prošlosti, onima koja to zaslužuju, mora priznati vrednost, sasvim nezavisno od toga jesu li ili nisu iskazivala društveno napredne tendencije.

Javni dnevnički kao subjektivna *res publica*

Marko Ristić je nakon Drugog svetskog rata, kad je o spisateljskom radu reč, najpre radio na prikupljanju i preštampavanju svojih tekstova izvorno pisanih u međuratnom periodu. Ti radovi bili su mahom rasuti po različitim književnim časopisima, a njihov autor tražio im je odgovarajuće tekstualne „sapatnike“ radi objedinjavanja u pojedinačne knjige i „opremao“ ih dragocnim napomenama, predgovorima, pogovorima i sličnom vrstom komentara. Naravno, to ne znači da je

⁶⁷ Ovaj Ristićev apel za što snažnije poverenje u sebe, za pouzdanje u vlastite moći, mogao bi se pročitati kao daleka varijacija na tekst „Samopouzdanje“ Ralfa Valda Emersona, jedan od najuticajnijih modernih eseja.

⁶⁸ O zdravlju odnosno izlečenju kao funkciji literature, shvaćenim s one strane svakog moralizma, veoma upečatljiva čitanja mogu se pronaći kod poznog Žila Deleza, u njegovoj knjizi vanrednog naslova *Kritika i klinika* (v. Deleuze 1993).

Ristić prestao da piše, ili, kao što glasi poznata (podjednako netačna) primedba na račun Miroslava Krleže, da ništa novo nakon rata nije napisao. Time samo hoćemo da istaknemo da su ovom autoru, barem u prvom posleratnom razdoblju, novi tekstovi izlazili ređe nego za vreme tridesetih godina. S tim u vezi, treba imati u vidu da je, ubrzo nakon Drugog svetskog rata, Marko Ristić zauzimao visoke diplomatske i kulturno-političke funkcije, radeći najpre kao jugoslovenski ambasador u Parizu, a potom i kao predstavnik zemlje u okviru Uneska.

Pedesete godine inače su bile veoma značajne zbog promena koje su donele na nivou kulturne politike. Udaljavanje „druge“ Jugoslavije od Sovjetskog Saveza nakon Rezolucije Informbiroa 1948. godine označilo je i liberalizaciju kulturnih prilika u zemlji. Pored toga, većina članova nekadašnjeg nadrealističkog pokreta zauzimala je, u novoj državi, važne pozicije u oblasti kulture ili politike. U tom svetlu treba sagledati i njihovu spomenutu praksu preštampavanja međuratnih tekstova. Ta praksa je, s jedne strane, imala vrlo konkretan cilj da nadrealističko tekstualno nasleđe sačuva od zaborava, s obzirom na to da su stari časopisi u to doba bili teško dostupni rariteti. Ali, s druge strane, u tome se mora prepoznati dublji i značajniji kulturološki značaj. Ti gestovi su, naime, predstavljali rekapitulaciju s akutnom društveno-kulturnom funkcijom. Simptomatično je, pritom, da se – takvim postupcima – „sukob na književnoj levici“ neočekivano preokrenuo. Svi oni stavovi koje je partijska levica tako oštro napadala pre rata sada su postali program nove, sve nesvrstanije socijalističke Jugoslavije. Upravo su nadrealisti bili ti koji su taj čin gotovo doslovno materijalizovali u svojim publicističkim, izdavačkim, periodičkim, književnim i, svakako, esejističkim gestovima.

Vratimo se Marku Ristiću. Počevši od 1952. godine, koju bismo mogli da nazovemo istinskom *annus mirabilis* jugoslovenske kulture, Ristić je do kraja ove dekade gotovo svake godine zaredom štampao po (barem) jednu knjigu. Bili su to *Prostor-vreme* (1952), *Književna politika* (1952), *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i Dnevnik tog predgovora* (1953), *Krleža* (1954), *Nox microcosmica* (1955), *Ljudi u nevremenu* (1956), *Od istog pisca* (1957) i *Politička književnost* (1958). Kako bi ovaj „izdavački“ poduhvat bio tačnije i šire sagledan, ovom spisku treba dodati i reizdanje prevoda *Podruma Vatikana* (1955), kao i priređeni *Izbor* iz dela Rastka Petrovića u dve knjige (1958, 1962).

Međutim, uprkos ovoj proliferaciji novih knjiških izdanja, doista novo poglavlje spisateljske delatnosti Marka Ristića otpočinje krajem pedesetih godina. Zanimljivo je, i u poetičkom smislu veoma značajno, da se to ponovo zbiva u periodici. Ovoga puta, Ristić „osvaja“ novo žanrovsko polje svoje esejistike, tako što u tiražnim i najvažnijim jugoslovenskim listovima počinje da vodi takozvane *javne dnevnike*. Tokom 1957. i 1958. godine otpoćeće i okončaće čak tri takva poduhvata: u pitanju su „Intimna kronika naših dana“ (*Literatura*, 1957), „Umesto hronike“ (*NIN*, 1958) i „Dnevnik“ (*Borba*, 1958). Najbitnija zajednička crta ovih dijarističkih eseja jeste da su objavljeni u vidu jednog jedinstvenog teksta, bilo da pokrivaju duži vremenski kontinuitet (kao što je to jedno tromesečje u slučaju *Literature*) ili kraći (u preostala dva slučaja). Za razliku od njih, dva potonja dnevnika – „Dnevnik“ (*DANAS*, 1961) i *12 C* (*Forum*, 1963–67), vođena početkom i prvom polovinom iduće decenije – izlaziće u nastavcima, pri čemu će ih drugi imati ne samo dvostruko više od prvog, nego će i svaki pojedinačni tekst biti daleko duži. Ova dva ostvarenja su, po našem sudu, umnogome značajnija, zanimljivija i svojim poetičkim posledicama dalekosežnija, pa će im, srazmerno tome, u nastavku biti posvećeno daleko više prostora.

Preostale dve publikacije koje svrstavamo u ovaj ciklus jesu knjiga *Hacer tiempo* (1964) i tekst „Anno domini MCMLXII“ (*Svedok ili saučesnik*, 1969). Striktno govoreći, one ne pripadaju ovoj skupini „javnodnevnčkih“ zapisa. Pa ipak, one se na njih nesumnjivo naslanjaju, delom hronološkom bliskoću (odnosno vremenom objavljivanja), a delom žanrovskom srodnoću. Tako su, na primer, u knjizi španskog naslova objavljene Ristićeve dnevničke beleške nastale početkom i tokom Drugog svetskog rata, koje su delimično već bile inkorporirane u *Marginalije* pisane za *Književnost* početkom pedesetih godina. S druge strane, tekst latinskog naslova zgodna je ilustracija Ristićevog užeshvaćenog hroničarskog pisanja, i to u formi koja je bila prepoznatljivo obeležje prvog, „Krležinog“ *Danasa*.

„Intimna kronika naših dana“

Prvi javni dnevnik koji je Marko Ristić vodio izašao je u časopisu *Literatura* 1957. godine i nosio prigodan i prikladan naslov „Intimna kronika naših dana“. Naslov je, kako saznajemo u uvodnom opisu, u svom pismu/molbi/pojašnjenju zapravo predložio urednik revije Marijan Matković. To ime on je namenio ne samo ovom Ristićevom prilogu već čitavoj rubrici u okviru koje *Literatura*, od tog broja nadalje (7–8/1957), namerava da objavljuje „specijalno za nju pisane dnevnike naših suvremenih književnika“. Ovu uredničku odluku Matković pojašnjava time što se, prema njegovom mišljenju, upravo u žanru „intimne hronike“ – koji on smatra vrstom „autobiografske“ forme „koja dopušta slobodne asocijacije i varijacije na naše književne, opće kulturne i društvene teme ‘tekuće’ današnjice“ – može reći mnogo toga (*Literatura* 7–8/1957: 551). Čast da otvori rubriku pripala je stoga Marku Ristiću, sasvim zaslužno imajući u vidu njenu programsku koncepciju. (Posle njega, na red je došao Ervin Šinko i drugi). Ristićev prvi javni dnevnik obuhvatio je period od aprila do juna tekuće godine i po tome je, uzevši u obzir čak i broj stranica teksta, ubedljivo najopširniji od tri spomenuta dnevnika iz ovog ciklusa koja su štampana krajem pedesetih. Biljana Andonovska skrenula je pažnju na to da su javni dnevnici Marka Ristića nastajali u graničnoj zoni između dokumentarnog i književnog diskursa, te da upravo u toj vrsti „graničnog pisanja“ treba videti „krajnje ishodište avangardnog antiliterarnog shvatanja književnosti, odnosno projekta integracije umetnosti i života“ (Andonovski 2017: 469). U tom smislu, javni dnevnici bili su egzemplarni avangardno-esejistički žanrovi. Andonovska takođe navodi i osnovne odlike ove nove ristićevske forme:

„Svoje *javne dnevnike* Ristić je pisao *namenski*, za određene časopise i listove, tako da su u samom svom nastanku oni bili i *javni* i *naknadni*. U najosnovnijem obliku, struktura *javnog* ili *naknadnog dnevnika* podrazumevala je odabir određenog vremenskog perioda (npr. određeni mesec u godini), tokom kojeg će autor nad konkretnim (književnim, kulturnim, ličnim) povodima razvijati svoje asocijacije, komentare i meditacije. Nova dijalektička forma dnevnika bila je neka vrsta *javnog sna*, sna pojedinca u *javnom vremenu*“ (Andonovski 2017: 468).

Iako je ovo prvi pravi javni dnevnik koji je Marko Ristić pisao, na samom početku autor zauzima autoironičnu i snishodljivu pozu, svestan da je čitaocima već poznat po napisima slične vrste: „Opet treba da opašem svoju izbledelu, ispranu kecelju hroničara“ (*Literatura* 7–8/1957: 551). Na taj način, Ristić uspostavlja poveznicu i kontinuitet sa svojim, izbledelešću i ispranošću prizvanim, „davnim danima“, ali i, još važnije, davnim tekstovima. U pitanju su, pre svega, njegovi spisi iz dvadesetih godina – *Komentari*, *Marginalije* i hronike pisane za *Politiku* – u kojima se, kako sam priznaje, profilisao kao osobeni književni, ali i kulturni i društveni hroničar svoje epohe. Zbog toga nam se čini da autora i ovde dočekuje njegova stara „boljka“: naime, ništa se više ne može početi iznova, a svaki naizgled novi početak samo je preruseni i (žanrovski ili tematski) preinačeni nastavak nečega što prethodi. U Ristićevom slučaju, taj niz žanrovskih preobražaja izgledao bi ovako: marginalija je preinačenje komentara, književne hronike marginalija, a javni dnevnici hronika. S obzirom na to da javni dnevnici, sagledamo li Ristićev opus u celini, nastupaju kao poslednji stupanj ovih dijalektičkih (pro)mena, možemo ih čitati kao svojevrstu sintezu prethodnih, uostalom veoma srodnih, žanrova, ali i kao poslednju reč ove magistralne linije autorovog opusa.

Već smo videli da je za ristićevski *incipit* karakterističan topos autoreferencijalnog „opet“ (ovanja), odnosno navođenja sopstvenih ranijih tekstova u kojima je govorio „isto to, samo malo drukčije“ i po kojima je, štaviše, postao prepoznatljiv pisac. Uvodni redovi Ristićevih tekstova najčešće su i snažno metatekstualno „nabijeni“, zato što autor u njima, po pravilu, iznosi komentare koji se tiču žanrovskog ustrojstva teksta ili nekih drugih njegovih poetičkih osobenosti. Upravo je takav slučaj i ovde. Ristić pojašnjava da ne može tek tako da započne s pisanjem dnevnika od dogovorenog datuma, već da mora, pre toga, da se osvrne, koliko je moguće, i na vreme koje dnevničkom periodu prethodi. Otuda autor pred čitaoce podastire svoj „rasejani retrospektivni pogled“, u osobenom „predgovoru za nenapisani dnevnik“ (*Literatura* 7–8/1957: 551). U ovoj frazi nedvosmisleno se aludira na naslov Ristićevog dotad već dva puta objavljenog eseja i u njoj je,

štaviše, sadržana većina ključnih reči Ristićevog esejističkog opusa. Prema tome, ova opsesija paratekstualnim elementima dela za posledicu ima umnožavanje različitih oblika parergonalnih tekstova, kojima se „glavni“ tekst odlaže. Indikativno je, takođe, da se autor takoreći odmah, na samom početku, poziva na Miroslava Krležu. Ristić najpre ukazuje na pojavljivanje Krležinog „izvanrednog dnevnika“, *Davnih dana*, a potom ukazuje na to da tek neobjavljeni Krležini potonji dnevnicima, naročito oni pisani za vreme Drugog svetskog rata, „upotpuniće se kao umetničko delo, organizovani san jedne individualne povesti“ (552). Suvišno je i napomenuti da Ristić izriče ovo imajući u vidu i vlastiti dnevnik, koji se ispostavlja kao snevanje na javi sposobno da poveže individualnu i opštu povest, kao i da poprimi oblik istinskog umetničkog dela. Isto se može reći i za navod iz *Davnih dana*, budući da je i njegova funkcija više u tome da, zaobilazno, osvetli Ristićevu dijaristiku: „U ovim dakle jadnim i žalosnim danima, koji ne samo da nisu nestali nego tu u nama i oko nas predstavljaju najsvakodnevniju stvarnost“ (552). Ristić, dakle, „preko“ Krleže objavljuje sopstveni *credo*, po kome smisao dnevničke proze leži u tome što za nju – putem asocijacija i reminiscencija – nikada ništa nije zanavek izgubljeno, usled čega ona omogućava rekuperaciju (izgubljenog) vremena.

I docnije, u nastavku teksta, Ristić se u više navrata, naizgled uzgred i usputno, vraća na promišljanje sopstvene autorske pozicije i, naročito, na „sredstva“ kojima se služi, to jest žanra.⁶⁹ Dijarist će nam priznati da ovaj tekst on zapravo ni ne vodi kao tipičan dnevnik, praveći beleške iz dana u dan, već ga piše tako što se vraća na svoje kratke zabeleške koje je povodom odabranih fenomena sačinio. Drugim rečima, javni dnevnik se ne piše neposredno, on se (naknadno) rediguje: „Redigujući ovaj dnevnik, odnosno, tačnije, pišući ga retrospektivno na osnovu svojih beležaka...“ (*Literatura* 7–8/1957: 560). Ovaj postupak dvostrukog posredovanja prilikom pisanja, tog pisanja na osnovu vlastitog pisanja, dakle palimpsestnog umnogostručavanja sopstvenog (rudimentarnog) teksta, dat je ovde samo u zametku, ali će postati konstruktivno načelo potonjeg „naknadnog dnevnika“ *I2 C*. Pri tom, ako bi ova redakcija predstavljala paradigmatiku osu kompozicije dnevnika, njenu sintagmatsku osu činile bi asocijacije i reminiscencije, kao vezivna tkiva u funkciji beskrajnog dnevničkog (esejističkog) ekspanzionizma. Tipičan primer takvih spojica, za kojima će Ristić zbilja besomučno posezati, jeste fraza: „I kako da se ne setim onog...“ (562). Ta formula služiće mu da, vođen ovom nonšalantno neizbežnom determinacijom asocijacija i reminiscencija, u tekst uvodi uvek nove i nove elemente, taj „prirodni i skoro neiscrpni plen“ asocijacija (577). Pritom, ove linije prisećanja i prizivanja autora često vode ka sopstvenim tekstovima. Otuda se Ristić, ni ovde, ne uzdržava da citira samog sebe, pri čemu je posebno zanimljivo da referiše ne samo na ono što je već objavio nego i na odlomke iz tekstova koje upravo priprema za štampu. Uz to, autor nam ukazuje i na probleme na koje nailazi pokušavajući da načelnu bezobalnost i temporalnu neograničenost asocijacija „ukroti“ za potrebe prostorom ograničenog broja stranica: „Počinjem sa skraćivanjem ovog dnevnika, jer u ovom tempu trebalo bi oko 600 strana za ovo jedno tromesečje“ (568). Usled toga, Ristićeva dnevnička persona ne ukazuje se samo kao „rasejana“ već i kao – što bi moglo da iznenadi, imajući u vidu da je ovog autora krasila celoživotna posvećenost hroničarskom beleženju⁷⁰ – nespretna, nevična onome čega se poduhvatila. Ristić nam se, ukoliko, prikazuje kao laik za dnevničke (čime zapravo postaje stručnjak za njihovu esejizaciju i žanrovsku transformaciju): „Nezgoda ovog dnevnika, onakvog kakav ja umem, tojest ne umem da vodim: niti je aktuelan niti ima ‘nadvremensku’ (nadhroničarsku) vrednost“ (587). A najveća nezgoda u svemu tome je što, uprkos bogato prikupljenom „plenu asocijacija“, pisac dnevnika nikada ne uspeva da kaže sve što želi. Nikad nije dovoljno, štaviše: „Prestajem u trenutku kad bih imao najviše da kažem“ (604).

⁶⁹ U to spada i metapoetička referenca na *Annuae* (1748–67) Baltazara Adama Krčelića, istoričara koga današnji naučnici proglašavaju najvažnijim onovremenim hrvatskim „hroničarom svakidašnjice“ – što je opis koji bi, bez ikakvih intervencija, pristajao i samom Ristiću. Uzgred, rukopis Krčelićevog letopisa nakon njegove smrti zamalo je spaljen zbog iznošenja detalja iz privatnog života javnih osoba.

⁷⁰ I sam esejizirajući o Marku Ristiću, Bora Čosić ističe upravo njegovu neprestano vođenje dnevnika. Ristićevski princip *permanentnog dnevničarenja* ovaj autor vidi kao „uredno knjigovodstvo vlastitog života od dana na dan“ (Čosić 1991: 71), prepoznajući u tome opsesiju redom, sređivanjem, beleženjem, sumiranjem...

Ostatak ove proze zauzimaju Ristićeve tekuće preokupacije, a to znači naklonosti i nesklonosti izrečene povodom raznolikih pojava koje mu dolaze „na dnevni red“. U to spada ono što trenutno čita (povezujući to, razume se, s onim već pročitanim ili doživljenim), ili što sanja, ili predstave koje gleda, izložbe koje posećuje, pisma koje dobija itd. Nadrealista nam se, na primer, žali na način na koji Rejmon Keno, kao urednik istaknute Plejadine edicije o istorijama nacionalnih književnosti, dopušta da se tretira slika „južnoslovenskih“, „naših literatura“ (*Literatura* 7–8/1957: 553). (Vredi zapaziti ovaj plural koji će Ristić uvek koristiti kada govori o jugoslovenskoj književnosti.) U toj istoriji, naime, zbrkana ortografija imena samo je simptom dublje zbrke o predstavi razvoja ove literature. S druge strane, izriču se pohvale za *Pesme prostora* Ljubice Marić (kantate), *La Stradu* (film), *Titusa Andronicusa* (predstavu) i *The Family of Man* (izložbu fotografija). To su pojave koje autor ocenjuje kao autentične, napominjući kako „ne voli[m] one koji to ne osećaju“ (554), uzimajući to kao izliku da navede poduži popis stvari koje uopšte ne voli. Takođe, вреди spomenuti i pohvalu za časopis *Izraz* (urednik Midhat Begić), koja se može sagledati u autopoetičkom ključu, budući da je to jedini časopis koji „ima hrabrosti da donosi isključivo kritičko-esejističke priloge“ (592). Na dnevni red dolaze i zanimljive rasprave o popularnoj kulturi, koju Marko Ristić – srodno bretonovskom kolektivnom mitosu ili aragonovskoj modernoj mitologiji, pa i čuvenom naslovu Rolana Barta iz iste godine – vidi kao novu mitologiju. Između ostalog, možemo pročitati njegovo tumačenje mita koji je nastao pogibijom među omladinom popularnog glumca Džejsma Dina:

„Bez obzira na tipično američki, naivni i komercijalni oblik koji je uzeo ovaj novi, prolazni mitos, sama činjenica da je James Dean postao idol oko koga se taj mitos kristalizovao, da je za stotine hiljada, može se bez preterivanja reći za milione mladih on, baš on, inkarnacija njihovog ideala, svedoči da je ta omladina u njemu, ‘divljem anđelu’, ‘svetom buntovniku iz Fairmounta’ prepoznala sebe, idealizovnu, sublimiranu i zaista sublimnu projekciju sebe“ (*Literatura* 7–8/1957: 559).

Uporedo s tim, Ristić osvetljava ovaj problem i s druge strane, ukazujući na mračnu sliku omladinske kulture iz romana *Čokolade za doručak* (Chocolates for Breakfast, 1956) Pamele Mur, autorke koju naziva američkom Fransoaz Sagan, uviđajući da ne može biti slučajan paralelni uspeh Džejsma Dina i francuske spisateljice.

Najzad, Ristić i ovde koristi prostor koji mu je pružen da potcrta svoje neprolazne teme i fascinacije. Otuda se zaista samo u njegovoj esejistici može naići na čitanje generičkog formulara za popis stanovništva kao nehotičnog književnog teksta i „štiva poetičnog“ (*Literatura* 7–8/1957: 561), kao i na obilata prenošenja isečaka iz dnevne štampe kao „svedočanstva o našem vremenu“ (564). U te svrhe, recimo, on prešampava gotovo čitav odgovor Milana Dedinca na anketu NIN-a. Ristić je, takođe, učesnik Plenuma Saveza književnika, na kojem govori na temu srpsko-hrvatskih odnosa. U ovoj problematici, njegova ključna reč bila je *integracija*. Tako se i ovde zalaže za kulturno jedinstvo, odnosno „integraciju koja ničiji integritet ne bi ugrozila“, naročito pod utiskom da se Beograd i Zagreb, uprkos svim političkim i kulturnim naporima, nisu dovoljno približili (571). Kao što je već, implicitno, poručio u dvama kraćim esejima – jednom iz *Pečata*, a drugom iz *Svedočanstava* – Ristić i ovde prevashodno pledira za kritiku sopstvenog nacionalnog vrta i za više taktičnosti (*doigté*) u međunacionalnom ophođenju. Prelazeći s reči (kritike) na delo (predlog), Ristić ističe kako već neko vreme vodi svoje dve pravopisne bitke. Jedna je uperena protiv „beličevskog“ ultravukovskog pravopisa, a druga protiv latinične transkripcije stranih imena. I pošto već treba najpre uređivati sopstveni vrt – a u Ristićevom slučaju taj vrt će zauvek biti obeležen imenom *nadrealizam* – poslednja stavka ovog dnevnika vredna spomena jeste kratki osvrt na jedan intervju koji je tada dao Koča Popović. Popović, u tom trenutku jugoslovenski savezni sekretar za inostrane poslove, po Ristićevom se sudu prilično bojažljivo osvrnuo na svoje nadrealističke godine, što je nateralo njegovog prijatelja da izrekne nekoliko reči blagog neslaganja s njime.

„Umesto hronike“

Naredni svoj javni dnevnik Marko Ristić napisao je za nedeljnik *NIN*, naslovivši ga „Umesto hronike“. Aludirajući njime na podnaslov godinu dana ranije objavljene knjige *Od istog pisca: umesto*

estetike, Ristić ostaje veran avangardnim i esejističkim poetičkim načelima da svakom žanru i svakoj disciplini treba prići s druge strane, uzgredno i bočno, odnosno preokrenuti je i izobličiti, ispisati takoreći protiv nje, tačnije – „umesto“ nje same. Čitav ovaj broj NIN-a je, inače, posvećen tada novom, upravo donetom Programu SKJ, na šta se i autor ove („umesto“) hronike osetio dužnim da se nadoveže. Usled toga, dobili smo, u Ristićevom asocijativno-enciklopedijskom stilu, široku panoramu kulturnih i istorijskih zbivanja na prelazu vekova, koja se završava svečanim, „betovenovskim“ akordima partijskog Programa.

Kao i u prethodnom javnom dnevniku, čitalac će i u ovom pronaći pregršt autopoetičkih i, možda i više, autoironičnih opaski. Autor, tako, ponovo navlači svoju prepoznatljivu „kecelju hroničara“, dodajući kako „komentara i marginalija sam mnogo pisao u životu, pa bih mogao još jednom više...“ (*HHH* 382/1958: 9). Tako se, možda direktnije nego ranije, u isti niz povezuju komentari i marginalije s hronikama i dnevnicima, kao svi magistralni krakovi Ristićevog esejističkog opusa. Međutim, da ova dijaristička „uhodanost“ može zavarati i odvesti na krivi trag, odnosno da može imati neželjena dejstva, svedoči sam Ristić: „Pisanje aktuelnih komentara i hronika ma koje vrste, međutim, nesumnjivo ima, za onog ko ih piše, i svoju izrazito negativnu stranu, svoje štetne posledice“ (9). Do njih dolazi onda kada tekst postane preterano nagrižen aktuelnošću, što ga pretvara u puku publicistiku. Tako se potire ono što je u njemu centralno i suštinski esejističko: subjektivnost pisca i bogatstvo njegovih asocijacija.

„Svaki put kad sam napisao nešto što je vezano za trenutak (po temi) ili za rok (po nameni), dakle opet za trenutak, to me je jedno od protejskih oličenja mog mnogoobličnog zlog duha u meni natociljalo da poremetim nešto što bi se ipak moglo na duži rok (a to znači bez roka) ispuniti, nekako dovršiti, isceliti (tojest postati celo u meni). I tako sve ostaje u fragmentima“ (*HHH* 382/1958: 9).

Drugim rečima, hroničar je uvek u riziku da postane rob trenutka i puke aktuelnosti, odlomljene od šire celine vremena. Nije suvišno istaći da čak i Ristićevi tekstovi, u pojedinim delovima, potvrđuju ovo pravilo. Kako bi se protiv ove opasnosti izborio, Ristić se oslanja na teoriju asocijacija. Iako su, na prvi pogled, i one fragmentarne, nepovezane i slučajne, asocijacije zapravo uvode prekopotreban temporalni kontinuitet, učvršćujući mostove između *nekad* i *sad* u spisateljskom jastvu. Takvi spojevi neophodni su zato što ovo jastvo nije jedinstveno; subjekt nije monolitna kategorija već mnoštvo: „Moj zao duh živi i u meni, upravo ima ih sijaset (i Demonu u Bibliji ime je Legija)“ (*HHH* 382/1958: 9).

Zbog toga je, u žanru javnog dnevnika, jedan od ciljeva da se pokaže i predoči, da se postavi na tekstualnu scenu piščevo obelodanjivanje pred drugima (publikom, čitaocima) načina na koji konvergiraju raznovrsne, često heterogene i nikad isključivo intimne ravni iskustva i doživljaja. Kroz njih kao da se iskazuje sledeća misao: Ja koji pišem ovo nisam jedan, ali se u samom tekstu – makar na momente – ta jednost može uspostaviti. U tom svetlu, može se bolje razumeti i Ristićeva najava jednog od njegovih „projekata retrospektiva“. Naime, ovaj poduhvat odlučio je da razvije oko čvorišnih tačaka koje predstavljaju godine 20. veka s brojem četiri u sebi (1914, 1924, 1934, 1944, 1954). Bila bi to, kako je autor naziva, „retrospektivna meditacija“, „memorijalistička o odnosu subjektivnih doživljaja i objektivnih događaja“, koja bi postala prilog „borbi protiv tiranije vremena“ (*HHH* 382/1958: 9). Ristić time izražava karakteristično dijalektičko kretanje: on pokušava da pronađe paraknjževni žanr putem kog bi mu pošlo za rukom da, na odgovarajući način, privremeno suspenduje temporalnost, u zaustavljenoj tački-preseku u kojoj bi se rekuperiralo sve ono što je uronjeno u vremenu, samo da bi se opet stavilo u pokret. Iako je princip odabira spomenutih godina tipičan primer spoja načela nasumičnosti i zakonomernosti, navedene godine nipošto nisu sasvim slučajne izabrane. Premda je tačno da bi ovakav projekat imao podjednako opravdanja i da su odabrani neki drugačiji nizovi, u tim slučajevima verovatno ne bi bio postignut pun efekat raskrivanja „tajnih“ hronoloških veza, s obzirom na to da su se upravo u ovim „čtvorkama“ odigrali za Ristića „objektivno“ presudni događaji. Jedan niz bi, primera radi, mogao da izgleda ovako: Prvi svetski rat, *Manifest nadrealizma*, *Danas*, oslobođenje Beograda, „Tri mrtva pesnika“. Da bi sve to potkrepio, Ristić se poziva na svoje dnevnik (mada bi ispravnije bilo jednostavno reći *zapise*) iz 1914. godine, na te beleške „jednog malog, nesumnjivo dobro vaspitanog, dakle – u psihoanalitičkom smislu –

tipično cenzurisanog buržoaskog dečačića“ (9). U njima autor pronalazi simptomatičan raskorak i kontrast između svojih reakcija i utisaka spram značaja objektivnih događaja. (Spomenimo i to da, čak i ovde, iskrsava jedna aluzija na Krležu. Povodom svog zapisa iz 1914. Ristić ukazuje na značaj činjenice da je Krležin prvi dnevnik takođe vezan za istu godinu i isti povod, Prvi svetski rat. U tome, očekivano, pronalazi ne samo dodatni podsticaj nego još jedan dokaz svoje teorije o determinaciji asocijacija.) Vreme će pokazati da će i Ristićevi budući spisi, ostajući verni dečačkom beležničkom impulsu, ostati verni i ovom inicijalno otkrivenom raskoraku između poezije i istorije.

Nažalost, Ristić nikad nije realizovao ovaj projekat „retrospektivne meditacije“ s godinama koje sadrže broj četiri, pa smo ostali uskraćeni za uvid u oblik koji bi on dao takvoj tekstualnoj izvedbi. Neka bude na kraju rečeno još samo to da je Marko Ristić preminuo upravo godine 1984, čime je slučaj, nimalo slučajno, ako ne realizovao, onda ipak zaokružio njegovu zamisao.

„Dnevnik“ za *Borbu*

Iste godine, Marko Ristić je za *Borbu*, u tri nastavka, objavljena u prvoj polovini juna, pisao još jedan svoj „Dnevnik“. Od svih javnih dnevnika koje je ovaj autor vodio, ovaj nam se čini najslabijim i najmanje zanimljivim. Možemo samo spekulirati zašto je tako i, na primer, pretpostaviti da Ristiću nisu išle naruku ni objektivne okolnosti (oskudnost povoda), ali ni subjektivni podsticaji (nezanimljivost asocijacija i, sve u svemu, zamor materijala). No, čak i iz ovog teksta vredi istaći nekoliko stvari, makar u svrhe „obnavljanja gradiva“, budući da se i ovde ponavljaju pojedina opšta mesta ristićevskih javnih dnevnika.

Uvodni redovi prvog priloga ovog dnevnika odlično ilustruju konačno ustoličenje Ristićevog toposa početka, koji je ovaj autor uspeo da izgradi kao svojevrsnu dnevničarsko-hroničarsku invokaciju. Kao što je u ovom radu u više navrata napomenuto, ta figura po pravilu podrazumeva gest povratka, tačnije „nadovezivanja“, na autorove ranije srodne žanrovske istupe. Pri tom, taj gest zadobija ne samo autobiografsko nego i „autobibliografsko“ značenje, a njegov smisao, kako Ristić emfatično kaže, jeste da se potvrdi „*mogućna celovitost života uopšte*“ (*Bopba* 143/1958: 9). Na taj način eskplicira se autorova težnja da, ovom dijarističko-esejističkom formom, zadobije celovit životni kontinuitet, koji se u njegovom slučaju – kako sugerišu poslednji citati – može steći isključivo preko bibliografije. Zato je kod Ristića svaki novi početak povratak nečemu starom, tačnije nekom starom tekstu, pa tako i ovde:

„Počinjem, evo, opet da vodim neku vrstu javnog dnevnika [...] Počinjući tako ponovo da beležim, kao ‘svedok ili saučesnik’, izvesne subjektivne asocijacije na neke od bezbrojnih pojava ili podataka ‘tekuće današnjice’, sećam se, međutim, jedne prilično davno protekle jučerašnjice, naime jednog svog sličnog hroničarskog posla“ (*Bopba* 143/1958: 9).

Ristić ovde bez sumnje aludira na svoje *Komentare* iz 1924. godine, praveći – još jednom i „opet“ – neprekidnu sprovednu nit između svih svojih žanrovski srodnih tekstova.

Kao najvažniji sporedni junak, i ovde figurira Ristićev, kako se ispostavlja, neizostavni dnevnički saputnik Miroslav Krleža. Njegova pojava se u tekstu opravdava drugim izlaskom iz štampe putopisa *Izlet u Rusiju* (prvo izdanje publikovano je 1925. godine). Indikativno je da se Krleža ovde priziva kako bi se potkrepila teza da je spomenuta celovitost života zaista moguća. On takođe zadobija i drugu funkciju, kao povod za Ristićeve nipošto neoriginalne meditacije o vremenu i čitanju. Odavno prilježni Krležin čitalac, Ristić piše o tome kako nam ovo reizdanje može pružiti sasvim novi doživljaj i kvalitet vremena. Ono nam omogućava da otkrijemo svoje vreme u perspektivi te knjige i poziva nas da, takoreći, sebe iščitamo iz nje (a ne obratno, kao što se obično radi). Reč je o tome, nastavlja Ristić, da nam ovakva vrsta dela može poslužiti kao dragoceni putokaz u pokušaju da protumačimo na koji način je samo vreme, mimo svih pišćevih intervencija, promenilo (ne samo ovu) knjigu. Ova kratka čitalačka zabeleška vodi njenog autora do ideje da se čitava istorija zapravo može sagledati kao jedna biografija (život i životopis ujedno), ali biografija svih ljudi.

Osim što obiluje razmatranjima o prirodi vremena i čitanja, te onim o Krleži i vlastitom autorovom zanatu „dnevničenja“, moramo istaći i da ovaj dnevnik pati od istih onih mana koje je Ristić već eksplicitno izneo u svom prethodnom tekstu – naime, od prevelikih koncesija gotovo nevažnim aktuelnostima. Prolazni uradak o stvarima prolaznim, na koji bismo rado – ako želimo da budemo poštenu prema istinskim dometima Ristićevog pisanja – primenili misao koju je sam autor, sasvim drugim povodom, ovde izrekao: „Jer mislim da u oceni jednog postupka ne možemo taj postupak posmatrati, metafizički, kao neki čin *an sich*, nego da moramo imati u vidu i uzeti u obzir i način na koji je izvršen. Tome nas uči i rudimentarna dijalektika“ (*Борба* 143/1958: 9). Upravo taj način ovde pada ispod očekivanog nivoa.

„Dnevnik“ za DANAS

Početak šezdesetih godina Marko Ristić prihvatiće poziv na saradnju u tek uspostavljenom dvonedeljniku DANAS. Ova saradnja bila je, za ovog autora, od velikog značaja, i to najpre zbog neizmernog bogatstva evokacija koje mu je naslov revije mogao nuditi, a koje su, kao što smo videli, zauzimale centralno mesto u poetici njegovih javnih dnevnika. Na ovaj značaj, takođe, možemo uputiti pozivajući se na samu koncepciju revije: ona je, naime, u mnogo čemu nalikovala na „novu seriju“ *Svedočanstava* (1952), u kojoj je Ristić bio jedan od inicijatora i urednika. Najzad, saradnja u DANAS-u značila je i približavanje novoj generaciji autora, i to poglavito onima koji su svoj stvaralački habitus u velikoj meri zasnivali na nasleđu nadrealizma. Bili su to, pre svega, Radomir Konstantinović, Bora Ćosić, Branko Vučićević i drugi. Za ovaj DANAS Ristić je objavio čitavih sedam nastavaka svog novog javnog dnevnika („čitavih“ s obzirom na kratkoću prethodnih dnevnika). Međutim, iako je bilo planirano da tih nastavaka bude znatno (ali neznanu koliko) više, već tokom prve godine postojanja revije Ristić im je „uskratio“ saradnju zbog sukoba i kratke polemike s jednim „mlađim“ članom redakcije, R. Konstantinovićem.

Pre nego što pažnju posvetimo samim Ristićevim tekstovima, pokušaćemo da, usled svih upravo navedenih okolnosti, ukratko ocrtaimo okružje unutar kojeg su oni objavljeni. Naša osnovna teza pritom glasi da su Ristićevi dnevnik u ovakvoj publikaciji – uprkos sukobima, a možda upravo zbog njih – pronašli tu sasvim odgovarajuće mesto. Nije teško zapaziti da već u prvom broju, u kom se nalazi i Ristićev prvi napis (a koji se, po prirodi stvari, mora uzeti kao programski), možemo naići na veliki broj priloga koji, na ovaj ili onaj način, gravitiraju oko ristićevske orbite. Navedimo, primera radi, da tu izlazi odlomak iz „Ruže vetrova“ Dušana Matića (kao najava za predstojeću *Lažu i paralazu noći*). Zatim, tu je i tekst o francuskom reditelju Žanu Vigou, u kojem se ističe njegov opis sopstvenog filma *Povodom Nice* kao „dokumentovano gledište“ (*un point de vue documenté*). To je upravo gledište koje leži u osnovi Ristićeve dnevničarsko-hroničarske poetike, a koja s Vigoovim stvaralaštvom ne pokazuje samo ovaj tip srodnosti. Takođe, prvi broj DANAS-a donosi i čuveni opis „prvog“ *Danasa* („Ne uzrujavaj se... ne buni se...“), kao deo rubrike „Iz časopisa između dva rata“.

Međutim, posebno mesto u ovom nizu zauzima rubrika „Neprofesionalni“. Zamisao i koncepcija ovog odeljka čine nam se kao ne samo srodne Ristićevim interesovanjima nego i direktno proistekle iz njegovih ranih tekstova. Naime, cilj ove rubrike jeste da „omogući afirmaciju nove autentičnosti [...] koja bez obzira na snagu i zrelost ekspresije, pa i na samu formu kojom je saopštena, može da bude od izvesnog značaja za dublje poznavanje vremena u kome živimo“ (*DANAS* 1/1963: 33). Autor koji je u svojim mladalačkim *Komentarima* nastojao da traži poeziju u životu, a preko „prvih“ *Svedočanstava* i uopšte iskustva nadrealizma imao sluha i hrabrosti da afirmiše nehotično stvaralaštvo, neizostavno je u ovoj rubrici morao da pronađe odjeke svojih interesovanja. U ovom broju štampaju se, tako, odlomci pod naslovom „Neko hoće da se igra“ izvesnog Svetislava Simonova, a o tome nas detaljnije obaveštava R. Konstantinović u prilogu „Simonov ili izražavanje“. Za naše izlaganje o Ristiću važno je primetiti kako Konstantinović napominje da je dotični tekst nastao kao dnevnik – „možda s potajnom nadom“, kako dodaje, „da Frojd, koji nas je učio da izražavanje, ispovesti spasavaju od kompleksa što nas dave, ipak ima prava“ (32). U tom smislu, „nehotični umetnik“ Simonov jeste svojevrsni *flâneur* koji traži samoga sebe. On nije pisac, već „čovjek koji pokušava da bude, da se ostvari kroz govor“, i koji je – a to je ujedno i glavna poenta

ovog kratkog teksta – „skoro neosetno izdao dnevnik i počeo da piše roman“ (33). Kao što vidimo, u ovakvoj koncepciji sustiču se, na avangardni način, žanrovski impulsi kojima je, u svom pisanju, upravo Marko Ristić bio veoma naklonjen.

Pored ove rubrike, ne treba prevideti da u istom ovom, prvom broju *DANAS*-a, izlazi i jedan članak o prirodi eseja. Njegov autor je Pavle Stefanović, muzički kritičar, ali i esejista (inače, sin Svetislava Stefanovića, prema kome je Ristićev oštar stav bio notorno poznat), koji je za ovu reviju napisao svega dva priloga i u njoj štampao „Fragment iz romana Traktatusa *Rasfascikulisan*“. Njegov tekst, na prvi pogled, s Markom Ristićem nama nikakvih direktnih dodirnih tačaka. Ali, kao što ćemo videti, ne samo da ga se on posredno dotiče i na taj način i te kako tiče, već je i teško oteti se utisku da je prototip prikazanog esejiste niko drugi do beogradski nadrealista. U pitanju je, dakle, jedan esej o eseju, štampan pod naslovom „Esej kao tumač aktuelnosti sveta“ i veoma promišljeno smešten pod rubrikom „Svedočanstva“. U ovom tekstu Stefanović brani svoj osnovni stav da esejistika može biti legitimno književno-umetničko stvaranje. (Nadrealistička esejistika, a naročito ona Marka Ristića, za to nam u ovom radu služi kao jedan od krunskih dokaza.) Trenutna duhovna situacija epohe je, prema njemu, takva da su ljudi, usred „ogromne akumulacije podataka“, „nužno upućeni na gustu svakidašnju kišu vesti“, a za nju je neophodno mnoštvo tumača (*DANAS* 1/1963: 16). Stefanović zato smatra da iz toga proističe pitanje „može li postojati specifično umetnički odnos prema mnoštvu najraznovrsnijih pojava i događaja u svetu, i zatim, može li se dati specifično umetnički ‘komentar’ bilo kojeg od tih događaja, bilo koje od tih pojava“ (16). Ovaj autor na svoje pitanje odgovora potvrdno, navodeći pritom da je taj odnos moguć na dva načina. Prvi je neposredan, kada umetnik čitavu svoju ličnost smešta u datu temu, a drugi posredan, kada nema direktnog doticanja teme nego se oko nje kruži – što nije izraz prikrivanja već, naprotiv, služi kao dokaz „intenziteta doživljaja“. Upravo ovaj potonji slučaj Stefanović ocenjuje kao vredniji. Taj posredan odnos ukazuje se, zapravo, kao „estetski neposredniji“ čin, a u ostvarenja takve vrste spadaju nefiguralno slikarstvo i antiroman, kao i „esejistički komentar“. (Uočavanje srodnosti između upravo ovih žanrova posredno potvrđuje i našu tezu o bliskosti avangardne poetike i esejistike.) Pozivajući se na Aristotelovo razlikovanje između potencijalnog i aktuelnog, dakle prisutnog i važnog u sadašnjosti, Stefanović ističe da bi esejistički komentar trebalo da se usmeri baš „prema onome što je u događaju ili pojavama potencijalno, što je u njihovom multipleksnom smislu i značenju nevidljivo, skriveno“ (16). To je ono što, u pojavama, otkriva njihovu „unutarnju i malo vidljivu, ali suštinsku vezu sa opštim ljudskim saznavnim ili emocionalnim iskustvom“ (16). Na taj način, on i nehotice, kao ključnu, potcrtava upravo onu karakteristiku esejizma na kojoj je najviše insistirao Robert Muzil (v. uvodno poglavlje ovog rada i naročito Музил 2006). Pored toga, Stefanović zaključuje da esejista-komentator, osim načina na koji pristupa svom predmetu i njegovoj prezentaciji, podjednako mora da vodi računa i o sopstvenoj jezičkoj stilizaciji i uvek na pameti ima „slikovitu opremu svojih tumačenja“, to jest „ono *kako* o stvari govori“. Na ovu važnost stila kao jedne od nosećih kategorija esejističkog pisma upućivali su gotovo svi važniji istoričari i teoretičari žanra (v. na primer Glaudes, Louette 2011, Oblučar 2014, Langlet 2016).

Imajući ove napomene u vidu, možemo se konačno detaljnije posvetiti javnom dnevniku Marka Ristića. Iako će njegovi nastavci uglavnom nositi generički naslov, već prvi napis odstupa od toga svojom neuobičajenom, ali od ovog autora ipak ne neočekivanom konstrukcijom. Taj naslov glasi „Parerga + paralipomena = prolegomena“. Njega, dakako, treba razumeti kao karakterističnu ristićevsku aproprijaciju. Autor upodobljava naslov Artura Šopenhauera svojim poetičkim principima. Pri tom, smatramo da ne bismo pogrešili ako bismo ovu naslovnu jednačinu iskazali na sledeći način: Šopenhauer = Ristić. Time želimo samo da ukažemo kako sve ono što je nemački filozof podrazumevao pod sporednim delima i (zap)ostavljenim stvarima jugoslovenski nadrealista supsumira pod svoj veoma dragi žanr „uvoda“ ili „predgovora“. Usleg toga, i ovde je veliki prostor posvećen „prolegomenskim“ refleksijama o smislu pisanja (javnog) dnevnika, kao i, autoreferencijalno, figuri pisca takvog štiva.

Ristić otvara ovaj dnevnik svojim tipičnim spojem autoironičnog prizivanja vlastitih prethodnih žanrovskih uradaka i toposa samouniženja:

„Po ne znam koji put, evo se dakle opet, svakom ‘savetu zdravog razuma’ uprkos,⁷¹ poduhvatam ovakvog vođenja jednog javnog dnevnika, odnosno ovakvog jednog javnog vođenja dnevnika, tojest neke vrste zapisnika, neizbežno po svojoj prirodi tako subjektivnog, a objektivno tako nepotpunog, i po izboru motiva tako proizvoljnog i pristrasnog, da bi očevidno mnogo pametnije bilo ne izlagati ga nemilosrdnoj svetlosti belog dana [...] počasti (ili pošasti) obelodanjenja na javnom mestu“ (*DANAS* 1/1961: 5).

No, kao pobornik blejkovske „poslovice pakla“, Ristić se radije kreće s one strane opreznosti i „paše[m], dakle, neoprezno, još jednom više, kecelju hroničara“ (*DANAS* 1/1961: 5). Parodirajući pesničku invokaciju muza, autor priziva ovde svoju boginju dnevničarenja, čije je ime Proizvoljnost (ili Objektivni slučaj, ili Nužnost). Tim povodom priseća se – putem svoje tipične vezivne formule „što me podseća...“ – Gojinih *Los caprichos*, jer kaprici nisu samo gresi ili mane, nego i inat, hir, prohtev, samovolja, ćudljivost. Nalog te boginje, koji ustrojava kompoziciju dnevnika i osmišljava ga, glasio bi ovako: „Svejedno je šta je povod za te marginalije uz štivo vremena koje je samo tkivo života“ (5), njihov je cilj, uvek, oteti nešto ljudsko od nepovrata, sačuvati i uzaptiti, a to može da se učini samo u duhu.⁷² S druge strane, autor priznaje da vođenje dnevnika kao posledicu ima udvojenju raspolućenost subjekta, koja dovodi do raskola između življenja i pisanja: „Ako bi se htelo imati uvida u svoj život, voditi evidenciju, i *misliti* svoj život, trebalo bi imati dva paralelna života, onaj posmatrani i onaj posmatrački. Koji bi tada bio onaj pravi, onaj zaista doživljeni, tojest onaj aktivni, a koji onaj pasivni? Trpen spasen“ (5). Međutim, gledana u celini, avangardna poetika Ristićevog esejističkog opusa pokazuje tendenciju koja je upravo suprotna navedenim rečima, budući da taj opus nastoji da uspostavi i osmisli sponu između teksta i egzistencije. Zbog toga, premda se Ristić odriče velikih književnih ambicija, smatrajući da ovaj dnevnik, „još jednom nažalost“, nije niti će biti poetsko delo, ne treba da se držimo slova već duha njegove reči, koji nam se otkriva tek u široj slici navedenih poetičkih ambicija.

Iz ostatka ovog napisa istakli bismo još tri stvari koje mogu biti od značaja za bolje upoznavanje persone dnevničara. Prateći repertoar kulturnih i umetničkih zbivanja „u zemlji i inostranstvu“, Ristić u *La Nouvelle Revue française* pronalazi prevod Borhesove crtice „Sve i ništa“ (o isrpljenom besmrtniku Šekspiru, koji se povlači u Stratford, postaje nitkov, te mu, naposletku, Bog otkriva istinu o snu i identitetu). Opčinjen ovim tekstom, on ga prevodi s francuskog kako bi domaćoj publici otkrio ovaj novi književni senzibilitet. Pored toga, Ristić iznosi pretežno negativan, ali ipak ambivalentan odnos prema manifestu „Protiv racionalizma u arhitekturi“ svestranog austrijskog umetnika Fridensrajha Hundertvasera, tačnije prema ovde izraženom „automatskom totalitarizmu“. Napokon, ono što će u konačnici – dakako, kao povod, ne i uzrok – presudno odrediti saradnju ovog nadrealiste u reviji *Danas*: Ristić se osvrće na predstavu *Antigona* Žana Anuja i saglašava se s njenom kritikom koju je, „sa moralno-političkog gledišta“, izrekao pariski nadrealista „druge generacije“, Žerar Legran. U njegovoj kritici i izrečenom stavu Ristić prepoznaje odjeke svojih teza o moralnom i socijalnom smislu poezije.

U narednom broju Marko Ristić štampa „Homo sideralis“ – naslov koji bismo, grubo, mogli da prevedemo: „zvezdani čovek“. No, u pitanju je termin iz romana H. Dž. Velsa *Stars Begotten* (1937), kojim pisac označava novu vrstu koja prevazilazi datosti *homo sapiensa*. Sam naslov knjige, u stvari, može da posluži kao adekvatan engleski prevod fraze *homo sideralis*. Utoliko i svi fragmenti ovog dnevnika stoje pod egidom ove oznake, a nadalje opis boravka u svemiru Jurija Gagarina kao „sintetičnog i bezumnog poduhvata“. (Skloni smo da u ovoj frazi prepoznamo odličan opis samog Ristićevog esejizma.) Ristić, pored toga, piše i o novom izdanju svog antiromana *Bez mere*. To mu služi kao pretekst da, iz novog predgovora, prenese u ovaj dnevnik njegove završne (marksovsko-

⁷¹ Ova dositejevska aluzija ne bi smela da prođe neopaženo. Ristićevo „uprkos“ – kojom autor svoju javnodnevničku praksu tumači kao bližu poetici, recimo, *Bez mere* negoli *Sovjetima zdravago razuma* – ne bi trebalo da nas učini da previdimo kako između ova dva pisca postoje značajne podudarnosti, koje bi se, ukratko, ticale upravo njihove javne intelektualne uloge, prosvetljenosti, etike itd.

⁷² Ristićeva fraza „štivo vremena“ mogla bi, u ovom kontekstu, da se razume kao varijacija na avgustinovsku *librum naturae rerum*, knjigu prirode, nasuprot onoj drugoj, „pravoj“ knjizi, Svetom pismu. Nastavimo li ovu analogiju, njen pisac bio bi sam Ristić, ali u onom smislu u kom je svaki pisac tvorac sopstvenog pisma, bilo ono sveto ili svetogrdno.

hegelijanske) pasuse, koji govore o ukidanju čovekovog (klasnog) samootuđenja i o „stvarnom prisvajanju čovečje suštine od čoveka i za čoveka“ (*DANAS* 2/1961: 5). Ne bez razloga, autor ističe da je slučaj, njegov „stari saradnik“, hteo da taj predgovor bude pisan upravo dok Gagarin odlazi u svemir, u čemu Ristić vidi jedno simptomatično znamenje i dublju podudarnost. Otuda se ove meditacije šire, pretvarajući se u afirmaciju budućih potencijalnih kapaciteta „zvezdanih ljudi“, naših potomaka. Kad bude nastupila „beskrajno raskriljena noć“, na scenu će najzad stupiti *homo sideralis*, a čovek će naposletku moći da nasluti svoje ucelovljenje. U tom pogledu, Ristićeva avangardna esejistička delatnost predstavlja neku vrstu prizivanja takve budućnosti, njeno potencijalno, jedno od mogućih naslućivanja u sadašnjosti.

Marko Ristić se, takođe, ne ustručava da i u svom dnevniku izrekne nekoliko polemičkih redova. Ovog puta, kao povod mu je poslužila nabavka knjiga novog kola Srpske književne zadruge, u okviru kojih je, između ostalog, objavljen „Villon u Vinaverovom veštom i nevernom prevodu“. Međutim, autorovu pažnju više zaokuplja činjenica da je SKZ – kako sa (teatralnim) čuđenjem razotkriva Ristić – lažno obavestila čitaoce o svojim (ne)aktivnostima za vreme okupacije. Ova kuća je, naime, propustila da istakne da njena izdavačka delatnost nije bila sasvim obustavljena tokom rata. Ristić napominje da je niko drugi do Svetislav Stefanović upravo u tom periodu uredio dve knjige za SKZ, koje je izdavač – namerno, smatra Ristić – izostavio sa spiska svojih recentnih izdanja. SKZ je Ristiću odgovorila u idućem broju revije, izgovarajući se tadašnjom „komesarskom upravom“, na šta je i nadrealista štampao svoju kratku repliku, pokazujući da ga njihovo saopštenje nije nateralo da promeni svoje mišljenje. U duhu ovih polemičkih odlomaka, nadrealista se priseća svog nadrealističkog doba, prelistavajući *Bagdalu* Dušana Matića, te se, iznova, zauzima za odbranu romantičarskih poetičkih pozicija, smatrajući da one ne moraju nužno da budu shvaćene kao reakcionarne.

„Dnevnik Marka Ristića“ nastavlja se pod ovim uopštenim naslovom, pri čemu treći deo ne donosi mnogo važnih odlomaka. Vredno je pažnje, međutim, da Ristić prilikom upućivanja kritike na račun Žana Anuja koristi reč „dekadentan“. U tome možemo da vidimo svojevrsan ironični antidijalektički istorijski obrt, budući da je samo dvadesetak godina ranije, tom istom etiketom, sam Ristić bio redovno „zasipan“ od strane partijske inteligencije. S druge strane, mesto rezervisano za pohvale ovoga puta pripalo je Dobrici Čosiću, tačnije njegovim *Deobama*, kao i uspejoj pozorišnoj dramatisaciji koju je Ristić pogledao. Ovo nije jedino mesto u opusu Maraka Ristića u kome možemo naići na afirmativno referisanje na (ovog) Čosića, što je zanimljivo imamo li u vidu da potonji ideološki razvoj pisca *Deoba* ni po čemu neće biti saglasan ristićevskim pozicijama. Za kraj, ostavljen je neizostavni, ali ilustrativni autokomentar. Pišući ovaj dnevnik, Ristić, naime, uviđa kako se kao autor po njemu nužno kreće dvosmerno. Proboj u jednom smeru ujedno označava i korak nazad, pa se to kretanje može adekvatno sažeti u sledećoj frazi: „da idem dalje, odnosno unatrag“ (*DANAS* 3/1961: 7). Pisati dnevnik, navešće autor u narednom nastavku – iz koga već možemo citirati jedan odlomak – podrazumeva neobuzdano temporalno rasprostiranje: „U vremenu, koje je mesto svakog dnevničenja, nalazim se, *istovremeno*, ovde, tu i tamo“ (*DANAS* 4/1961: 7).

Četvrti nastavak dnevnika za *DANAS* započinje zanimljivim komentarom koji je uputila jedna čitateljka (Olja Ivanjicki). Ona je Ristićev tekst „Iz noći u noć“, koji smatra njegovim najlepšim esejem, nazvala dnevnikom. Autor koristi ovu opasku kao zgodan povod za malu žanrovsku inverziju, odgovarajući kako je, sada, pisanje dnevnika nehotično postalo pisanje eseja. Ako je onaj esej bio dnevnik, zašto ovaj dnevnik ne bi bio esej? Prinuđen da prizna kako je dnevnik „jedan ‘književni rod’ kao svaki drugi“ (pri čemu ovi navodnici ukazuju na njegov odmak od klasične estetike), Ristić preispituje prirodu i smisao svog poduhvata vođenja javnog dnevnika, a naročito njegovu – trilingovski rečeno – iskrenost i autentičnost, govoreći „o vrednosti (tojest autentičnosti) jednog namenskog pisanja o iskrenosti (tojest autentičnosti)“ (*DANAS* 4/1961: 7). Tu će, zatim, svoje pravo mesto dobiti Ristićeva omiljena i u ovom radu više puta navođena Geteova izreka. No, ovom prilikom autor će je neznatno varirati i dopuniti: „Pišem svoja celokupna dela, tojest svoj dnevnik“ (7). Na taj način, ako je ranije svoj celokupni opus bio sklon da sagleda mahom u (anti)romanesknom ključu (v. Andonovski 2017), ovog puta tu tendenciju revidira i na povlašćeno mesto stavlja dnevnički žanr. S tim u vezi, duhu ristićevskih (ne samo dnevničkih) eseja ne bi bilo nesrodno ni da je napisao kako

pisac ne samo da uvek piše nego i uvek *revidira* svoja celokupna dela. Dodatno, autorov prepoznatljiv žanrovski poriv ka „opkoljavanju“ svojih tekstova raznim vrstama paratekstualnih priloga vuče ga i ovde jednom sličnom *mise en abyme* postupku: „Trebalo bi pisati i *Dnevnik Dnevnika za Danas*“ (7).

Po pitanju sećanja na prohujale i intenzivne dane mladosti, ni ovaj tekst nije nikakav izuzetak u opusu Marka Ristića. Puno je povoda za to. Pripremajući drugu knjigu *Izbora* iz dela Rastka Petrovića, čitajući iz štampe nedavno pristigli *Na tapet dana* Dušana Matića – iz koje se „prostiru mnogi čarobni zraci, zraci Matićevog duhovnog vatrometa“ (*DANAS* 4/1961: 7) – čuvši zatim o smrti izdavača Svetislava B. Cvijanovića, poslednjeg našeg izdavača-zanatlije, koji je ustuknuo pred izdavačima-industrijalcima, Ristić se nužno priseća ranijih razdoblja koja ga za ove ličnosti neraskidivo vezuju. Nasuprot tome stoje druge, daleke smrti. Smrt francuskog filozofa Morisa Merlo-Pontija, na primer, ma koliko autor cenio njegovo delo i ma koliko ono bilo značajno u širim razmerama, ne može za Ristića imati ni približnu vrednost afektivnog „doživljajnog kompleksa“. U jednom docnijem nastavku, reagujući na vest o smrti dva tako različita pisca kao što su Ernest Hemingvej i Ferdinand Selin, Ristić će pojasniti na šta je ovde mislio: „Bio sam na njih zaboravio, možda to nije slučajno: ni jedan ni drugi nije za mene značio ono bitno, ono što mi pomaže da živim“ (*DANAS* 11/1963: 5). Ovo objašnjenje eksplicitno nam ukazuje na to da intertekstualnost kod Marka Ristića zadobija osobeni vitalistički i snažan egzistencijalni smisao. U kontekstu našeg izlaganja, tu tvrdnju možemo uzeti kao još jedan pokazatelj autorovog nastojanja da avangardistički integriše (inter)tekst i sopstveni život, naročito s obzirom na to da se ta težnja ovde ispoljava kao primarno esejistička (tačnije rečeno, dnevnička).

O Rastku Petroviću ponovo se piše, čak opsežnije, u idućem, petom po redu nastavku Ristićevog dnevnika, krležijanski nazvanom „Izlet u Makedoniju“. U pitanju je, naime, redak primerak putopisne proze Marka Ristića. Vredi spomenuti da je u istom ovom broju revije – ne znamo da li upravo na Ristićev predlog – preštampan i Rastkov putopis o njegovoj poseti Makedoniji, „Manastirski krovovi nad Jezerom ohridskim“. U svakom slučaju, središnji motiv ovog Ristićevog napisa jeste razmatranje razlike između njega i nekadašnjeg prijatelja. Uvodni citat ovog priloga pripada Petroviću, ali ga Ristić koristi kao povod da kaže koliko se neizmerno i iskreno divi Rastkovom „umeću poetskog putovanja“ (*DANAS* 5/1961: 7). Uviđajući da je „misao na smrt [...] jemstvo stvarnog doživljaja“, Ristić se i ovde – kao i u „Tri mrtva pesnika“ – poziva na Spinozin aksiom po kome „slobodan čovek ni o čemu manje ne misli no o smrti; i njegova je mudrost meditacija ne smrti nego života“ (7), smatrajući kako te dve tvrdnje nisu međusobno protivrečne. U osnovi, dakle, Ristić doživljava Rastka i sebe kao bitno različite temperamente. Kod svog nekadašnjeg prijatelja, na primer, autor primećuje sklonost nepatvorenom osećanju i doživljavanju. A tim povodom, on nam ispoveda, ne bez izvesne doze gorčine, kako asocijacije, koje drži jednim stvarnim zalogom (anti)estetike, ponekad ipak mogu da predstavljaju pravu smetnju doživljaju. Kao što pokazuju ove prijateljske reminiscencije, Rastko Petrović, kako svojim delom tako i svojim životom, svojom sudbinom, služi kao svojevrsni protivprimer ristićevske avangardne analitičke teorije asocijacija, koji ukazuje ako ne na njene nedostatke, onda svakako na njeno naličje.

Katkad Ristić svoje dnevničke beleške uopšte ne označava datumima već ostavlja neodređenu, ali efektnu, žanrovski čak podrivajuću oznaku „Bez datuma“ (kao svojevrsni dnevnički pandan antiromanesknom naslovu *Bez mere*). Takvi nadnaslovi mu, potom, služe kao šlagvort za iznošenje najrazličitijih ideja i razmišljanja o odnosu vanvremenosti i prolaznosti, ili pak postojanja i postajanja. Tako je šesti nastavak Ristićevog dnevnika prožet jednom emfatičnom (zapravo patetičnom) evokacijom večnosti:

„Zdravo vanvremenska neprolaznosti! Pozdravljam te [...] u tvojoj sunčanoj slavi, neuslovljenu, pozdravljam te, u svojoj ljudskoj uslovljenosti, u svome prolaženju, u svome trajanju i traganju, tebe koja ni za čim ne tragaš i koja ništa ne tražiš, jer si izvan datuma, što značiš izvan svih potreba i svih želja, o nepromenljivosti, tebe koje nema, koja ne postojiš *jer ne postaješ!*“ (*DANAS* 11/1961: 5).

Spram ove večnosti, u odnosu na koju se čovekova egzistencija može učiniti zbilja nezatnom, Ristić ističe prednosti ljudskosti. One leže upravo u ljudskoj nesavršenosti, koja nije ništa drugo doli nezavršenost. Središte čoveka, kako Ristić psihoanalitički postulira, jeste njegova želja, koja, budući

da nikada ne zamire, predstavlja udeo beskrajnog u svakoj osobi. Na tragu ovih razmišljanja autor nam donosi i jednu autoreferencu. Ristić, naime, kaže da je protivnik fatalnosti, ali da sve što radi čini „u ime determinizma u kome učestvujem, kako sam to pre trideset i tri godine rekao“ (*DANAS* 11/1961: 5). Ovim gestom, kao što smo već pokazali na drugim mestima, on iznova utvrđuje vlastiti spisateljsko-egzistencijalni kontinuitet.

U ovom nastavku, Ristić se uzgredno dotiče i teksta Radomira Konstantinovića o *Antigoni* Žana Anuja. Glavni povod za Ristićevu reakciju predstavlja Konstantinovićeva opaska o problemu iznošenja đubreta, odnosno o tome ko, u okviru društvene podele rada, treba da iznosi đubre. Član redakcije *DANAS*-a napisao je, naime, da „taj *neko* ne možemo da ne budemo *svi*“. Marko Ristić pojašnjava da društvenost čoveka ne može da bude svedena na anujevsku formulu. U tom slučaju, kako kaže, „kada bi to bila jedina prerogativa jave, ne bi ona imala ovu prevlast, ovo dobro pravo nad snom koje ima i koje san hrani a ne osiromašuje“ (*DANAS* 11/1961: 5). Ovaj stav, jasnoće i preciznosti radi, treba sagledati u svetlu Ristićevog mišljenja da je vreme „bogatije i zanosnije od vanvremenske neprolaznosti“ (5). Ovaj dnevnik-esej završava se asocijativnim mitom o Persefoni („povodom“ kompozicije Igora Stravinskog na tekst Andrea Žida), „tog dubokog i divnog mita“, uz najavu da će o tome – „u slavu prolaznosti, tojest postajanja“ (5) – više reči biti u idućem nastavku dnevnika. Time se motivski zaokružuje čitav ovaj dnevnički napis, u kome je čitalac, prošavši kroz sve što je autor na malom prostoru uspeo da pokrije, mogao, veoma ilustrativno, da sagleda na delu ristićevsku dijalektiku postajanja u njenim najnadahnutijim trenucima.

Ako je prethodni tekst nosio oznaku „Bez datuma“, u svom – kako će se ispostaviti – poslednjem, sedmom nastavku, Marko Ristić odlazi još dalje ispisivanjem odrednice „Izvan datuma“. Njome se, rekli bismo, dodatno ublažava dnevnički, a pojačava „čisto“ esejistički žanrovski impuls teksta. (U tom pogledu, nije li dnevnik bez datuma zapravo – esej?) Nije suviše napomenuti da u ovom broju *DANAS*-a izlazi polemički odgovor Radomira Konstantinovića, i to smešten doslovno „prekoputa“ Ristićevog teksta, kao i da se u istom broju nalazi i nekoliko nadrealističkih „dragulja“ od priloga, poput „Kod Bretona“ Miroslava Karaulca i „Kolaži Maksa Ernsta“ Mire Glavurčića, te odlomci iz *Maldororovih pevanja*.

Marko Ristić ističe ovde da bi, na račun Konstantinovićeve tekstove „Neko treba da nosi đubre“ i „Šta tu filozofiraš“, u kojima je njihov autor izveo „analogiju između Antigone i Dade“, imao mnogo toga da kaže. Međutim, pre toga, on izriče pohvale svom mlađem kolegi, napominjući da mu je „drago da mogu da nađem u esejističkoj prozi Rada Konstantinovića izvesne visoke vrednosti književnog stila, znanja, osećajnosti i misli, kao ni u jednoj drugoj od onih koji se u ovom trenutku oko mene objavljuju“ (*DANAS* 12/1961: 5). Iz Ristićeve perspektive, dakle, Konstantinovićeve kritika zaista se može sagledati kao neka vrsta sinovljevske pobune sina protiv oca, pri čemu je sama revija *DANAS* postala neka vrsta esejističkog poprišta ove polemike. Taj utisak potkrepljuje i blago patronizujući, očinski ton koji nadrealista ovde zauzima, gotovo opominjući Konstantinovića da bi svoju repliku mogao da izvede „na liniji“ vlastitih teza o moralnom i socijalnom smislu poezije. No, polemički deo svoje rasprave Ristić ostavlja za idući broj, odlučujući da se, zasad, zadrži na afirmativnim komentarima Konstantinovićeve enciklopedijskih odrednica o Vojislavu Iliću i Lazi Lazareviću. Na ovom mestu neizostavno treba istaći i sam Ristićev odnos prema Lazareviću. Sećajući se, naime, pišćeve „matrijarhalnosti“ i važne uloge snova u njegovim pripovetkama, nadrealista ukazuje na to da bi Lazarevićevu prozu trebalo videti kao „intuitivnu prepoznajajuću“ psihoanalize i Andrea Bretona. Ovaj Ristićev književnoistorijski, hermeneutički gest prepoznavanja nadrealističkih preteča u domaćoj književnoj tradiciji utoliko je značajniji ukoliko se prisetime da se, u „herojsko doba“ beogradskog pokreta, jugoslovenski nadrealisti nisu previše pozivali na svoje srpske prethodnike.

U ostatku ovog dnevničkog zapisa, Ristić najpre nastavlja da vodi svoju pravopisnu bitku protiv fonetske transkripcije stranih imena na latinici. Takav postupak on smatra pukom, i to „varvarskom“ aproksimacijom (za koju kaže da postoji jedino kod Srba), „jer jedno ime nije samo jedan skup glasova nego i jedan skup slova, to jest pismenih znakova, jedna GRAFIJA, jedan grafizam“ (*DANAS* 12/1961: 5). Iz ove male glose, valja primetiti, nazire se Ristićeva deridijanska crta. Pored toga, autor se nadovezuje na svoj prethodni prilog i donosi obećanu, doduše kratku,

raspravu o Andreu Židu. Taj odlomak pretvara se, uostalom, u niz asocijacija na jevanđeosku poruku – „Zaista, zaista vam kažem: ako zrno pšenično padnuvši na zemlju ne umre, ono jedno ostane; ako li umre mnogo roda rodi“ (Jn 12:24) – oko koje se, kao oko intertekstualnog jezgra, sustiču Biblija, Dostojevski i Žid. No, u kontekstu gore spomenute polemike, jevanđeoska mudrost mogla bi da se pročita i kao nehوتيčni komentar danasovske *querelle des anciens et des modernes*.

Osvetlimo tu polemiku i s druge strane. U već spomenutom tekstu iz istog broja, „O umnom i bezumnom: pismo Marku Ristiću“, Radomir Konstantinović oštro je reagovao na Ristićeve najavljene „opomene“ i detaljnije pojasnio na koji način on shvata Antigonin i Kreontov princip, da bi nadrealisti na kraju uputio snažan prekor. Antigonino „kategorično Ne svetlu, sebi, sudbini“ (DANAS 12/1961: 4) predstavlja, za Konstantinovića pesničko bezumno poricanje sveta, koje stoji nasuprot kreontskom (državnotvornom) pozivanju na hegelijansko izjednačavanje stvarnog i racionalnog. Osim toga, mladi esejista odlazi korak dalje i takoreći čita (sadašnjeg) Ristića protiv (nekadašnjeg) Ristića, na veoma sličan način na koji je i stariji esejista činio povodom „mrtvih pesnika“: „Trebalo li na to da Vas podsećam, Vas, koji ste napisali jednu knjigu koja se zove *Bez mere*“ (4). Konstantinović, naime, kod svog starijeg kolege primećuje strah „tako zakasnelo prosvetiteljski“ i „tako teroristički cenzorski“, da bi na kraju snažno poentirao kako je u Ristićevom duhu Kreont preglasao Antigonu: „Vi gubite onaj pravi sluh koji pomaže čoveku da čuje *smisao* a ne samo *golju reč* iza koje se taj smisao krije, sluh koji ste nekad imali [...] zato što je Antigonu, čiji ste plamen i sami upoznali [...] nezamenljiva, u Vašem duhu ustupila mesto Kreontu“ (4). Konstantinović, naposljetku, gotovo da učitkuje Ristića, preporučujući mu „da čuti ako više ne može da razume“ (4). Završni i kratki odgovor, „Pismo Marka Ristića“, donosi Ristićevu neopozivu odluku da nevoljno prekine saradnju s ovim časopisom. Razlog za to je „pretenciozno i uvredljivo“ „pismo“ Radomira Konstantinovića, za koje nadrealista naglašava da je štampano, „ne u dobrom duhu“, tačno „prekoputa“ njegovog dnevnika. U svom odgovoru Ristić ukratko iskazuje razloge svog nezadovoljstva (i uvređenosti): „Zamišljao sam jedan dijalog u kome bi se zaista radilo o stvarima nesravnjeno bitnijim no što su naše sujete, naša nadmudrivanja, naše ličnosti uopšte [...] Ja nisam zamišljao jednu diskusiju o *nama*, o njemu ili o meni, nego između nas“ (DANAS 13/1961: 5). Tim rečima završena je još jedna serija javnih dnevnika Marka Ristića. Dodajmo na kraju, ne samo kuriozitetu radi, da je, sticajem okolnosti, Ristićevo „odjavno“ pismo izašlo u istom broju kada i vrlo simptomatičan komentar jednog čitaoca. Taj anonimni pratilac kritikuje reviju DANAS zbog njenih određenih manjkavosti, pri čemu izdvaja dve glavne stvari: „sve veće priklanjanje nadrealizmu“, te „polemiku niokočega“ između Ristića i Konstantinovića. Čini nam se da ovaj komentar, sam za sebe, rečito govori o duhovnoj klimi u kojoj je revija publikovana, naročito imajući u vidu recepciju nadrealizma u socijalističkoj Jugoslaviji.

U svojoj studiji, inače jedinog na temu ovoga časopisa, „Prase umotano u DANAS“, Predrag Brebanović dotiče se i ove polemike. Povodom odnosa Marka Ristića i Radomira Konstantinovića, ovaj istraživač navodi da je to bio „najpre tinjajući *polemos*, a potom – onda kada se iz oblasti spekulativnosti iznebuha prešlo na krajnje lični teren – i pravi mali rat, koji će se završiti Ristićevim povlačenjem sa bojišta“ (Brebanović 2000: 134). Međutim, posebno je značajan njegov (psihonalički intoniran) sud o književnoistorijskim posledicama ovog sukoba:

„Ova ‘polemika’ isijava i svoje drugo, tamno i ‘bezumno’ značenje, koje prevazilazi sve što je ostalo zapisano; reč je o onom značenju (i zračenju) kakvog različitim povodima ponekad pokazujemo da smo svesni onda kada, na primer, neke manje ili više ekscesne epizode iz naše književne istorije, baš usled zagonetno jakog intenziteta kojim su se odvijale, intencionalno ostavljamo delimično nerasvetljenima“ (Brebanović 2000: 135).

Pa ipak, zanimljivo je da će revija DANAS – uprkos ovom sukobu, ili možda baš usled ovog „rada potiskivanja“ – nadrealističkoj grupaciji, na različite načine, ostati bliska i za nju zainteresovana (Matić, Bor, Dedinac). S druge strane, ova polemika može poslužiti i kao potvrda teze da je uticaj

nadrealista u kulturnoj politici i umetničkoj sredini od 1960-ih „počeo bespovratno da jenjava“ (Brebanović 2000: 135).⁷³

U tom svetlu, međutim, vredi se prisetiti još barem dva spominjanja Marka Ristića u reviji *DANAS*. U jednoj od svojih beleški iz rubrike „Četrnaest dana“, Jovan Hristić kritikovaće zagrebački časopis *Forum* – novi periodički dom Marka Ristića – povodom jedne (po njemu sasvim opravdane) optužbe Milosava Mirkovića za provincijalnost, a na koju je Ristić odgovorio „akademski (u lošem smislu) i sholastički“ (*DANAS* 25/1962: 2). Hristić, pritom, donosi i jednu simptomatično malicioznu aluziju na nadrealistu: „U danas tako modernoj kalendaromaniji i dnevnikomaniji...“ (*DANAS* 25/1962: 2). Na sličan način će i Zoran Petrović tretirati Ristića u svom prikazu *Istorije i poezije*, koji je objavljen u poslednjem broju revije. Zauzevši, u osnovi, stav Borislava Mihajlovića Mihiza o Ristićevim esejima, prikazivač navodi da su gledišta iz knjige koja je predmet njegovog članka „poznata kao manje ili više konvencionalna“ (*DANAS* 47/1963: 18), a da mnoge njene stranice sada deluju naprosto anahrono. Petrović, u stvari, kao da se pita (premda to ne eksplicira) zbog čega su, uopšte, ovi eseji zaslužili da budu ponovo preštampani. Pritom, smatramo da ovaj autor greši kada „Moralni i socijalni smisao poezije“ čita kao „romantičarski“ esej koji donosi „niz patetičnih generalizacija o umetničkom misionarstvu“, a naročito kada tvrdi da stavovi iz „Sna i istine Don Kihota“ „direktno vode u demagogiju“ (19). Međutim, Petrović je tačno i pronicljivo naveo i nekoliko važnih aspekata Ristićeve esejistike, od kojih bismo izdvojili dva. On uočava Ristićevu bliskost s Krležom, smatrajući da „za čitavu esejistiku Marka Ristića, kako političku tako i književnu, karakteristično je jedno stanje afekta, slično onome koje susrećemo kod Krleže“, a to se vidi u „zahuktalosti tempa i patetike“, te „izlivima gneva i srdžbe nad ‘malograđanštinom’“ (19). Takođe, i važnije, ovaj prikazivač afirmiše Ristićevu nepobitnu ulogu u kulturnom procesu „oslobođenja od provincijalizma i ka evropeizaciji jedne literature i kulture“ (19).

„Naknadni dnevnik“ 12 C

Idući projekat Marko Ristić osmislio je nadovezujući se na svoju recentnu „javnu praksu“ *dnevničenja*. Međutim, ovoga puta čitava zamisao bila je neuporedivo ambicioznija i kompleksnija. Kao što smo pokazali u dosadašnjem izlaganju, dnevnička forma se, sama po sebi, a u Ristićevom slučaju naročito, pokazala kao veoma fleksibilna za upliv srodnih, pa i nesrodnih žanrovskih dodataka. Međutim, autor je ovde nastojao da je protegne do njenih krajnjih granica.

Naoko tajanstveni naslov ovog dnevnika (i potonje knjige) potiče, sasvim jednostavno, od 12. Generalne konferencije Uneska u Parizu, na kojoj Marko Ristić, kao predstavnik SFRJ, učestvuje tokom novembra i decembra 1962. godine. Shodno tome, koncepcija naknadnog dnevnika u osnovi je sledeća: tokom boravka u Parizu Ristić vodi kratke beleške i zapisuje samo najbitnije napomene, koje potom, po povratku kući, razrađuje i obogaćuje, u smerovima koji nisu unapred sasvim zadati, i zapravo tek tada piše svoj naknadni dnevnik. Za zagrebački *Forum* Ristić je u periodu od četiri godine objavio ukupno četrnaest nastavaka ovog dnevnika, koji pokriva gotovo celokupnu njegovu bibliografiju unutar ovog časopisa. Osim 12 C, ovaj autor je, na istom mestu, objavio još samo četiri priloga. Tri su štampana već u prvoj godini izlaženja – „Rat i mir“ i „Na rubu rata“ (koje će postati sastavni deo knjige *Hacer tiempo*), te hroničarski „Anno domini MCMLXII“ (praveći ustrojstvom ovog zapisa sponu ka svojoj prethodnoj, danasovskoj saradnji s Krležom) – a jedan tekst, polemički „O jednoj antologiji, opet“, izašao je docnije.

⁷³ Ne računajući zbilja sveobuhvatnu doktorsku disertaciju Biljane Andonovske, jedini autor koji se, koliko je nama poznato, ovog sukoba još dotakao bio je Mirnes Sokolović, bosanskohercegovački esejista mlađe generacije. U svom tekstu „Radimir Konstantinović: Kreontova glava i Antigonino srce“, on je ovu, kako sam navodi, polemiku „s najviše adoracije i surovosti, istovremeno“, protumačio tako „kao da je došlo vrijeme da Ristić, u razmaku četrdeset godina, sudi samom sebi“ (Sokolović 2019). Iako je taj stav delimično „na liniji“ Brebanovićeve pretpostavke da je „možda Ristićeva hladnoća spram *DANAS*-a [...] proizašla iz njegovog otpora prema mlađim ljudima koji su (barem u toj svojoj fazi) odbijali da se do kraja ‘ideologizuju’, odnosno – ako se to tako može reći – ‘nadrealizuju’?“ (Brebanović 2000: 141), smatramo da bi trebalo napomenuti da Ristić nije mogao, onako kako to razume Sokolović, suditi četrdeset godina mlađem sebi, iz prostog razloga što ni tada nije bio – dadaista.

Kako bismo ovaj autorski poduhvat, koji smatramo vrhuncem esejistike Marka Ristića, prikazali u svom njegovom značaju, ukazaćemo najpre na nekoliko već postojećih čitanja naknadnog dnevnika, na koja ćemo se potom nadovezati, dopunjujući ih još jednim mogućim interpretativnim okvirom. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, pionirka nadrealističkih studija u Jugoslaviji, smatra da je naknadni dnevnik *12 C* ništa manje nego paradigma ukupnog spisateljskog rada Marka Ristića (v. Ristić 1987: 94). Priređujući za knjiško izdanje tekstove iz *Foruma*, Kapidžić-Osmanagić, u svom „Pogovoru“, samo dodatno potkrepljuje taj sud. *12 C* se, tako, opisuje kao tipična ristićevska esejistika, koja je, po svojoj teksturi i umetnutim mikro-esejima, zapravo još radikalnija od polifoničnih predratnih eseja: „I ovde je tkivo pisanja kolažiranje po principu asocijacija, podsjećanja, relacija, referenci“, pri čemu se „esej dnevnika pretvara u duhovnu biografiju pisca“ (Ristić 1989: 489). U takvoj konstelaciji, za Ristića je „sve povod, podstrek, evokacija [...] a cjelina kao da je i određena inkantacija“ (492). Međutim, kao što Kapidžić-Osmanagić diskretno ističe povodom „determinacije asocijacija“ kod Marka Ristića, u pitanju je, uslovno rečeno, determinacija marksističkog i ajnštajnovskog tipa, a ne ona transcendentalna. U pogledu glavnih uticaja na koncepciju ovog naknadnog dnevnika, možemo se složiti da je zaista reč o originalnom spoju Marsela Prusta (slučaj), Fridriha Engelsa (objektivni slučaj), Andrea Bretona (čudo) i Alberta Ajnštajna (poredni mekušac), ali i Sigmunda Frojda (determinizam nesvesnog) (v. Ristić 1989: 502). Pritom, po svom flanerovskom evociranju „pariske nadrealističke urbane mitologije“, *12 C* stoji naporedo s Bretonovom *Nadom* i Aragonovim *Seljakom iz Pariza* (487).

U svojim tumačenjima autobiografskih iskaza u srpskom i francuskom nadrealizmu, Jelena Novaković posvetila je pažnju i Ristićevom naknadnom dnevniku. Smatrajući da se ovaj žanr može videti kao poslednji u nizu koji čine automatsko pisanje, ispričani snovi te poetski romani odnosno antiromani, ova istraživačica ukazuje na važan žanrovski obrt koji se odigrava ne samo unutar koncepcije ovog *dvogubog* žanra već i unutar samog termina *naknadni dnevnik*. Prema njenom mišljenju, naime, ova *naknadnost* zapravo žanrovski opovrgava *dnevnik*, ali upravo time ona omogućava isticanje skrivenih kopči između blistavih trenutaka jednog života (v. Новаковић 2008: 661). Imajući, uz to, u vidu da su dve glavne funkcije autobiografskog iskaza u nadrealizmu kognitivna i subverzivna, složićemo se s Novaković da je za ove žanrove, a za naknadni dnevnik naročito, od presudne važnosti egzistencijalni značaj iskaza i njime otkrivenih te fiksiranih spona.

Biljana Andonovska je, u svom radu poglavito posvećenom Ristićevom antiromanu *Bez mere*, takođe ocrtala najvažnije odlike ristićevskog javnog odnosno naknadnog dnevnika, ukazujući na širi duhovni horizont unutar koga je najprikladnije sagledati ovaj žanr:

„Faktička, hroničarsko-dnevnička zasnovanost javnog, tj. naknadnog dnevnika implicirala je izlaganje slobodi i slučaju istorijskog toka i onoga *dan* i *ovde*. U tom poverenju u *istoričnost* ljudske egzistencije i duha susreću se različiti vektori Ristićevog intelektualnog univerzuma: (fukoovska) *prosvetljenost* kao kritički stav u sadašnjosti a ne restauracija racionalističke ideologije prosvetiteljstva, *hegelijansko* shvatanje o istorijsko-vremenskom toku kao procesu samoobrazovanja i napredovanja duha, *psihoanalitička* kontigentnost i vremenitost *želje*, *nadrealistička* ‘filozofija imanencije’ i mitologija *objektivnog slučaja* kao presek subjektivne i objektivne determinacije, *ezoterijska* ideja o identitetu mikrokosmosa i makrokosmosa, pa čak i *scijentističko* uverenje da je u novoj astrofizičkoj eri i pred bezmernošću kosmosa čovek definisan upravo *merom* svog društvenog i kulturnog postojanja, svešću i etikom“ (Andonovski 2017: 471).

Uočavajući, pritom snažne poetičke spona između antiromana *Bez mere* i naknadnog dnevnika *12 C*, te dve „identično različite“ forme, i naglašavajući da je reč o „*kulturnoistorijskom dnevniku* pojedinca, jednog od onih ‘najobaveštenijih sinova’ 20. veka i stanovnika malroovskog Imaginarnog muzeja“ (Andonovski 2017: 473), ova autorka se posebno zadržava na romanesknim implikacijama Ristićeve naknadne esejističke dijaristike:

„Poetički vektori prustovske *naknadnosti* sećanja, nadrealističke ili židovske *nefikcionalnosti* i džojsovskog *enciklopedizma* spajaju se u decentriranoj, fragmentarno-asocijativnoj i totalizujućoj formi ‘naknadnog dnevnika’, koji teži beskrajnom širenju na temelju analitike slobodnih asocijacija

razvijanih nad partikularnostima jednog fiksnog egzistencijalno-faktičkog predloška“ (Andonovski 2017: 477)

Sve ove dragocene uvide možemo dopuniti koncepcijom *poznog stila*, koju je, na osnovu Adornovog tumačenja Betovenovih poznih muzičkih formi, u književnoteorijskom smislu razradio Edvard Said. Ovaj interpretativni okvir čini nam se primerenim za tumačenje naknadnog dnevnika Marka Ristića s obzirom na to da *I2 C* možemo smatrati njegovim poslednjim „velikim“ autorskim projektom, onim u kom dolazi do osobene avangardne sinteze i umrežavanja celokupne autorove biografije i bibliografije.

U studiji *O poznom stilu* (On Late Style, 2006), inače izdatoj posthumno utoliko što autor nije stigao da je sasvim dovrši, Said ističe da se njegova razmatranja zapravo tiču odnosa između telesnog stanja i estetskog stila, odnosno između prirode i istorije posredovane čovekovom svešću. Imamo li u vidu teze o eseju kao žanru koje smo izneli u uvodnom poglavlju ovog rada, tada ćemo već u ovoj inicijalnoj nameri prepoznati određeni esejistički impuls – naime, tendenciju ka integraciji materijalnih, telesno-egzistencijalnih i duhovnih, spisateljsko-estetičkih aspekata. Saidovo polazište, kao što smo naveli, čine Adornovi eseji o poznim delima Betovena. Adorno, naime, piše da poznim delima autora najčešće nedostaje harmonija kakvu zahteva klasicistička estetika. Iako se ovaj fenomen obično objašnjava time što je mahom reč o estetskim proizvodima nesputane subjektivnosti, nemački filozof smatra da to nije sasvim tačno. Nasuprot tome, on insistira na što detaljnijoj „tehničkoj analizi“ samog dela (a ne autora), a poseban značaj pridaje funkciji umetničkih konvencija i njihovom odnosu prema stvaralaocu. Pritom, Adorno naročito ističe da je taj odnos presudno obeležen mišlju (o) smrti. U Adornovom tumačenju Betovena – u kom se takođe dotiče i „obilja materijala“ u (za Ristića nezanemarljivim) Geteovim poznim delima, drugom delu *Fausta* i *Godinama lutanjama Vilhelma Majstera* – glavno mesto zauzima dijalektičko oslobađanje subjektivnosti kroz probijanje forme:

„Snaga subjektivnosti prisutna u poznim umetničkim delima jeste jedan razdražljiv gest kojim se ona otpušta od samih dela. Ova snaga raskida sve njihove veze, ali ne da bi se izrazila, već da bi, bezizražajno, odbacila umetnički privid. Od samih dela ona za sobom ostavlja samo fragmente, dok samu sebe, poput šifre, saopštava isključivo kroz prazna mesta od kojih se odvojila“ (Adorno 2002a: 566)

Said, prema tome, ističe da je kod Adorna *pozni stil* oznaka ekscentričnog, opskurnog, apartnog i bezmalo *unheimlich* otuđenog glavnog dela (*verfremdetes Hauptwerk*). Preko svog poznog dela, kompozitor – u punoj snazi svog umeća – uspostavlja otuđeni i nekomunikativni odnos prema publici i društvu, što je posledica njegovog predsmrtnog uvida o izgubljenom totalitetu i nemogućnosti da se bilo kakva sinteza, sem naslućivanja koje nam večno izmiče, zaista i ostvari. Ove uvide sam Said dopunjuje vlastitim refleksijama o pamćenju i poznom umetničkom dobu, odnosno zadocnelosti:

„Zadocnelost podrazumeva ideju da, uistinu, nije moguće dospeti s one strane zadocnelosti, da nije moguće prevazići zadocnelosti ili se uzdići iznad nje, već da je jedino moguće produbiti zadocnelost. Nema transcendencije niti jedinstva [...] Zadocnelost znači biti na kraju, potpuno svestan, prepunjem pamćenjem, ali ona takođe znači i izrazitu (čak natprirodnu) svest o sadašnjici [...] Zadocnelost je, dakle, neka vrsta samonametnutog izgnanstva u odnosu na ono što je opšte prihvatljivo, budući da nastupa nakon toga i da nadživljava izvan toga“ (Said 2006: 24).

Čini nam se da Saidova i Adornova razmišljanja o poznom stilu nalikuju na ono što se u književnoj teoriji naziva avangardno neorgansko montažno delo (v. Birger 1998). Naravno, njihova razmatranja o poznom stilu, koja smo ovde sažeto rezimirali, nisu u celosti primenljiva na čitanje Ristićevog naknadnog dnevnika. Pritom bi najveći odmak trebalo napraviti upravo od pojedinih aspekata Adornove inicijalne postavke, budući da se u njoj posebno ističu oni momenti u kojima dolazi do nepovratnog kidanja veza u okviru umetničkog dela. Nasuprot tome, kao što su gore navedene interpretatorke naknadnog dnevnika već ubedljivo pokazale, jedna od centralnih odlika ovog

Ristićevog projekta upravo je nastojanje da se spone, ma koliko bile hirovite, latentne ili raspršene, u konačnici ipak uspostave i održe, makar u jednom momentu koji bi predstavljao privremeno obustavljanje nužnog dijalektičkog kretanja. Pa ipak, i Adorno i Said istakli su važne egzistencijalno-poetičke osobenosti poznog stila, koje nam mogu pomoći da bolje razumemo autorsku situaciju u kojoj se Marko Ristić našao sastavljajući svoje pozno „otuđeno glavno delo“. Tu, pre svega, mislimo na upadljivu blizinu smrti, retrospektivni pogled na vlastiti život i delo, nagomilanost proživljenog vremena, nakupljenost asocijacija, „preobilje materijala“, hijeroglifsku autoreferencijalnu teksturu dela i slično. Stoga ćemo u nastavku pokušati da, na konkretnim primerima, ukažemo na najbitnija mesta iz samog naknadnog dnevnika.

Prvi tekst ovog projekta u znaku je autorovog povratka u Pariz. Ristić opisuje blago jezovitu atmosferu tokom ove interpenetracije praskozorja i noći, kada „balkanske hadžije svake vrste“ pristižu na „večno isto antipatičnu“ *Gare de Lyon* na svom putu do Zolinog „trbuha Pariza“ (Ristić 1989: 5). Ako čitaocu ovaj uvod zvuči poznato, to nije bez razloga, jer se u njemu može čuti odjek uvodne rečenice iz romana objavljenog ravno trideset godina pre Ristićevog začinjanja naknadnog dnevnika – naime, iz Krležinog *Povratka Filipa Latinovicza* (1932). Kako su to već utvrdili najpre Boris Buden (u krležijanski naslovljenom *Kaptolskom kolodvoru*, v. Buden 2001: xv), a potom i Tomislav Brlek (u tekstu jednako aluzivnog naslova „Povratak Miroslava Krleže“, v. Brlek 2020: 111–298), velika ironija tog romana leži u izneveravanju sopstvenog naslova. Ne samo da povratka nema – povratak zapravo nije ni moguć. Barem ovde, Ristić to ne uviđa (ili odbija da uvidi), birajući da Pariz postavi kao „pupak sveta“, ne samo svog već uopšte. Pariz je ovde, pre svega, ono što je u njemu video i Valter Benjamin, prestonica 19. ali i 20. veka: „Deset godina ravno nisam u ovom gradu bio, na tom pločniku svih doživljaja, na tom poprištu svih događaja, svih susreta“ (Ristić 1989: 6). Autor se, dakle, iznova prepušta nadmoćnom uticaju ovog „grada bez mere“. ⁷⁴ Međutim, u maniru prustovske strukture doživljaja – koja predmet svoje žudnje (bile to ličnosti ili destinacije) idealizuje dok se on nalazi na distanci, da bi potom njime bila razočarana kad ga se dočepa – ovaj pariski povratnik ne pronalazi tamo ono što je očekivao da će naći: „Jesam li znao da me ovog puta nećeš omamiti, nećeš začarati [...] Uostalom, da li me zaista nisi ponovo zaveo, zapleo, zaneo?“ (8). *Zavesti, zaplesti, zaneti*: te tri prekorne reči mogu nam poslužiti kao metapoetičke smernice za kretanje kroz ovaj dnevnik, pri čemu bi centralno mesto pripalo upravo središnjoj reči. Vazda iznova zaveden i zanet asocijacijama i reminiscencijama – koristeći se prepoznatljivom frazom *à la* „jesam li mogao a da se ne setim...“ – dijarist je prinuđen da, pri svakoj novoj prigodi, dodatno zapliće svoj tekst i produbljuje ga u svim smerovima. ⁷⁵ Pritom, posebno mesto spojnica i poveznica pripada slučajnostima i podudarnostima. Tako, na primer, gradska vreva pred terasom restorana *Les Deux magots* postaje amblem ukrštanja i preplitanja svetova u svojoj „sintetičnoj očevidnosti“ (10). Zanimljivo je da, govoreći o samom naknadnom dnevniku, Ristić napominje da se autor u njemu oseća kao prorok, zato što unapred zna šta će se u tekstu odvijati, uvek za korak ispred dnevničkog vremena. To mu pruža priliku za pregršt anticipativnih aluzija, gradeći tako ono što jedan od junaka ove knjige, Tejar de Šarden, naziva „konvergentnim usponom“: „Determinizam u kome

⁷⁴ Ristić nam izlaže i svoje zabeleške iz 1945. godine, kada se, nakon završetka Drugog svetskog rata, prvi put („po službenoj dužnosti“) vratio u Pariz. U njima, on spominje osobeno „prostor-vreme“ francuske prestonice, doživljavajući je kao grad obilja, u kome ima i vremena i prostora za sve (v. Ristić 1989: 8). Čini nam se da je ovaj utisak Ristić pokušao, metapoetički, da „prenese“ i na ravan strukture svog teksta posvećenog Parizu. Naknadni dnevnik će, takođe, krasiti svojevršno preobilje građe, odajući utisak da će se i u njegovim brojnim (ali ograničenim) nastavcima nekako naći mesta za sve nebrojene (i neograničene) asocijacije. U jednom od nastavaka takođe će se evocirati ovaj grad u svojoj beskrajnosti i nedovršivosti, dakle Pariz kao amblem naknadnog dnevnika (v. 105).

⁷⁵ U duhu ristićevske asocijativne intertekstualnosti, kao zgodnu ilustraciju meandrirajuće strukture naknadnog dnevnika možemo navesti Ovidijeve stihove iz osmog pevanja *Metamorfoza* (u prevodu Tome Maretića), u kojima pesnik poredi lavirint na Knososu koji je Dedal izgradio sa krivudavim tokom reke: „Kako se bistri Meandar na Frigijskim poljima igra / Nepostojano tekuć sad napr'jed ide, sad natrag, / Dolazi sebi u susret i valove, koji će doći, / Gleda, k izvoru sad se, a k pučini okrene sada / I muči nestalnu vodu“ (Ovidije 164). Na sličan se način i autor naknadnog dnevnika kreće po svom delu, a za njegovim tragom i čitalac.

učestvujem', napisao sam pre trideset i pet godina. Katkad je naglasak na prvoj, katkad na poslednjoj reči" (18).⁷⁶

„Knjiškost“ naknadnog dnevnika čitljiva je i preko motiva pariskih knjižara kojih više nema, ali kojih se Ristić priseća šetajući gradom. On izdvaja dve najznačajnije: za anglofone pisce bila je to *Shakespeare and Company*, kojom je upravljala Silvija Bič, a za Parizlije *La Maison des Amis des Livres*, pod upravom Adrijen Monije. U njihovim knjigama, naime, ovaj autor i dalje može da čuje „posredno, i svoje uspomene, svoju prošlost“ (Ristić 1989: 12), kao što mu izdanja u knjižari *Tschann* izazivaju „unutrašnje odjeke“ i „sazvučja“. Novi boravak u Parizu, kako će se ispostaviti, donosi čitav niz razočaranja, i to mahom vezanih za umetnost. Među njima se izdvaja izvedba Rasinove *Andromahe*, povodom koje Ristić kaže „da se [...] nadamnom, ili između njega (pozorja) i mene, nije vaspоставila ona sugestija, ono magnetsko polje, ona hipnoza, ona narkoza, bez koje nema doživljaja poezije“ (13). Očekivano, on ne propušta da navede i ono što je o Rasinu već rekao u predgovoru za prevod *Fedre* Milana Dedinca. Osim toga, čak i šetnja po Uneskovom novosagrađenom kompleksu povod je za niz sumnjičavih razmišljanja o savremenoj umetnosti, njenoj funkciji, ali i političko-birokratskoj aproprijaciji. Instalacije, tačnije *mobile* Aleksandera Koldera ispred zgrade Uneska, podstiču autora na pitanje ima li ta „konstrukcija“ smisla „s one strane te svoje uglavnom dekorativne uloge“ i da li se umetnik uopšte zadovoljava tom prigodnošću (16). Pritom, u istom se kompleksu, tom „neadekvatnom prostoru“, nalaze još i Henri Mur, Huan Miro i „pesme-objekti“ (Isamu Noguči), pa i „humorni“ Pikaso, koji se izruguje svojim obožavaocima.

No, Pariz je, nadasve, pretekst da se govori o nadrealizmu. Večera u restoranu *La Closerie des Lilas* predstavlja asocijativni most najpre na onu noć u kojoj je izbio nadrealistički skandal na banketu Sen-Pol-Ru 1925. godine,⁷⁷ a potom i na prateću povest antikolonijalističkog stava francuskih intelektualaca. Podsetimo, njihovo decidno političko zauzimanje po pitanju odnosa Francuske prema situaciji u Maroku i, kasnije, Alžiru, označilo je definitivno stupanje nadrealističke grupe u svet politike, i bilo je obeleženo čuvenim pismom upućenim ambasadoru Polu Klodelu. Usled toga, Ristić ističe moralnu doslednost kao osnovnu karakteristiku nadrealističke pustolovine, dodajući da poezija mora da vodi „putem totalnog moralnog angažovanja“, te da nadrealistički aktivitet predstavlja „sudbonosnu deobu“ s građanskim društvom (Ristić 1989: 23). Tako nam se ovaj autor, povodom nadrealizma, ukazuje i ovde u svom dvostrukom vidu. Ristić je, naime, i teoretičar, ali i istoričar nadrealizma. Prenoseći opsežno pasaje iz tadašnjih nadrealističkih političkih pamfleta, njemu je posebno stalo da potcrta kako je – uvreženim mišljenjima uprkos – Andre Breton, a ne Luj Aragon, bio taj koji prvi uvideo neodrživost (dadaističke, artoovske) apsolutne negacije i nadrealistima pokazao put ka marksizmu. Na tom približavanju Breton je, za razliku od Aragona, ustrajavao bez odricanja od poetske čistote, držeći pogled uvek okrenut „rodnom obzorju“ i „rođajnom smislu“ nadrealističkog pokreta, demonstrirajući „veru u čudo koje je *od ovoga sveta*“ i gotovo zasnivajući jednu „materijalističku mistiku“ (28). Breton je, što je još važnije, svojim radom i životom pokazao da nadrealizam – urpkos svim svojim „bojnim pokličima“ – ne počiva na mržnji, već na ljubavi. Zato se Ristić nadovezuje na njega kada pojašnjava kako je čitav taj pređeni put od (elijarovske) *ljubavi poezije* do (matičevske) *sanjave* istinski smisao njegovih teza o moralnom i socijalnom smislu poezije. A u vrhunske nadrealističke elemente ovog dnevnika ubraja se i začudna epizoda s muškarcem na prozoru, koja se zbiva u trenucima dok autor rediguje upravo ovaj dnevnik.

Prvi fragment naknadnog dnevnika završava se, doslovno, esejem u eseju. Time se eksplicitno, iz novog ugla, osvetljava činjenica da je *12 C*, između svega drugog, velika i moćna mašina za žanrovsko „usisavanje“. Taj esej, naslovljen „Zid slikarstva (I)“, prvobitno je trebalo da bude štampan kao samostalan tekst, ali je, usled prepreka i problema s objavljivanjem, pronašao mesto u okviru autorove trenutne spisateljske platforme. Esej tematizuje razmatranja o aktuelnom

⁷⁶ Figura proroka biće doslovno navedena i obrazložena u drugom nastavku dnevnika: „Ovo mi je dalo mogućnosti da već sada pomenem Degasa, koji će se, u sasvim drugoj jednog konstelaciji, ponovo pojaviti mnogo docnije u ovom pariskom post-dnevniku za mene još neodređenih dimenzija, ali čiju (funkcionalnu) arhitekturu već znam, što znači da u funkciji te arhitekture mogu da predvidim i da pripremim izvesne kompozicione belege, veze i odjeke“ (Ristić 1989: 46).

⁷⁷ Po svojoj društvenoj percepciji i motivima, epizoda doista uporediva sa (ne)zgodom koju su, gotovo tačno pola stoleća kasnije, Sex Pistols priredili svojoj kraljici „oskrnavivši“ njen *Silver Jubilee*.

tašizmu povodom informela, to jest „žvrljotina“ i „škrabancija“ danskog slikara Kr. H. Sonderborga. Tim svojim aspektom, ovaj rad lako se nadovezuje na ono što je u naknadnom dnevniku o savremenoj umetnosti već bilo rečeno. Na istinsku polzu i radost čitalaca, Ristić donosi uporedni prikaz jednog Sonderborgovog informela s produktom svoje „nehotične crtačke delatnosti“, kako bi posmatrač mogao samostalno da donese zaključke o dometima ove savremene slikarske prakse. Treba napomenuti da Ristić, i ovde, tvrdi da iznosi „mišljenja jednog laika“, što je, prisetimo se, jedna od najvažnijih osobina avangardne esejistike. Takođe, autor ne propušta priliku da citira samog sebe – ovog puta o Maksu Ernstu i frotazu iz predgovora za novo izdanje *Bez mere*, ali i o Krsti Hegedušiću iz svojih dnevničkih beležaka – kao ni da zaboravnima prizove u sećanje kako Da Vinčijev tako i nadrealistički zid. Svim ovim zaobilazim putevima, Ristić nas zapravo dovodi do glavne teze ovog umetnutog polemičkog eseja: „Apstrakcionizam je, svojom epigonskom proliferacijom, svojom prazninom, doterao cara do duvara, da se slikarstvo nalazi pred jednim zidom, da je ono samo postalo taj zid“; dok, prema njemu, „rešenje može biti samo s one strane tog zida“ (Ristić 1989: 29). Prema tome, glavna zamerka (n)ovim vizuelnim ostvarenjima „nije da *ne predstavljaju ništa*, nego da *ne znače ništa*, ne izražavaju ništa“ (32). U pitanju je, dakle, sasvim suprotna tendencija od izvornih tašističkih crteža, koji su u svoje vreme značili nešto bitno: negaciju slikarstva. Ispostavlja se da je nefigurativno slikarstvo postalo novi akademizam, u čemu možemo prepoznati i sudbinu „književnih“ avangardi. Osim ovih istorijskoumetničkih argumenata, Ristić svoju kritiku potkrepljuje i razlozima sasvim lične prirode, tačnije svojim (ne)simpatijama, u čemu prepoznajemo karakterističan esejistički gest. Apstrakcija, po njemu, predstavlja samo „podstrek i podlogu za stvaralačke asocijacije posmatrača“ (37). Nasuprot tome, on pledira za maštovitost: „Volim samo ono i sve ono što je delo mašte, mnogo više od onog što je samo poprište na kome će se eventualno razigrati mašta gledaoca“ (38).

Drugi nastavak dnevnika (datiran na 11. XI 1962) gotovo je u celosti posvećen autorovom odnosu prema Polu Valeriju. Utoliko ovaj zapis predstavlja jedan od zanimljivijih Ristićevih „revizionističkih“ intelektualnih portreta. Francuski pesnik ponovo je u centru pažnje beogradskog nadrealiste povodom posete pariskoj izvedbi *Mog Fausta*, koja provocira Ristićevo preispitivanje, a potom i preispisivanje njegovih prethodnih tekstova o Valeriju. Hvatajući sebe nebrojano puta da „voli[m] i ono što ne voli[m] (i katkad da ne voli[m] ono što voli[m])“ (Ristić 1989: 42), on piše o velikom kontrastu koji je doživeo gledajući Rasina (koga inače voli) i Valerija (koga deklarativno ne voli). Ristić se priseća kako je o Valeriju – o kome je pisao u tri navrata (1929, 1934. i 1961. godine) – uvek pisao „negativno i površno, sasvim nedovoljno“, pitajući se i „da li nepravedno“ (40). Odgovor koji bi mogao da se nasluti iz intoniranosti ovog napisa, čini nam se, bio bi nužno potvrđan. Na primer, Ristić priznaje da je u svom „socijalnotendencioznom pamfletu“ iz 1934. bio „uskogruđo“, „puritanski“ i „inkvizitorski“ preterao (51), ali ga to ne sprečava da sada zauzme potpuno suprotan stav. Ristić je, naravno, i te kako svestan šta mu kod Valerija nikad nije bilo blisko: „Vrhovna Valéryjeva strast, ona je bila intelektualno, cerebralno čulna, kao što je njegoa čulnost bila intelektualna. [...] to je bila misao koja je sušta suprotnost jedne pasionirane misli. Valjda mi je zato bila tako malo nužna u životu“ (40). Međutim, čini nam se da se upravo iza ove skice duhovnog portreta, koja Ristiću služi da se od Valerija distancira, mogu nazreti i sličnosti u intelektualnim profilima ova dva pisca. Recimo, upravo je Ristić bio najlucidniji jugoslovenski nadrealistički duh. Oduzmemo li, u jednoj imaginarnoj jednačini, ono valerijevsko od Ristića, ostaće možda samo ona davno slavljena „krv razuma“ ili, kako će autor kasnije reći, „strasna ozbiljnost“ (88). Tome u prilog možemo navesti Ristićev opis dramatizacije Valerijevog dela: „Faust dakle diktira svojoj sekretarici delo koje bi imalo da bude summa i njegove misli i njegovog života, pola traktat a pola memoari“ (43). U ovim rečima teško je ne uočiti zapanjujuću sličnost s karakterizacijom Ristićevih sopstvenih dela, poglavito naknadnog dnevnika. Možemo, takođe, navesti i njegov rezime Valerijevog ukupnog dela: „uvek i svuda jedna *pozorišna igra* [...] to jest *pozornica i gledalište* [...] misao koja se pred samom sobom razvija, koja u svoje odvijanje [...] unapred uključuje i uračunava i posmatranje same sebe i nasladu u tom posmatranju“ (46). Ovaj opis, pak, prepun je odjeka iz onoga što je sam Ristić pisao (i docnije vlastitim pisanjem razvijao) na temu „teatralnog subjekta“. Uprkos svemu tome, Ristić se ne odriče stava da je Valeri trebalo da ima hrabrosti da, u jednom trenutku, začuti. Po tome,

on se svrstava u red onih umetnika – Bares, de Kiriko, Crnjanski, Malro – koji su „porekli svoju prvu, svoju pravu reč“ (48). S druge strane, da je ćutao do kraja, to bi njegovom delu „*retroaktivno a za svu budućnost*“ dalo remboovski „mitski prestiž“ (50). Ristić, naposljetku, ipak ne može da odluči dobija li delo „svoju nedostižnu poetsku efikasnost“ od „moralnog smisla pesnikove odluke“, to jest „izabrane sudbine“, ili je ono to koje sudbini daje „njen puni ljudski smisao“ (50).⁷⁸ U svakom slučaju, ova neraskidiva isprepletenost dela i sudbine njegovog autora izraz je, pored ostalog, Ristićevog avangardnog esejizma.

Treći nastavak naknadnog dnevnika u celosti je posvećen jednom filmu. Pre toga, međutim, dijarist se, na prvim stranicama ovog zapisa, osvrće na sopstveni „zanat“. Ristić se ovde lucidno poigrava sa značenjima sintagme *javni dnevnik*, koja ga po sličnosti upućuje na *javnu stvar* (*res publica*), te neizbežno vodi ka nazivu časopisa u kojem se ovo pisanje uopšte inscenira (*Forum*). Posežući, ironično, za jednim od najdugovečnijih spisateljskih klišeja – opisu vremenskih prilika – Ristić razmišlja o dvosmislenosti reči *vreme*, koja u stvari jedina opravdava sva ta upućivanja na meteorološke prilike u dnevnicima i sličnim beleškama. Pritom, ne treba prevideti ni da etimologija reči *dnevnik* takođe upućuje na vremensku odrednicu (dan), što kod Ristića, kao što vidimo, poprima dublji značaj, usložnjavajući temporalnu strukturu ovog dela. U tom kontekstu, autor nam nudi i jednu od svojih (uvek provizornih) definicija dnevničkog žanra: „Jedan dnevnik nije nikad ništa drugo do jedna (subjektivna) *hronika* [...] tojest niz zabeleženih, fiksiranih *doživljaja*, više još no *dogadaja*“ (Ristić 1989: 62).

U autopoetičkom smislu, ovaj nastavak donosi nam i jedan važan autorski gest. Ristić, naime, koristi svoju dnevničku *licentia poetica* da prekine redakturu naknadnog dnevnika i da diskurs, iz vremena pariske konferencije, izmesti bliže vremenu samog pisanja tj. redakture dnevnika. „Neodoljivo“ podstaknut „na ovaj vremenski raskorak“ tekstom iz lista *Borba*, autor odlučuje da se osvrne na film *Bezdan* (*Les Abysses*, 1963), koji se u Parizu davao čak četiri meseca nakon njegovog „dnevničkog“ boravka tamo i koji, štaviše, on čak nije ni pogledao. Ristić, dakle, „naslepo“ brani ovaj film, odnosno unapred se ne slaže s onima koji ga odbacuju. Time on staje na stranu onih koji su o njemu afirmativno govorili: Žan-Pol Sartr, Simon de Bovoar, Žan Žene, Andre Breton, Žak Prever, Fransoaz Sagan... Ristić smatra da je film vredan samim tim što „u izuzetnoj oštirini“ nameće probleme koji povezuju umetničku delatnost sa sferama moralnim i socijalnim. Film, inače, tematizuje zločin čuvenih sestara Papen, o čemu je u ovom radu već bilo reči povodom autorovih eseja iz sredine tridesetih godina. Njihov (zlo)čin Ristić tumači kao „zlo rođeno iz zla“, čitav slučaj kao transponovanu antičku tragediju, a dve sestre kao veštice iz *Magbeta* i Erinije, koje oličavaju hegelijanski odnos gospodara i roba.⁷⁹ Ristićeva poenta, do koje mu je toliko stalo da je morao da posegne za ovim filmskim ekskursom, tiče se lepote i čistote filma, za koje autor tvrdi da opstaju uprkos ili upravo putem nečistote onog prikazanog. Postoji lepota zla i Anti-Erosa, ali bez obzira na njenu prirodu, „lepota je uvek moralna“ (Ristić 1989: 71).

Četvrti nastavak opisuje posetu Nacionalnoj biblioteci u Parizu. Obilje njenih knjiga poslužiće autoru najpre kao povod za montenjevsko zapažanje o prirodi esejističke delatnosti, tačnije o knjigama koje se, u nedogled, „lančanom reakcijom koju ništa ne može zaustaviti“, pišu o drugim knjigama (Ristić 1989: 72). I u ovom nastavku oseća se prisustvo Pola Valerija, tim pre što Ristić na poklon dobija esejističke studije o ovom pesniku koje je napisao direktor biblioteke Žilijen Ken. Povodom njega, koji je Drugi svetski rat proveo u Buhenvaldu, Ristić govori o „superiornom stavu kulturnog čoveka“, koji svojim duhom uspeva da pruži otpor logici koncentracionog logora (77). Valerijevska je, osim toga, revizija još jednog ristićevski negativnog *strong opinion*, ovoga puta o Nikolaju Berđajevu. Lisjen Ken, Žilijenova supruga, u to doba piše knjigu o ovom ruskom misliocu u emigraciji, što autoru dnevnika služi kao karakterističan šlagvort za opsežan osvrt na njegov život.

⁷⁸ Međutim, Ristić u konačnici iskazuje blagi ali neophodan oprezan prema (svom) stavu o (tuđoj) poetskoj samoizdaji: „Ali može izgledati paradoksalno očekivati, zahtevati od nekog za koga ne bismo znali da je postojao da nije bio književnik – da u jednom trenutku prestane da bude, tojest zameriti mu što je bio ono što nije mogao ne biti kad je to bio“ (Ristić 1989: 61).

⁷⁹ Čitav ovaj odlomak o filmu i sestrama Papen po mnogim svojim karakteristikama neodoljivo podseća na (zanemareni) članak Marsela Prusta „Sinovljevi osećaji roditeljoubice“ (1907, v. Prust 1996).

No, ovde nam nije toliko bitno ispisivanje uzbudljivog životopisa N. Berđajeva koliko otkrivanje Ristićevih sklonosti preko ovih tema. Tako nadrealista donosi malu, priručnu tipologiju misticizma i, kao svom duhu bližem, priklanja se onom „ekstatičnom, vizionarskom, jeretično prevratničkom“, koji uspeva da dopre do poetskog značenja, „što znači ljudskog značenja“ (93–94). Takvi mistici bili su, na primer, Jakob Beme, De Fjore, Majstor Ekhart, Hildegarda, Tereza Avilska, Blejk, Haman i drugi, pri čemu su autoru posebno važna dvojica, Silezijus i „Nepoznati Filozof“, „neobični moralist“ i autor knjige *Čovek želje* (1790). Za Ristića je, naime, uvek reč o tome ima li neka pojava, sudbina, život ili delo „životni značaj za mene“.

Kao što je treći nastavak, „neodložnom“ raspravom o filmu, uneo hronološku pometnju provalom piščeve tekuće sadašnjosti u planirani poredak, tako se u petom nastavku aktuelnost iznova nametnula u vidu jedne elementarne nepogode. Njoj je posvećen čitav umetnuti napis „Zemljotres je uništio Skoplje“. U okolnostima takvog „bezdana nesreće“, Ristić pojašnjava svoju odluku o novoj temporalnoj pretumbaciji unutar dnevnika:

„Nemoguće bi bilo, nezamišljivo bi mi bilo da ne prekinem ovaj naknadni pariski dnevnik da bih u njega upisao te četiri reči [...] Registrujući i komentarišući naknadno, što znači preživljavajući ponovo dane o kojima pišem, neizbežno preživljavam, u vremenu sadašnjem, i dane u kojima ovo pišem“ (Ristić 1989: 108).

Ipak, Ristić se ne zadržava previše na ovom zemljotresu; štaviše, reč radije ustupa „Skopskim zapisima“ Dobrice Ćosića (*Politika*, avgust 1963), kao autentičnijem svedočanstvu o ovoj katastrofi nego što bi bila njegova. On u tome prvenstveno nalazi povod za razmatranja o ambivalentnim osećanjima čoveka prema zakonima prirode. Pozivajući se, kao i uvek u sličnim prigodama, na reči Rastka Petrovića da je čovek „kosmička zver“, ali i na sopstvena razmišljanja o *homo sideralis*-u, Ristić ovim koncepcijama čoveka pridodaje De Šardenovu ideju o hominizaciji kosmosa. Na fonu tih refleksija, Ristić izvodi hegelijanski zaključak: „Što je više nužnosti prožeo saznanjem, čovek je sve slobodniji, ali time i sve odgovorniji“ (Ristić 1989: 111). No, „kad se ovaj dnevnik već zove *12 C*, što takođe nije bez razloga, treba u njemu ponešto da kažem i o ovom Dvanaestom zasedanju Generalne konferencije, tojest o Unesku samom“ (119), opominje (se) autor. Ovaj gest rečito govori o ulozi povoda i preteksta u esejistici uopšte, a kod Marka Ristića naročito. Kao što smo pokazali u uvodnom poglavlju, povodi su, unutar eseja, samo izgovori za razvijanje i razgranavanje autorovih vlastitih misli i asocijacija. U ovom slučaju, upravo je spomenuti De Šarden poveznica ka temama (kako Uneskove tako i načelno shvaćene) kulturne politike, budući da čak i Rene Majo, generalni sekretar organizacije, citira ideje ovog religijskog mislioca o konvergenciji i uspelom spoju nauke i religije. De Šardenove koncepcije o ulozi ljudske svesti u kosmosu Ristića ujedno privlače i odbijaju, ali im on ipak ne odriče da predstavljaju jednu etapu „na putu širenja i produbljivanja one sintetičke dijalektičke misli koja bi jedina mogla, koja jedina može da obuhvati svu mnogostrukost značenja i aspekata onog osnovnog pitanja [...] kamo ide čovečanstvo?“ (122).

De Šarden je tema i narednog Ristićevog dnevničkog zapisa, u kojem nadrealista detaljnije – uz gotovo akademski pedantno navođenje primarne i sekundarne literature – izlaže njegov intelektualni profil i, što je važnije, analizira smisao i značaj njegovih ideja u kontekstu savremenosti. Posebno je značajno da mu (ne samo) kod njega najviše smeta stil (shvaćen u širem smislu reči, kao stil mišljenja ili stil ličnosti), što nam još jednom ukazuje na neraskidivu vezu stila i misli u žanru eseja:

„Ne volim taj stil Dobrog Pastira, taj ton Mudrog Učitelja, nešto gnjavatorski, ono slatkorečivo, nešto što izgleda licemerno i kada to nije, nešto hrišćanski, nešto pastorski, nešto što ne odgovara grandioznosti, bezgraničnim perspektivama te vizije beskrajne celokupnosti i celovitosti Svemira“ (Ristić 1989: 130).

De Šardenove ideje su, ujedno, povod da se ponovo razmišlja o istinski dubokom jedinstvu čoveka i kosmosa. Na tom tragu, Ristić iznosi svoj mali priručni kanon autora za koje smatra da su u ovom polju najdalje otišli: Heraklit, Beme, Ekhart, Kampanela, Bruno, Spinoza, Gete, Hegel, Humbolt,

Marks, Niče itd. Ovom spisku on dodaje potom i Rastka Petrovića i Lotreamona, budući da su oni pisali o čovekoj instinktivnoj želji za beskrajem, te ističe kako prezire ljude koji se sa beskrajem nikada nisu odmerili.

Karakteristično za ovaj dnevnik, Ristić preskače vremenske ravni, navodeći – ipak pomalo neočekivano – kako će izvesnu knjigu o Niče u kupiti tri dana docnije (u odnosu na datum zapisa, a ne datum pisanja). Stoga napominje da će o nemačkom filozofu detaljnije pisati kasnije, ograničavajući se ovde tek na jedan Ničeov citat. Naime, Ristić navodi da Niče iz jednog Danteovog stiha (*Inferno*, XV, 85) izvlači samo jedan njegov deo, *come l'uomo s'eterna*. Tim citatnim izmeštanjem, ove su reči, tako izdvojene, „dobile jedan dubok smisao, jedan smisao koji možda ni kod Dantea nisu imale“, što nadrealista prevodi: „Kako se čovek OVEKOVEČAVA“ (Ristić 1989: 135). Pošto kod Ristića možemo da uočimo i osobeni borhesovsko-blumovski postupak retrospektivnog čitanja, ovaj citat zadobija sledeći smisao: kako se čovek podučava danteovskoj večnosti u ničeanskoj radosti. Spomenimo, kuriozitetu radi, da Ristić kritikuje prevod *Zaratustre* Milana Ćurčina, ocenjujući ga kao primer „prevodilačke izdaje“, neosetljive na poeziju izvornika i izvedene u „stilu operetskog libreta“ i šlagera (137).⁸⁰

Preplitanje isuviše vremenskih ravni, njihovo ukrštanje, pa i čitalačka poteškoća da se ponekad utvrdi u kom se trenutku (pisanja) nalazimo, nameću se u naknadnom dnevniku kao zasebna tema. Utoliko, kao svojevršno opravdanje publici, s jedne, ali i kao ekspliciranje sopstvene zamisli, s druge strane, Marko Ristić nekoliko stranica posvećuje problemima koje ima pri vođenju dnevnika ove vrste, „čija se mnogoobličnost počinje pretvarati u bezobličnost“ (Ristić 1989: 136). Ispisujući ove redove na jedanaestu godišnjicu Elijarove smrti, Ristić autoironično napominje da, u ovom dnevniku, još nije stigao ni do datuma desete godišnjice. Međutim, asocijacije koje nehotično iskrsavaju dovode do „usporenja usporenja toka“ naknadnog dnevnika i pretrpavanja digresijama. Prema tome, „kako vreme prolazi, sve se više udaljavaju jedan od drugog dva vremenska plana na kojima se razvija ovaj dnevnik“ (139), njen nepokretni i njen pokretni plan, vreme zbivanja i vreme pisanja. Pritom, u tom dijalektičkom prožimanju dolazi do paradoksalnog obrta, jer „što dalji jedan od drugog, ta dva plana su sve bliža jedan drugom, upravo počinju se međusobno dijalektički prožimati. Interferiraju“ (139). Naravno, reč je ne o dve nego o bezbroj vremenskih ravni koje se prepliću. Pored toga, ova interferencija predstavlja krucijalan vezivni sastojak za ucelovljenje dnevničkog ja: „Hoću li i nehotično dovesti značenje tog žuđenog kontinuiteta – bez koga čovek kao da ne može da opravda svoje postojanje, ni da shvati postojanje Sveta“ (140), pita se Ristić, navodeći reči Krležinog Doktora iz *Na rubu pameti* da bi svaki čovek bio dužan da od svog života stvori pesmu.

Radio-emisija „Quinzaine surréalistes“, posvećena Luju Aragonu, vraća nas nadrealističkim temama. Ono što tu čuje, Ristić ocenjuje kao promašeno, odnosno neverno autentičnom nadrealizmu, kao prilagođeno piščevoj tadašnjoj ličnosti. Tu nepravdu autor nastoji da ispravi ovim napisom, koji doživljava kao vlastitu, mentalnu radijsku emisiju, svojevršno „pesmu u meni“. Na ovom primeru možemo uvideti još jednu funkciju ovog dnevnika – naime, onu korektivnu. Nasuprot nadrealizmu „druge generacije“, „pravovernom“ i „epigonski“ okupljenom (takođe) oko Bretona, među čijim se istaknutijim pripadnicima nalazi i Radomir Ivšić, Ristić se priseća „herojskog“ doba pariskog nadrealizma, obeleženog karakterističnim „flamboyant stilom“ (Ristić 1989: 150), kao i svoje opijenosti Aragonovom poetskom prozom i *Seljakom iz Pariza*.⁸¹ Autor navodi odlomke iz

⁸⁰ U jedanaestom nastavku dnevnika Ristić će se, s jednakim pravedničkim gnevom, okomiti na još jednog „tzv. modernistu“ prevodioca, naime, na prevod Fransa Vija iz pera Stanaslava Vinavera. Opominjući da njegovu „jezikoslovnu prevodilačku veštinu“ – okarakterisanu „proizvoljnom dosetljivošću“ – „u poslednje vreme toliko veličaju“ (Ristić 1989: 319), nadrealista dodaje da je to, dakako, neopravdano. S tim u vezi, treba istaći da je Ristić, kad god mu se ukazivala potreba a da to nije želeo da učini sam, za prevode stihova u svojim esejima po pravilu „angažovao“ mlađu generaciju pesnika-prevodilaca – Vaska Popu, Boru Radovića i dr.

⁸¹ Marko Ristić nipošto nije bio usamljen u ovoj opijenosti ranim Aragonom. Valter Benjamin priznao je Teodoru Adornu u jednom pismu iz 1935. da je glavni podsticaj za rad na *Pasažima* potekao upravo od pisca *Seljaka iz Pariza*. O samoj knjizi Benjamin je rekao sledeće: „Noću, dok bih ležao u krevetu, nisam mogao da odjednom pročitam više od dve ili stranice, a da srce ne počne da mi lupa tako snažno, da sam morao da ostavim knjigu. Kakav znak! I kakav podsetnik na sve te godine koje sam morao da nanižem između sebe i takve vrste čitanja. A opet, prve skice *Pasaža* potiču baš iz tog vremena“ (Benjamin 2021).

Aragonovih prisećanja (članak „Večno proleće“), u kojima ovaj ex-nadrealista – uprkos svemu – afirmiše snagu mladalačkog nadrealizma. Tim povodom, Ristić u fusnoti preštampana sopstvenu belešku „na liniji nadrealističke ortodoksije“ o „ aferi Aragon“ iz *NDIO* 3. Osim toga, a na istom tragu, on ispisuje čitav niz rečenica koje su zapravo sastavljene parafraziranjem naslova eseja i knjiga o odnosu nadrealizma i politike. Ristić, ovom prilikom, iznosi spisak tema i motiva na koje je – da je „kratak spoj“ asocijacija bio samo neznatno drugačiji – mogao da bude naveden da govori povodom nadrealizma, a koje bi čak mogle da budu i objektivno značajnije. No, vodeći naknadni dnevnik – tačnije, „trostruko naknadni dnevnik“ (163) – Ristić kao da postepeno stiže sve veću svest o vlastitoj istorijskoj ulozi. Samim tim, on postaje svestan i svoje odgovornosti spram te uloge, usled čega, obasut rojevima asocijacija i naviranjem sećanja, utvđuje svoju odgovarajuću poziciju:

„Zar sam baš ja taj koji treba svega da se seća, tuđe prošlosti kao i svoje sopstvene, koji treba da je sve upamtio, sve zabeležio, da je sve sačuvao [...] Kao da sam obavezni hroničar, određeno zlopamtio, zakleti svedok. *Svedok ili saučesnik*. Saučesnik koji odaje iz vernosti“ (Ristić 1989: 159).⁸²

U jednom ranijem tekstu, Ristić je zapisao reči koje ovde iznova navodi kako bi potkrepio gornji navod, a koje možemo tumačiti kao komentar dijarističkog postupka primenjenog tek u naknadnom dnevniku: „Sve me na nešto seća, kaže gospodin Ipsilon, u junu 1941, gospodinu Iksu“ (Ristić 1989: 160). Utoliko, jedan od bitnijih zaključaka do kojih Ristić dolazi jeste ovaj:

„Doba se mešaju, smenjuju, menjaju mesta, i ljudski odnosi, kroz ta pokretna doba, slažu se, u neslozi i nesporazumu, u neredu jednog dubokog, tajanstveno uslovljenog reda, jedan preko drugog, da sve konačno ostane neshvatljivo u svojoj zbrci, fragmentarno i promašeno, a ipak, negde pri dnu beskrajnog vidika, ispunjeno i osmišljeno, isceljeno i celovito“ (Ristić 1989: 168).

Naknadni dnevnik, na taj način, postaje mesto „podsvesnih skladišta gde su zaborav i pamćenje jedno isto“ (Ristić 1989: 162).

Približavajući se, konačno, desetoj godišnjici Elijarove smrti, Ristić koristi priliku da o njemu i Nuš napiše nekoliko redova, da se podseti druženja s njima, ali i njihovih novembarskih smrti, ilustrujući ih Disovim stihovima. No, tim povodom, Ristić najviše govori o onoj temi kojoj su bila posvećana „Tri mrtva pesnika“: politici koja gasi prijateljstva. Utoliko ovaj odlomak možemo čitati i kao naknadnu fusnotu tog eseja: „I kako bih ikad mogao oprostiti politici te surove prodore, te svirepe provale u stvar i tvar ljudskih osećanja i ljudskih odnosa“ (Ristić 1989: 176). Od svih sličnih prijateljsko-političkih rastanaka i mimoilaženja, Ristić priznaje da ga je ovaj s Elijarom najviše pogodio. Uprkos tome, oseća se dužnim da napomene kako je vernost ovog pesnika staljinizmu bila i ostala primer zastranjenja i svojevrzne „aberacije doslednosti“. Međutim, ovde nam je važnije da istaknemo jedan osobeni Ristićev dijaristički postupak. Tamo, naime, gde govori o Elijarovim poznim pesmama, autor takoreći pastišira manir karakterističan za eseje ovog pesnika. Tu on, štaviše, iznosi dokumentarnu građu na osnovu koje se ispostavlja da je jedini on u mogućnosti da rekonstruiše nastanak jedne Elijarove pesme zato što je, nakon jedne posete pesniku, sačuvao bačene zgužvane listiće s prvim vezijama pesme.

Drugi deo napisa posvećen je pariskom metrou, „podzemnom krtičnjaku Pariza“. Varirajući Bodelera rečima da „stvarnost modernog grada pokazala se bremenito čudesnom“ (Ristić 1989: 192), Ristić u pojavi metroa vidi jedan od ključnih činilaca moderne mitologije urbanog života.⁸³ Pritom, u osvrtu panoramsko-sinhroničnih razmera, koji samom hronologijom povezuje naizgled heterogene, ali nevidljivim sponama ulančane događaje, Ristić ukazuje da se, iste godine kada je metro pušten u rad (1900), na istorijskoj pozornici pojavljuje pseudonim Lenjin, kao i da Sigmund Frojd štampa

⁸² Iz ovog citata potiče i naslov Ristićeve potonje knjige *Svedok ili saučesnik* (1970), u kojoj je objedinio najveći deo tekstova štampanih tokom šezdesetih godina – a u njemu će se naći tek dva zapisa iz *I2 C*: „Zemljotres je uništio Skoplje“ i esej povodom smrti Dedinca i Bretona.

⁸³ O Parizu kao mitologemi, osim podrazumevanog Aragonovog predgovora *Seljaku iz Pariza*, pisao je još i Rože Kajoa u eseju „Paris, mythe moderne“ (izvorno *NRF*, 1937, preštampano u *Mit i čovek*, 1938), ali i Valter Benjamin u svom nedovršenom projektu *Pasaži*.

Tumačenje snova. Nadovezujući se, preko tri tačkice, direktno na prethodni odlomak, autor se vraća meditacijama o Parizu svog sećanja: „Poći bulevarom Raspail znači za mene još jednom poći jednom od onih arterija Sećanja, jednom od onih ulica subjektivnih Asocijacija što se, kao mreža ponornica, prepliću i granaju po prenaseljenim mitskim gradovima Pamćenja i Zaborava“ (198). Knjižara *Gallimard* služi kao magnetska uspomena na Pariz, i to ne na onaj doživljeni nego na onaj isprva tek zamišljeni grad, a – što je još važnije – grad knjiga. Ristić se priseća kako je njegov otac, iako bez ukusa u tim stvarima, redovno kupovao ženevski modernistički časopis *L'Eventail*, iz koga potiče njegova prva prava slika Pariza. Otuda autor zaista ima pravo kada kaže da za sobom ostavlja „jednu od svojih pariskih prošlosti, i to onu koju nikad u Parizu nisam doživeo“ (221), već koju je zamišljao putem knjiga i časopisa. Na taj način, *I2 C* nam pokazuje da je moguće voditi (naknadni) dnevnik čak i o onome što nismo doživeli. Osvrnimo se i na činjenicu da je mladi Marko Ristić, kako kaže, počeo u spomenutom periodu da vodi svoj prvi, mladalački dnevnik, takozvani „dnevnik moje lektire“, „posle čega je tek počelo sve ono što je za mene značilo otkrovenje sveta poezije“ (239). U tome su bitnu ulogu odigrali upravo tvorci spomenutog časopisa. Još važnije je, međutim, to što Ristić povezuje čin pisanja dnevnika s pesničkim, tačnije čitalačkim otkrovenjem. Ovaj izuzetno važan uvid o prirodi čitanja i pisanja uopšte upućuje na to da ove dve prakse neminovno proističu jedna iz druge, ili da jedne nema bez druge. Pritom, za sagledavanje Ristićevog esejističkog profila u celini, od suštinske je važnosti što je ovde reč upravo o pisanju dnevnika. U autopercepciji autora, dijaristika se ispostavlja kao ishodište čitave njegove spisateljske „karijere“. Naknadni dnevnik je, u tom pogledu, naknadan upravo u odnosu na taj prvi, mladalački dnevnik, s kojim čini okosnicu jednog književno-esejističkog opusa.

Deo ovog odlomka posvećen je knjizi *Slučaj Niče* (1958) Karla Šlehte. Ta je studija imala za cilj da razdvoji pravog od oficijelnog (nacistički prilagođenog) Ničea. Ristić povodom toga prenosi svoju jedinicu o nemačkom filozofu iz „Indexa“ *Književne politike*, te ujedno podseća kako su Žorž Bataj i grupa Koleža za sociologiju, okupljena oko časopisa *Acéphale*, još pre rata kritikovali fašističku apropijaciju Ničea, uključujući i tumačenje njegovog fašizma iz pera Đerđa Lukača. Imajući u vidu njegove vlastite redaktorske politike pisanja, nije nevažno spomenuti da Ristić insistira na tome da se *Volja za moć* ne može smatrati Ničeovim delom, s obzirom na to da je u pitanju jedna kompilacija (v. Ristić 1989: 203).

Na sličan način na koji je bio podstaknut da piše o Ničeu, jednostavno nabasavši u Parizu na jednu knjigu o njemu, Ristić koristi svežanj knjiga koje je kupio u *Gallimardu* kao povod da se raspiše o svakoj od njih pojedinačno. U pitanju su sledeća četvorica autora: Rober Desnos, Džejms Džojns, Pol Elijar i Albert Ajnštajn. Ovde ćemo se, tek ukratko, osvrnuti na Ristićeve glavne poente iznete povodom ovih autora. O Desnosu Ristić piše kao o medijumu magijskog diktata i čudu prenadrealističke faze (v. Ristić 1989: 207), navodeći uzgred pesnike koji su se na sličan način poigrali jezikom, od srednjeg veka pa do nadrealizma: sv. Bernar, Rable, Igo, Kerol, Laza Kostić, Koder. Džojnsa nastoji da približi nadrealizmu, imajući u vidu da između nadrealista i njega postoji svojevrstni „dijalektički paralelizam“. Irski pisac se, naime, takođe bavi „noći ljudskog govora“, vodeći borbu za „duboki preobražaj izvornog smisla i organske strukture govora“, s tom razlikom što kod nadrealista ne dolazi do „dezintegracije leksičke građe“ (215). Povodom *Fineganovog bdenja* Ristić je pak ambivalentan, smatrajući da Džojsovo životno delo nije ujedno i životvorno: „Time što je rekao sve što je smatrao da ima da kaže [...] njegova konačna knjiga je svakako pobeda koju književnik vrlo retko doživi da izvojuje, ali takva kakva je, ona je isto tako i jedan poraz time što predstavlja jedan *završetak*“ (216). Povodom Elijara, autor citira reči Milana Dedinca o eseju francuskog pesnika „*Premières vues anciennes*“. Ovaj tekst, budući da je u pitanju mahom osobena simfonija citata, srpski pesnik naziva „intimnim dnevnikom koji su pisali drugi“ (236). Ta formulacija, koja bi se na izvestan način mogla primeniti i na *I2 C*, veoma podseća na Ristićevu poetsku definiciju kolaža iz ovog dnevnika: „*Collage*, kojim se u slikarstvu sanja, i priča svoj san, pomoću materijalnih elemenata tuđe jave“ (35). Upravo u ovakvim iskazima možemo prepoznati metapoetičke komentare o avangardnoj esejistici, čija poetička procedura počiva na upotrebi heterogene građe „stranog“ porekla, te njenom kolažiranju i montiranju, a sve radi uočavanja i uspostavljanja novih, neočekivanih, pa i snolikih poveznica između udaljenih, disparatnih instanci.

No, vratimo se gore spomenutom nizu autora. Kao poslednjeg, Ristić se dotiče Ajnštajna. Inače veliki poštovalac Ajnštajnovih revolucionarnih naučnih otkrića – o čijim je posledicama u više navrata nadahnuto pisao – Ristić se zalaže za to da fizičarevu raspravu *O specijalnoj i opštoj teoriji relativiteta* treba čitati kao „svaki drugi fantazam poetske imaginacije“ (220). Na taj način, Ristić vrlo direktno demonstrira kako u praksi izgleda tipična esejistička apropijacija drugih (ne samo književnih) žanrova i duhovnih disciplina (o tome smo pisali u uvodnom poglavlju, ali upućujemo i ovde na Rorti 2004).

Naredni nastavak donosi niz autopoetičkih komentara o vremenu i dnevniku:

„Jer sve postaje predživot, tek što je bilo život, pusta sadašnjost, pravi čas ili zgodna prilika, neuhvaćeni Kairos [...] koga niko neće uhvatiti straga... Kairos, ‘helenski bog trenutka koji je netom prošao, ali i trenutka kratkog budućnošću’, kaže Oskar Davičo na čelu svoje zbirke pesama *Kairos*. [...] Svaki trenutak nosi u sebi mogućnost i moć svog večnog povratka i uvek ostaje u stanju da se iz minulog vrati, da i sebe i sve druge trenutke vaskrsne, obnovi, da sve druge minule trenutke za sebe veže“ (Ristić 1989: 251).

Autor potkrepljuje svoja razmišljanja pozivajući se na sumatraističkog, „beskrajno davnog“ Miloša Crnjanskog. Prisećajući se onoga što su Krleža i Frojd napisali o smrti kao generatoru stvaranja, Ristić se služi stihovima Rajnera Marije Rilkea („svakom njegova sopstvena smrt“), kako bi ukazao na to da stvarni život podrazumeva mišljenje tog života, a da to (sećajući se Tolstojevih reči na koje se više puta pozivao) nužno znači i mišljenje sopstvene smrti. U karakterističnom ristićevskom dijalektičkom obratu, sve to zapravo znači „uvideti njen smisao, tojest svoju sopstvenu besmrtnost, ovekovečenje čoveka“ (Ristić 1989: 263). Zbog toga ponovo nalaženje izgubljenog vremena (Prust) znači u stvari ukidanje vremena (Kirilov), „prolaznu prefiguraciju neprolaznosti“: „Savladati vreme, ostvariti ga dijalektički, ukinuti ga, to nije ništa drugo no uočiti, doživeti smisao života“ (264), a tog cilja radi postoje umetnosti, ali i sećanje, svest, ljubav.

Odlomak se završava posetom Muzeju Čoveka, koji ilustruje bogatstvo vanevropskih umetnosti i tekovina. Boravak u ovom muzeju i priroda njegovih eskponata nudi autoru izgovor za kritičku tiradu protiv evrocentričnosti (u okviru koje Ristić donekle preinačuje i određene Krležine fraze i stavove), odnosno za afirmaciju „tolikih divnih monstruma“ (Ristić 1989: 273). Zaključak je tipično ristićevsko „umesto estetike“: „*Lepote*, u množini, to može da znači, to za mene znači da nema *jedinstvene lepote*, da ne može biti estetskih kanona“ (276).

Naknadni dnevnik *12 C* nastavlja se uz duhovitu opasku da se već završilo i zasedanje pod nazivom *13 C*, što autora podstiče da iznese nekoliko refleksija o prirodi sopstvenog poduhvata:

„Mesecima sam zapustio, napustio ovaj dnevnik: sve veći je razmak, raskorak između dva vremenska plana na kojima se on nesinhronizovano odvija. Einstein nas je uostalom davno poučio [...] da nema prave simultanosti, da je svaka savršena istovremenost isto tako iluzorna kao i istoprostornost, tojest svudaprisutnost, koja je jedan od atributa Gospoda Boga“ (Ristić 1989: 277).

Na tom tragu su i napomene o „zabranjenoj zoni sećanja“, koja može „ometati ali i bogatiti dalji tok življenja“ (Ristić 1989: 280).

Još jedna večera u *Closerie des Lilas* izvor je, ovoga puta, asocijacija na Aragonov potresni nekrolog⁸⁴ Tristanu Cari, iz koga Ristiću iskrsava sablast nadrealiste samoubice Renea Krevela, kome posvećuje veći deo ovog napisa. Kao krovni naslov svih Krevelovih knjiga Ristić stavlja naslov Miseovog dela napisanog ravno stoleće pre Krevelove smrti: *Ispovesti jednog deteta ovoga veka* (283). Tim naslovom bi se, uzgred, jednako mogao označiti i opus Marka Ristića. Rene Krevel bio je „jedan od onih mladića, tako retkih, najređih, koji ne bi – kako je to rekao Milan Dedinac – ‘dopustio sebi da i posle smrti svoje mladosti ostane u životu’“ (Ristić 1989: 287). Bretonovo šamaranje Ilje Erenburga zbog klevetanja nadrealizma Ristić vidi kao uvod u Krevelovo samoubistvo, kao nužnu

⁸⁴ U tom svetlu, moglo bi se izneti mišljenje da je i sam naknadni dnevnik svojevrсни metanekrolog. Ristićev projekat nosi u sebi (nehotične) tragove ideje Martina Hajdegera o sećanju (*Erinnerung*) koje, samim mišljenjem (*Denken*), postaje spomen (*Andenken*).

„jednu njegovu komponentu“. Napomenimo i to da je Krevel, inače, autor stihova koje Ristić na drugom mestu uzima kao moto: „Jer mi poznajemo vladavinu nesrazmernih stvari“.

Na ovu nekrološku refleksiju nadovezuju se još dva motiva koja se dotiču nadrealizma: stvaralaštvo dece i časopis *Minotaure*. Povodom prvog, Ristić piše o Žizel Prasino, autentičnom anti-čudu od deteta. Ova mlada anti-umetnica pokazala se kao potvrda „istine nadrealističkog otkrića univerzalne prisutnosti i presudnog značaja podsvesnog diktata u poetskom stvaranju“, nezavisno od uzrasta (Ristić 1989: 296). U tom pogledu, Ristić joj suprotstavlja *wunderkind* Minu Drue, koju u suštini opisuje kao starmalu književnicu u obličju deteta, i čija ni pojava ni rad ne impliciraju nikakve avangardne tendencije.⁸⁵ Povodom časopisa *Minotaure* i njegove „riznice čudesa“, Ristić iznosi jedan od ključnih svojih uvida koji se tiču značaja i smisla periodike u njegovom razvoju. Za njega su, naime, *Minotaure* i *Danas* (kojeg označava kao svoju najveću prekretnicu) najbolja ilustracija svih njegovih pokušaja da, po uzoru na Bretona, usaglasi Marksa („Treba preobraziti svet“) i Remboa („Treba izmeniti život“), skicirajući u osnovnim crtama svoju evoluciju. Ovaj odlomak završava se redovima o pećini Lasko, koju Ristić smatra dokazom jedinstva čovekovog umetničkog stvaranja. Ono što crteži iz ove pećine demonstriraju jeste upravo svojevrsna „nadestetika“. Ti crteži predstavljaju „iracionalno utilitarističko“ delo zato što imaju funkciju magijskog opčinjavanja i vraćanja radi uspešnog lova. Oni pokazuju da, osim magije i kreacije, postoji i treći element stvaranja: energija (v. Ristić 1989: 312). Autor se, pritom, u svojoj elaboraciji poziva na radove Žorža Bataja, koji je upravo na primeru pećinskih crteža afirmisao večito jedinstvo erosa i tanatosa. Međutim, kako upozorava Ristić, pećinski crteži, uprkos tome što su preživeli tolike vekove, postali su ugroženi ljudskim prisustvom (kako istraživačke tako i turističke prirode), i pitanje je koliko će još ljudi zaista biti u prilici da ove prve primere čovekove umetnosti vidi u budućnosti.

Jedanaesti nastavak obiluje autopoetičkim komentarima. Ipak, najpre bi bilo vredno istaći jedan duhovit, uslovno rečeno, autotipografski osvrt: „Uzdržaću se, na ovom mestu, od jedne duže digresije pod crtom (koje crte uostalom u *Forumu* nema) o nagradama uopšte“ (Ristić 1989: 315). Naravno, Ristić se ipak ne uzdržava da nam izloži svoj stav o književnim nagradama. Prema njegovom sudu, naime, svaka nagrada je koruptivna, a to je naročito slučaj u Jugoslaviji, s obzirom na to da je – za razliku od prakse u Francuskoj – nagradna suma važnija od simboličnosti priznanja. Stoga je razumljivo njegovo čestitanje Sartru na odbijanju Nobelove nagrade, a još je zanimljivija preporuka za čitanje pamfleta *La Littérature à l'estomac* (1950) Žilijena Graka. U drugom delu ovog nastavka Ristić nas vodi na jedan književni prijem, tačnije u posetu „starinskoj reviji“ *Mercur de France*. Tamo ne više mladi Ristić susreće čitav niz saradnika ovog lista, kojima je decenijama unazad bio duhovno blizak čitajući njihove knjige,⁸⁶ što nam daje povoda da ga uporedimo s ostarelim Marselom na prijemu kod Germantovih u finalnom tomu *Traganja za iščezlim vremenom*. Ristić nam ovde izlaže ključno poetičko geslo ovog dnevnika:

„Tako se, blagodareći slučaju (ali slučaju samo ukoliko je oruđe onog još uvek neprotumačenog ‘determinizma podsvesti’), tako se još jednom, i ovde, uspostavljaju ‘tajanstvene veze’, između mene s jedne i nekih od onih simbola i svetova, s druge strane, od kojih sam sačinjen, koji su me, kroz godine, determinisali ovakvog kakav sam, samim tim što živim, *determinantnog*. I, što je još čudnije, baš dejstvom tog objektivno determinisanog subjektivnog determinizma, ti simboli i ti svetovi povezuju se među sobom i van moje svesti, i van moje podsvesti“ (Ristić 1989: 326).

Naknadni dnevnik, prema tome, postaje stecište „tajanstvenih veza“ koji, na kraju krajeva, nadilaze čak i (pod)svest koja ih je, na prvom mestu, jedina mogla dovesti u odnos, čineći naposletku i samog

⁸⁵ Više o značaju tzv. *deskilling* avangardnih umetničkih praksi, u kome svoju važnu ulogu igra i detinje stvaralaštvo, v. Roberts 2007. Naravno, časopis *Svedočanstva* ostaje najupečatljiviji domaći primer promocije anti-umetničkih avangardnih kreacija.

⁸⁶ S tim u vezi, Ristić naglašava: „*Souvenirs de mon commerce*, kaže André Rouveyre. A taj commerce, koji je sušta suprotnost od svake trgovine, taj *commercium* nije samo dodir, odnos, relacija, opštenje *sa ljudima* nego i *sa knjigama!*“ (316).

dijarista suvišnim u sopstvenom delu.⁸⁷ Sve te sveze ga nadilaze, ali on pokušava da ih zadrži što je duže moguće:

„Vez vezem svojih domišljaja bez predumišljaja, mrežu pletem za svoj mnemonički i asocijativni lov, da se život ne razveže, ne razide, ne raspadne, ne rastoči, ne ode, deo po deo, u besmisao. Jer opstaje i opire se ništenju samo ono što ima smisla, a ima smisla samo ono što se s nečim povezuje, što dakle daje smisla“ (Ristić 1989: 326).

Relacionalnost je, dakle, smisaotvorna. Samo ono što uspostavlja veze i odnose može da postane osmišljeno. U tome leži možda i ključni zalog Ristićeve avangardne (ne samo) esejističke analitičke teorije asocijacija.

Dvanaesti nastavak najvećim je delom posvećen novoj, veoma popularnoj pariskoj reviji *Planète*. Ristić je, naime, otišao da čuje javno predavanje (u maniru popularnog eklekticizma, kakva se drže i na beogradskom Kolarcu) „Uvod u fantastični realizam“ Luja Pauelsa. Ljubitelj knjiga i knjiških proizvoda ne samo kao duhovnih tvorevina već i kao materijalnih artefakata, Ristić nam u ovom dnevničkom zapisu demonstrira svoju istančanu analitičnost u pristupu periodičkoj građi, kao i osetljivost za doslovno sve aspekte časopisne produkcije i promocije. Na primer, on ne samo da nam (analitički) izlaže opsežan spisak tema koje *Planète* pokriva nego i (sociološki, kulturalno) utvrđuje u čemu leži popularnost ovog magazina. Nju Ristić tumači kao izraz raznorodnosti savremenih problema i pitanja, ali i čovekove potrebe da se u svemu tome orijentiše. Po svojoj koncepciji, ovaj časopis kreće se u trouglu između magije, naučne fantastike i nauke – što je, prema Ristiću, koliko njegov uspeh toliko i dublji simptom duha epohe – a urednička politika varira od scijentizma do spiritualizma preko evolucionarnog humanizma (v. Ristić 1989: 369). Ambivalentni stav Marka Ristića prema ovoj reviji očit je, između ostalog, iz toga što on kritikuje tendenciju komercijalizacije, ali ipak odaje i svoje simpatije prema jednom tako sumanutom poduhvatu, navodeći da je, ranije, i sam bio tvorac sličnih projekata. Naposletku, Ristić upućuje i na kritiku magazina *Planète* koja je pristigla od strane tadašnjeg nadrealističkog kružoka. Pritom je indikativno da se jugoslovenski nadrealista od nje – ne bez razočaranja – distancira, smatrajući da čitava ta grupa bolno zaostaje za aktuelnošću koncepcije čak i jedne ovakve revije, a kamoli da se *La Brèche*, tadašnje oficijelno nadrealističko glasilo, može porediti s onime šta je značila *La Révolution surréaliste* (v. 383). Zbog toga autor ovoj eklektičnoj reviji ipak upisuje u zasluge da živi u duhu „postnadrealističke duhovne pustolovine“, evocirajući da, po svemu što je sam napisao, on ne bi imao nikakvo pravo da kritikuje *Planète*. Nije suvišno napomenuti da se ovaj periodički pregled završava kraćom analizom članka Žaka Beržijera iz ove revije o Ruđeru Boškoviću.⁸⁸

Naposletku, ni u ovom odlomku ne nedostaje simptomatičnih autopoetičkih komentara, kojima se, po svemu sudeći, naknadni dnevnik obilato „hrani“. Povodom detaljnog nabranjanja svega onoga što je video i ispratio na Svetskoj izložbi u Parizu 1937. godine, Ristić odjednom uviđa da sada ručava u objektu tako blizu sobe svog tadašnjeg boravka: „Neka ta mešavina samo nekih podataka, referencija, časova i mesta, imena i pojmova, ostane ovde kao *moгуćnost* asocijacija koje se mogu roditi iz tih jedva naznačenih belega sećanja u magli nesećanja“ (Ristić 1989: 345), shvatajući da „u ovom dnevniku koji sve manje liči na dnevnik, sve više na varijacije koje same sebi imaju da daju, naknadne, naknadni smisao“ (374). Tako nam se, još jednom, naknadni dnevnik, u poetičkom smislu,

⁸⁷ Primera radi: Ristić dovodi u vezu Bošovu ilustraciju svetog Antonija koju je odabrao za odlomak „Dnevnika“ za *DANAS* u kome je pisao o snovima – uočavajući intrigantno povezivanje motiva ribe i ptice u snovima kod Laze Lazarevića, Mišela Lerisa i Miroslava Krleže – sa istim detaljem reprodukcije na koji je naišao na naslovnoj strani lista *Liens*, čija je izdavačka kuća štampala knjigu Rožea Kajoe o snovima (*L'incertitude qui vient des rêves*, 1956), te trijumfalno završava: „Napominjem još da *liens* znači sveze“ (Ristić 1989: 427–428).

⁸⁸ Uporedo sa *Planète*, kao doslovnu fusnotu na taj projekat – to jest „hiper-belešku pod crtom koje nema“ – Ristić donosi priču o grandioznom, čudesnom i ekscentričnom poduhvatu „manijakalnog čudotražitelja“ Čarlsa Hoja Forta. Fort je, naime, skrupulozno sakupljao sve informacije o događajima koje nauka nije mogla ili nije želela ili nije znala da objasni, objedinivši na taj način dvadeset i pet hiljada popisanih događaja u svoj katalog nazvan „sanatorijum preteranih koincidencija“ – postajući, i nesvesno, borac protiv kartezijskog građanskog društva (v. Ristić 1989: 377) i, utoliko, Ristićev saborac.

ukazuje kao dijaristički *mise en abyme*: transponovana frojdovska *Nachträglichkeit* zadobija funkciju proizvodnje smisla u ovom žanru specifične, takoreći odložene temporalnosti.

Pretposlednji nastavak ovog dnevnika ujedno je i prva prilika u kojoj autor datira tekst datumom koji se odnosi na (naknadno) „vreme pisanja“, a ne na (inicijalno) „vreme doživljaja“. Ovaj autorski gest ukazuje nam da primat u ustrojstvu „ovog i inače razvučenog dnevnika“ postepeno (i, zapravo, sasvim očekivano) preuzima *naknadnost pisanja*. Ristić se zato i sam osvrće na ovu sve veću razliku između dvaju vremenskih planova:

„*Noć Pariza* kojom se završava poslednji nastavak ovog dnevnika trajala je za mene, transponovana sa vremenskog plana kome pripada na vremenski plan pisanja ovog dnevnika, tačno dvestotine četrdeset i devet dana, jer je toliko dana i noći do danas prošlo od 1. oktobra 1965, kada sam ispisao te završne reči o *jučerašnjem* danu 20. novembru 1962. [...] Gde sam u ovom novom dvostrukom, da kažem relativističkom koordinatnom sistemu, u kome sam od ta dva paralelna sveta, i koja nisu uvek samo dva?“ (Ristić 1989: 390).⁸⁹

Takva ajnštajnovska struktura naknadnog dnevnika zahteva i osobenu figuru njegovog autora, koju Ristić ocrta kao „stecište i plen svih *mogućnosti*, svih brzina, svih orbita, svih dimenzija, svih snova i svih ostvarenja, svih analogija i svih metamorfoza“ (Ristić 1989: 391). Drugim rečima, autor ističe da „ostaje[m] u paralaksi odnosa i veza svega onoga što je *ispod* ovog (hteo to ili ne: literarnog) teksta, a što ne može da ne bude podpolje doživljaja *svakog* iole *realnijeg* (realističkog ili nadrealističkog) štiva“ (419). On samoga sebe, aludirajući na krležijanski naslov, portretiše kao „manijakalno pedantnog hroničara jedne strasne misaone eksploracije tog minulog vremena, tog predvremena naših najdavnasnijih dana“ (413). Naime, samo takav „manijakalno pedantni“ autor može se, retorički, zapitati pred evokacijama svojih davnasnijih *les plaisirs et les jours*: „Mogu li ne podleći sasvim subjektivnoj omami, onoj magijskoj privlačnosti...“ (423).

Druga tema koja dominira ovim odlomkom jeste vanevropska umetnost. Njeno iskustvo autor opisuje kao bivanje na drugoj strani, „na drugoj obali“,⁹⁰ posluživši se i ovde, kao nekoliko puta dotad, uslovnom opozicijom *divlje–primitivno*. U svom susretu s neevropskim umetnostima, Ristić se kreće tragovima Apolinera i Bretona. On polazi od prvog – čiji je „životni bilans“ i „pesnički program“ oivičio pesamama „Zone“ (početak *Alkohola*, 1913) i „Lepa ridokosa“ (svršetak *Kaligrama*, 1918) – da bi dospao do potonjeg. Upravo je Breton bio taj koji mu je ukazao na značaj Apolinerove poezije u celini, a posebno na jedan njegov stih o Oceaniji. Ristiću je to iskustvo, kako se pokazalo, bilo od presudne važnosti za prevazilaženje evrocentrične vizije sveta. Autor nam, stoga, naširoko opisuje magično dejstvo vanevropske „umetnosti“, koje treba čitati u kontekstu njegovog razumevanja avangardne „nadestetike“:

„Reč je dakle o jednoj izuzetnoj fascinaciji nečega što je *s one strane*, nečega što deluje, kao umetnička tvorevina, kao *umetnost* (kad druge reči nemamo za čitavu jednu ogromnu oblast beskrajno mnogostruke stvaralačke delatnosti čoveka otkako ga i gdegod ga ima na svetu), ali što tako *drukčije* deluje, što magičnom silom privlači, što magnetskom hipnozom zavodi, baš time što u stvari nije umetnost, što je okruženo jednom čarobnom *aurum* koja nastaje samo onda kad se ne radi (ili kad se više ne radi) o onome što su nam sve naše estetike kao umetnost definisale“ (Ristić 1989: 397).

Ristić izražava iskrene bojazni o tome šta uistinu za Afrikance može da znači i kakvog smisla može da ima prožimanje evropske i afričke kulture. On je i te kako svestan činjenice da evropejstvo isuviše lako vrši apropijaciju crnačke baštine, upravo u svom „gospodskom obogaćenju našeg sve perverznijeg umetničkog iskustva, našeg sve utančanijeg (skoro mazohističkog) poetskog

⁸⁹ Autor nam sugeriše da bi osobenu geometriju naknadnog dnevnika trebalo čitati na fonu ajnštajnovskog relativiteta, ili drugim rečima u lomonosovskom to jest antieuklidovskom ključu, što eksplicira rečima: „tvoje bezakonje u neeuklidovskoj zakonitosti“ (Ristić 1989: 391).

⁹⁰ Da bi Krleža i ovaj čorbi mogao da bude mirođija govori nam, u odnosu na ovaj dnevnik naknadan, naslov (nekadašnjeg) beogradskog *Festivala 1 pisca* iz 2011. godine, posvećen „gromovniku sa Gvozda“: „Krleža: san o drugoj obali“.

sladostrašća, naše žudnje za poniranjem u nepoznato, u opasno, u *drukčije*“ (Ristić 1989: 399). Međutim, za njih, za te druge, taj čin po pravilu podrazumeva razbijanje njihovog neracionalističkog i participativnog sveta, budući da Evropljani, i kao nekolonizatori, kolonizuju, mada je Ristiću jasno da je teško više učiniti makar i jedan korak unazad po tom pitanju.⁹¹ Svoju otvorenost za vanevropsko Ristić dokazuje „neskromnim“ autocitatom iz svog ranog eseja „Teatralni subjekt“, u kome ilustruje stremljenje za otvoreni racionalizam koji bi imao kapaciteta da u sebe uključi i fenomenologiju iracionalnog. Takođe, ova „afrička“ digresija nije mogla, očekivano, da prođe bez referisanja na zapažanja Mišela Lerisa o afričkoj umetnosti i uopšte o Africi kao (evropskom) fantomu. Pritom je važno ukazati na poetičke srodnosti između ova dva projekta: *Fantomska Afrika* (L’Afrique fantôme, 1934) izvorno je nastala na osnovu dnevnčkih zabeleški, a to iskustvo jugoslovenskom hauntologu Ristiću nije moglo biti daleko.⁹²

Poslednji i najzamašniji deo ovog nastavka zapravo je sažeta intelektualna biografija francuskog esejista i pesnika Rožea Kajoe – barem na način na koji ona to može da bude u jednom ovako subjektivno utemeljenom žanru. „Šest mojih knjiga imaju *index imena*, a u pet od tih indexa nalazi se ime ROGER CAILLOIS“, zapaža Ristić, shvatajući to kao „očevidan znak da me je kroz godine privlačilo ono što misli i govori, i ono *kako* to govori taj čovek od čijeg sam se načina mišljenja, tek što sam saznao za njegovo postojanje, počeo da odvajam“ (Ristić 1989: 404). No, za razliku od portreta Pola Valerija iz prvih nastavaka *12 C*, revizionistički intoniranog, Rože Kajoa – možda već samim tim što je bio Ristićev ispisnik, kolega nadrealista i, na kraju krajeva, kućni prijatelj – od početka nam se ukazuje u drugačijem svetlu. On je ličnost čiji rad Ristić veoma poštuje i dobro poznaje, ali on taj rad uopšte ne oseća kao sebi preterano blizak, premda između njih dvojice svakako postoje određene sličnosti. Pritom, jednako je zanimljiv i način na koji Ristić ispisuje Kajoinu ličnu povest i njegovu upletenost u nadrealistički pokret. Naime, on evocira i prenosi delove iz njegovog pisma Andreu Bretonu i drugih tekstova, služeći se kurzivima, preplićući svoje i tuđe reči, namećući ton izlaganju itd. Imajući u vidu ovakav postupak, Ristić nam se ukazuje kao nesumnjivi preteča jednog esejističkog pisma koje će do hipertrofije dovesti takvu tehniku citatne montaže – naime, onog Bore Čosića počevši od osamdesetih godina (v. Brebanović 2006). Elem, Kajoa je u nadrealističkoj sredini bio „nepriлагоđen, tačnije rečeno *dépaysé* (što ne znači *aliéné*, otuđen)“, a za autora ovog dnevnika oduvek je predstavljao veliko „racionalističko iskušenje“ (405). Čak i dragoceno (ne i drago) kamenje koje Kajoa drži stanu svedoči, barem Ristiću, o njegovom britkom racionalizmu, dotle da ga srpski nadrealista – aludirajući na poslednji odlomak svoje rasprave o *Planète* – naziva Ruđer Grammaticus. Kajou karakteriše, i to je ono što Ristića zapravo najviše fascinira, „intelektualna doslednost i moralna rigoroznost“, „agresivna kritička akribija“, luciferska lucidnost (414).⁹³ No, Ristić sve to čita isključivo u odnosu na sebe, svoja uverenja i, ponajviše, svoje zadržavanje pri nadrealističkoj iluziji da poezija jeste prevratnička antiliteratura. Kajoa, na kraju krajeva, kao svoj deo dana bira podne, a Ristić ponoć. Povodom ovog autora, Ristić se priseća i Koleža za sociologiju, kojeg su činili Žorž Bataj, Mišel Leris i sam Kajoa. U njihovom programu istaknuto mesto bilo je rezervisano za stapanje misli i akcije. Bila je to neka vrsta sakralne sociologije čiji je (nedosegnuti) cilj bio da se „fiksiraju tačke podudarnosti između osnovnih, opsedantnih težnji individualne psihe i onih struktura koje upravljaju društvenom organizacijom i revolucijama“ (417), kao i da se sa volje za saznanje pređe na volju za moć.⁹⁴

⁹¹ Ristić navodi i veoma zanimljivo zapažanje Kloda Roa, koji je, na osnovu čitanja izveštaja švajcarskih psihonalitičara o boravku kod Dogona, stekao utisak da tamošnja omladina više zna o emotivnom životu nego ona iz Godarovih filmova (Ristić 1989: 400).

⁹² O vezama između Lerisove Fantomske Afrike i srpskog nadrealizma može se govoriti i povodom Oskara Daviča, o čemu više v. Давичо 1962.

⁹³ Nabrajajući glavne osobenosti Kajoinog mišljenja i delatnosti, Ristić – prilično neočekivano – unosi i referencu na tada netom objavljenu *Baštu, pepeo* (1965) Danila Kiša, tačnije na onu njenu (maltene krležijansku) katalošku opsedantnost. Ne samo da Ristić time demonstrira svoju upućenost u noviju domaću literaturu, već je on potom i pastišira, nastavljajući svoj popis o Kajoi na nekoliko idućih stranica, sve do kraja ovog odeljka (v. Ristić 1989: 422).

⁹⁴ Ristić naglašava da je o njima već pisao, i to u *Pečatu*, posluživši se njihovim blagovremenim upozorenjima o ratu iz „Deklaracije o međunarodnoj krizi“ (Ristić 1989: 419). Pored toga, u jednoj kurzivom podvučenoj frazi iz tog napisa – da su ljudi „tako lišeni sudbine“ – možemo prepoznati upravo istrajne ristićevske preokupacije.

Naposletku, ukažimo i na dve važne srodnosti autora i predmeta njegovog zanimanja. Na prvom mestu, reč je o tipu autorstva: ne znajući kako najpreciznije da definiše Kajoinu spisateljsku poziciju, Ristić poseže za sledećim opisom: „ovaj savremeni esejista (kako bi se to reklo u nekoj enciklopediji ili čitanci)“ (Ristić 1989: 413). Upravo bi se ta ista odrednica mogla primeniti i na samog Ristića. Samo „esejista“, naime, može da pokrije tako raznorodne oblasti spoznaje. S druge strane, Ristić je na klapnama pojedinih svojih poznih knjiga ispod fotografije doslovce citirao enciklopedijske odrednice o sebi. (Po našem sudu, čak ni takav neznan gest nije sasvim jednoznačan. Iako na prvi pogled, svojom sažetom objektivnošću, ima čisto informativnu funkciju, taj opis – već samim navodom svog porekla – ujedno poručuje da je predmet tog opisa zavredio da mu se ime nađe u enciklopedijskom indeksu.) Pored toga, Ristić hvali Kajou kao zbilja „dijalektički um“, koji poseduje „dijagonalno oštroumlje“ (430). To nam se čini kao mesto njihovog najvećeg približavanja, u kojem autor u isti mah izriče pohvalu i sopstvenoj prijemčivosti, svom lafkadijevskom disponibilitetu za dijalektiku. Na sličnom tragu se, konačno, može interpretirati i Kajoin koncept „metodologije *dijagonalnih nauka*“ (430). Rekli bismo da on svoju praktičnu primenu pronalazi upravo u naknadnom dnevniku Marka Ristića. Tako se i ovde, kao i povodom Valerija, ispostavlja da Ristić, čak i kada govori o drugima, nužno progovara o sebi. To ne znači da on druge ličnosti prelama isključivo kroz objektiv svojih nestrogo kontrolisanih i ličnih sočiva, već da u njima pronalazi odjeke vlastitih nastojanja – i da su te podudarnosti, u stvari, ono što ga najviše i zanima.

Finalni nastavak naknadnog dnevnika, iako je naznačeno da je pisan u jesen 1966, jedini je izašao 1967. godine i takođe je jedini koji je u celosti naslovljen: „Posle smrti Milana Dedinca i André Bretona“. Ovaj zapis možemo čak smatrati nekom vrstom naknadnog dela naknadnog dnevnika, ili njegovim svojevrsnim dodatkom (deridijanskim suplementom), s obzirom na to da se izlazi iz okvira postavljenih inicijalnom namerom autora da iz svojih pariskih beležaka s konferencija Uneska (1962) ispisuje i raspisuje nizove asocijacija i reminiscencija. U ovom tekstu je, naime, osnovni povod pisanja smrt dragih i dugogodišnjih prijatelja, smrt koja se dogodila čak četiri godine nakon Uneskovog skupa, te s njim ne stoji ni u kakvoj neposrednoj vezi. Međutim, svojim *poslovima i danima*, determinišućim značajem koji su imali po Ristićevu sudbinu i odnosima koji mogu da uspostave sa svime što je rečeno u *I2 C*, Dedinac i Breton ne samo da su već bili prisutni u ovom dnevniku nego čine jednu od njegovih okosnica.

Koincidencija je htela da obojica njegovih prijatelja iz mladosti, a takva prijateljstva ovaj autor smatra „jedinim pravim“, preminu veoma sličnom smrću (od srca), i to u septembru (Dedinac 26. septembra, Breton 28. septembra), mesecu koji, ironično ili ne, Ristić „odavno oseća[m] [...] drukčijim od ostalih, za sebe blažim [...] izuzetno sklonim smirenju zebnje i pomirenju s nepomirljivim, utešnim i bremenitim tajanstvom i tišinom jednog uspokojavajućeg obećanja“, mesecu dakle tako bitnom u njegovom „subjektivnom kalendaru“ (Ristić 1989: 431). Ta koincidencija, očekivano, za autora nije mogla da predstavlja puku slučajnost već izraz dublje nužnosti: „I ove dve poslednje smrti tako bliske jedna drugoj, sinhronizovane tako da nađu, u meni, svoj najbolniji, svoj najsvirepiji odjek“ (431). Pritom, potrebno je ukazati i na razlike između ove dvojice autora u Ristićevom ličnom univerzumu. Dedinac tu figurira kao „moj najstariji drug“, a Breton kao „moj najveći učitelj“, onaj čije je mišljenje Ristić, kada bi pisao, uvek imao u vidu, misleći o tome šta bi on na to rekao, do te mere da je onaj „pamflet protiv samog sebe“ koji se neprestano ispisuje – čak i ovim dnevnikom – ništa drugo doli nastavak onog detinjasto „samooptužilačkog“ pisma (iz 1924), koje nikad nije poslao Bretonu.

Ristić se ovde, kao u „Tri mrtva pesnika“, diskretno kreće od jedne ličnosti ka drugoj, u finim prelazima i prepletima, umećući i svoje druge, ali i tuđe tekstove kao prigodne bočne svetiljke, u nastojanju da kaže nešto doista bitno „o tragičnom i simboličnom smislu svih njih [spomenutih smrti] ukupno i svake od njih posebno“ (Ristić 1989: 432). O Dedinu je Ristić, poslednji put, pisao u predgovoru za *Poziv na putovanje* (1965). Zbog toga napominje da njegovo pisanje sada neće poprimiti „karakter posmrtno počasti koja se [...] *prekasno* odaje“, te da je jedini nekrolog koji bi mu mogao sastaviti i posvetiti onakav kakav je Breton napisao za Žaka Vašea, čije dve završne rečenice ovde navodi: „Ima cvetova koji se u mastionicama specijalno rascvetavaju za nekrološke članke. Taj

čovjek bio je moj prijatelj“ (433).⁹⁵ Drugim rečima: onako kako Breton žali za Vašeom, Ristić žali za Dedincem, s obzirom na to da je taj susret bio „jedan od ono malo doživljaja koji jedno ljudsko biće, jednom za navek, u njegovoj dubini stigmatiziraju i determinišu“ (433).⁹⁶ Dedinac je, kaže Ristić, ostao, „kao niko drugi“, veran poeziji, samim tim i nadrealizmu, a za to je bila neophodna samopregorna pesnička „samoubilačka ekstaza“. Uopšte, ovaj spoj životvornosti poezije i opsesivnosti smrću u Dedinčevom delu Ristić tumači kao trijumf stvaralačke vitalnosti. Premda „smrt kao nemogući život“ neprestano progovara u ovoj poeziji, u prilog čemu nam autor podastire čitavu hrestomatiju odlomaka, život (= poezija) ju je „pobedio i prevazišao“. „Samo pravi pesnici, iako trošeći svoj život brže no iko drugi, mogli su naći vremena i snage [...] da se dovoljno dugo i dovoljno prisno posvete takvom jednom opštenju sa Smrću da bi je govorom obdarili, svojim umirućim glasom oživeli, izrazom osmislili“ (439). Utoliko je ovde u pitanju „zaživotno, što znači presmrtno [...] besmrtno nadahnuće“ (441–442).

S druge strane, Bretonu je posvećeno nešto više prostora, i to možda najboljih stranica koje je Marko Ristić o nekome napisao. Ne samo da će Bretonova „barokna ljubaznost“ postati „legendarna“ već i sam njegov život, „jedinstven na duhovnoj planisferi dvadesetog veka“ (Ristić 1989: 450), ocrtava svojevrsnu parabolu i hiperbolu. Francuski nadrealista ima za jugoslovenskog esejistu vrhunski značaj: „André Breton, to ime će za mene, godinama i godinama, imati magnetski privlačnu moć [...] drukčiju no sva druga imena, jednu posebnu fascinaciju, kao neku fluorescenciju“ (442). Ristić se, u izvesnoj meri, čak poistovećuje s Bretonom, dodajući da je istorija njegovog života, „transponirana u jednu drugu sredinu, donekle i moja sopstvena istorija“ (446). Evocirajući najpre *Nađu* kao najlepšu Bretonovu knjigu, Ristić spomenutu *correspondence* između njih dvojice potkrepljuje preštampavanjem svog odgovora iz almanaha *Nemoguće*, gde govori o čudima i čudesnim podudarnostim između *Nađe* i *Bez mere* – i to ne samo između njihovih prvih, nego i drugih, novih izdanja. Iz tog razloga, simptomatično je Ristićevo priznanje da, nakon četrdesetak godina spisateljskog staža, o Bretonu za to vreme nije napisao čak ni „najkraći esej“, da mu se nikad nije odužio za sve što je od njega naučio (447).⁹⁷ Pored već spomenute izjave, da je uvek razmišljao o tome šta će Breton misliti o onome što je napisao, treba li tražiti veću potvrdu Ristićevog straha od Bretonovog uticaja?⁹⁸ Na tom tragu možemo čitati i Ristićevu napomenu da Bretona ne postavlja *iznad* u odnosu na druge, jer „takvo mi je stepenovanje, takvo hijerarhizovanje uvek bilo i ostalo tuđe“, nego *izvan* drugih. Zanimljivo je, pritom, da je ovaj autor Bretona istinski primetio i izdvojio ne onda kad je prvi put video njegovo ime (u časopisu *L'Éventail*), nego tek kada su Rastko Petrović i Dušan Matić počeli da mu, iz Pariza, donose izdanja dadaističke revije *Littérature*. Tim povodom, dijarist preštampava svoj prevod prvog (od ukupno tri) odlomka iz Andrea Bretona objavljenih još u *Putevima* (oktobar 1923), odlomak u kom francuski nadrealista osvetljava motivaciju vlastitog pisanja i koji smo, u ovom radu, već naveli. Međutim, njihov prvi i, kako će sa žaljenjem utvrditi Ristić, „u izvesnom smislu“, poslednji *tête-à-tête* susret, krajem 1926, u stanu koji će postati „basnoslovni muzej čudesa“, kod te osobe čija je glava „odavala neku predodređenost za dominaciju nad ljudima oko sebe“ (452) – bio je razočaravajući.

Pored toga, nemala istorijska ironija leži u tome što je Marko Ristić s Bretonom izgubio kontakt baš u doba kada je, zbog svojih eseja iz *Pečata*, bivao etiketiran kao dekadentni trockista i

⁹⁵ Čitav taj nekrolog utisnuo se duboko u Ristićevo ličnost, svedočeći, između ostalog, i o neverovatnoj materijalnosti jezika. Bretonov tekst, naime, Ristić niti želi niti može da prevede, jer je upravo francuski jezik tog napisa ostao „neotuđivo i nesvodljivo u mojim sećanjima“ (Ristić 1989: 433).

⁹⁶ Do te mere determinišući da je Ristić sklon da čitavu nadrealističku avanturu tumači kao Vašeovu neintendiranu, ali preko Bretona odaslatu i primljenu (o)poruku, koja je potom za mnoge zadobila „smisao jedne moralne direktive“, „mladalačke iluminacije“ da „poezija nekamo vodi“, na „visoko mesto“, iako su nažalost mnogi s tog puta „zavetnog opredeljenja“ skrenuli (Ristić 1989: 434).

⁹⁷ Da je o prijateljima teško, štaviše, nemoguće pisati, ukazao je, upravo povodom Marka Ristića, Tomislav Brlek. On je, naime, odnos između Ristića i Miroslava Krležu pročitao u duhu onoga što je o prijateljstvu napisao Moris Blanso, prema kome nam „zajednička stranost“ ne dopušta da govorimo o prijateljima (Brlek 2012: 17).

⁹⁸ Kuriozitetu radi, možemo spomenuti da se i jedan teoretičar na čije smo se ideje ovde u više navrata pozivali, Harold Blum, tvorac koncepta straha od uticaja, na sličan način odnosio prema Vilijemu Šekspiru. Naime, Blum je o njemu počeo ekstenzivno da piše tek zašavši u svoju „kanonsku“ fazu (v. predgovor za drugo izdanje studije *Anxiety of Influence* u Bloom 1997).

bretonovac. Zbog toga Ristić i ovde ukazuje da nije Aragon, kako se obično misli, već upravo Breton – pre svega, svojim prikazom Trockijeve knjige o Lenjinu – načinio prvi korak za približavanje nadrealista komunizmu. I, uopšte, Bretonova „etika srednjovekovnih alhemičara“ podrazumevala je „savršenu moralnu čistotu“ i „duševnu nepokvarenost“, zbog čega Ristić, ispred svega ostalog, ističe njegov „moralni integritet“, koji ga je, makar to katkada delovalo kruto i rigidno, činio „mislenom savešću ovog veka“ i predvodnikom nenormativne i nekonformističke etike (Ristić 1989: 472). Tako se, jednim svojim tokom, ovaj odeljak pretvara (i) u kratku istoriju nadrealizma. Povodom toga, Ristić potcrtava određene „hronološke detalje“ o odnosu beogradskih pisaca i Bretona, navodeći činjenice iz prepiske ili one o publikovanju prevedenih odlomaka ili prikaza. On čini to zato što uviđa da, u domaćoj (književnoj, kulturnoj) javnosti, o odnosu srpskog i francuskog nadrealizma postoje „izvesne pogrešne verzije“, prema kojima se beogradski autori čitaju isključivo kao epigoni francuskih preteča. Osim toga, Ristić naglašava da je trenutak u kome je on lično upoznao pariske nadrealiste bio obeležen verovatno najvećom krizom kroz koju je pokret prošao. Ta kriza se, naime, ticala već spomenutog približavanja nadrealista komunistima. Bio je to problem koji je, za njih u ono vreme, označavao čitav kompleks životnog opredeljenja, ali i izraz „tragičnog razdora između intelektualaca i političara“ (456), kulminirajući „najdubljom krizom“, tj. „aferom Aragona“ (460). Ristić unosi u svoj dnevnik Bretonovo pismo o Aragonovom otpadništvu, koje odražava tadašnji duh i dubinu krize, pri čemu je zanimljivo spomenuti da u svoje „grehe“ francuski nadrealista ubraja to što je citirao Hegela umesto Marksa. Najzad, Ristić izražava veliku zahvalnost pariskim nadrealistima za to što su mu istrajno, godinama, slali svoje publikacije ili rukopise kad god im je to bilo zatraženo, bez ikakve kompenzacije – koristeći njihovu praksu kao uzgredni povod za kritiku tadašnjih mladih domaćih književnika, kod kojih primećuje sve veću fokusiranost na novac i slavu.

Konačno, vraćajući se na svoje meditacije o prijateljstvu i smrti, Marko Ristić citira jedan osvrt Andrea Bretona na vlastita drugovanja (iz intervju-a štampanog 1952), koji opštim tonom veoma podseća na ristićevsko osećanje spram (nekadašnjih) prijatelja koji ga i dalje opsedaju poput fantoma. Inače, povodom svih svojih rastanaka od prijatelja, Ristić se oseća

„kao da je bilo suđeno [...] kao da je bilo u zvezdama upisano [...] da će me od saputnika od kojih je prebrzo imala da me rastavi smrt, pre nje život rastaviti, da će nas baš život naš zajednički, istovremeni, razdvojiti, razbacavši nas u ovom nevremenu, daleko jednog od drugog, u *ne-vreme*“ (Ristić 1989: 442)

Pritom, i za rastanak od Bretona bila je, kako naglašava, kriva možda politka, a možda onaj „neodređeni oblik izobličenja života, nesporazuma i kobi koju su životu inherentni“ (Ristić 1989: 442). To je razlog i za Ristićev konačni lament nad politikom: „Vrag me odneo, zajedno sa svom tom politikom! Ali u njoj je sadržano, u njoj je sahranjeno (ili vaskršnuto) toliko mnogo našeg iskustva, da se teško odvajam od sećanja na sve to što je bila otrovna srž i crna krv našeg života“ (478). U tom pogledu, poslednji nastavak naknadnog dnevnika *I2 C* predstavlja svojevrsno naličje eseja „Tri mrtva pesnika“.⁹⁹ Na samom kraju, sučeljavaju se Alen Žofroa, odan „više no iko“ *Nađi*, „što znači i samom Bretonu“, autor knjige *San duži od noći*, i Dedinac sa svojom poemom „Noć duža od snova“, te refleksije o našem „dubokom životu“ (481). Kao što je u čitavom ovom odeljku pokazano, upravo je o tom podzemnom „dubokom životu“ sve vreme i reč u naknadnom pariskom dnevniku. Marko Ristić završava ga, zato, jednom otvorenim *coda*-om: „(Nastaviće se)“; ipak, smrću Mime Dedinca i Andrea Bretona *I2 C* je, iako strukturalno nezavršiv i potencijalno otvoren za nove nastavke, neočekivano zadobio (dijalektički provizornu) zaokruženost na koju je, nakon svega, mogla da se stavi tačka.

⁹⁹ Štaviše, Bretonove reči iz eseja o Majakovskom odlično ilustruju Ristićev pristup u „Tri mrtva pesnika“: „Hrabrost, uostalom, nije u tome da se nastavi živeti ili da se umre, ona je samo u tome da se hladnokrvno posmatra silovitost jedne i druge od dveju protivrečnih struja koje odvlače. Jedan čovek koji misli, tojest jedan pošten čovek, pozvan je da o tome konačno sudi u svakom sekundu“ (nav. prema Ristić 1989: 472)

Esejistika Marka Ristića predstavlja jedan od najznačajnijih izdanaka jugoslovenske esejističke kulture i, svakako, najcelovitiji i najdalekosežnji korpus nadrealističkih eseja.

Avangardna tendencija ka ukidanju birgerovski shvaćene institucije umetnosti i prevladavanju jaza između pisanja i življenja može se jasno pratiti već u prvoj, ranoj fazi Ristićeve esejističke spisateljske delatnosti. Eseji ove faze, naime, pisani su mahom u vidu *komentara*, *marginalija* i *hronika*. Već sam odabir ovih *paraliterarnih* formi ukazuje nam na autorovu ambiciju da se o književnosti ne govori kao o povlašćenom i isključivom predmetu razmatranja već da se ona dovede u vezu sa širim duhovnim, društvenim i političkim kontekstom. Uostalom, Ristić je, u ovom periodu, poglavito insistirao na temeljnom razlikovanju između poezije i literature, nastojeći da za autentičnom poezijom traga mahom izvan područja literature i da, na neočekivanim mestima, pronalazi „poeziju života“. U tom procesu, spomenute esejističke forme ispostavile su se kao najadekvatnije da iskažu njegova autorska uverenja. Polazeći od zaista raznovrsnih „preteksta“ i povoda, Ristić je u ovim esejima uspeo da ukaže na središnje egzistencijalno mesto koje, u njegovom pisanju, ima intertekstualnost, odnosno da *ospolji* svoju teoriju o uzajamnoj povezanosti svega, pri čemu je njegovo esejističko jastvo figuriralo kao glavni posrednik. Uz to, u njima možemo jasno da uočimo postepno formulisanje specifične vizije Ristićeve temporalnosti, koja će svoje vrhunsko uobličjenje zadobiti u autorovom *poznom delu*, naknadnom pariskom dnevniku *12 C*.

Nakon *Komentara* i *Marginalija*, Ristićeva potonja „hroničarska“ esejistika obeležena je sve većim uplivom konkretne društvene stvarnosti na mestu esejističkih „preteksta“. Tako, na primer, u esejima kao što su „Subjektivni podatci i njihov objektivni značaj za analizu društva“ i „Komponente jednog samoubistva“, povod za pisanje više nisu kulturne i duhovne datosti već stvarnost koja završava u crnoj hronici (*faits divers*). Upravo je za takav tip hronike ovaj autor i ranije pokazivao veliko interesovanje, prijavivši u Parizu čak i nacrt doktorske disertacije pod naslovom *Metafizika novinskih vesti*. U Ristićevim esejima iz tridesetih godina veoma ilustrativno se pokazuje na koji je način, između ostalog, psihoanaliza primljena i korišćena u nadrealizmu. Njene postavke trebalo je da dovedu do istančanijih i opsežnijih uvida o tome kako se istorijske, društvene i političke okolnosti prelamaju i reflektuju u svesti i nesvesnom jednog pojedinca, te kakve učinke to ima po psihosocijalni razvoj individue.

Nova serija *Marginalija*, pisana posle Drugog svetskog rata, u velikoj meri oslonjena je na Ristićeve dnevničke beleške iz perioda okupacije. U esejističkom smislu, upravo je ova interferencija ranijih (neobjavljenih) tekstova i aktuelnih povoda, uporedo s karakterističnim ristićevskim autoreferencijalnim momentom, najznačajnija žanrovska novina ovih napisa. U odnosu na predratnu seriju, posvećenu mahom književnim pitanjima, ovaj niz tekstova karakteriše veći upliv političkog podteksta. Međutim, to ne menja već samo dodatno razrađuje i razgranava asocijativno-komentatorsko „tkivo“ eseja. Jedino tim putem Ristić i uspeva da dospe do svoje ideje o svepovezanosti tekstova, naslućujući, u vlastitom esejističkom i egzistencijalnom iskustvu, sveobuhvatnost interteksta. U to doba nastala su i „Tri mrtva pesnika“, esej koji i danas zauzima neuralgično i, štaviše, traumatično mesto u istoriji srpske književnosti, s obzirom na „fantazam o ubistvu pesnika“ koji se u njega, neprekidno i neosnovano, *učitava*. U ovom tekstu je, takođe, do izražaja došao Ristićev osobeni spoj privatnog i javnog, kao i preplitanje lične, dokumentarne građe s pesničkim referencama i književnoistorijskim razmatranjima. U tom pogledu, ovaj esej mogli smo, jednako opravdano, da svrstamo kako u ciklus o modernosti tako i u onaj o odnosu umetnosti i politike, budući da „Tri mrtva pesnika“ doista predstavljaju upliv svih ovih tendencija autorovih preokupacija. Ipak, odabrali smo da ga smestimo u ovu grupu zato što – posmatrano iz užeg, esejističkog aspekta – ovaj tekst uspostavlja Ristićevo esejističko jastvo kao magistralnog svedoka tj. *hroničara* književnih i istorijskih zbivanja, svedoka koji upravo (afektivnom i spoznajnom) snagom vlastite subjektivnosti uspeva da ocrta glavne tokove modernističkog i nadrealističkog stvaralaštva.

Kad je reč o esejima Marka Ristića koji se uže tiču samog nadrealizma, moramo skrenuti pažnju da se među njima najpre javljaju kratki, ali vrlo značajni programski tekstovi, od kojih se najviše ističe „Istorija Literature koja nije Istorija literature“. Ovi radovi, pre svega, determinišu Ristićevu nadrealističku afilijaciju, kao što nam ukazuju i na njegovu zbilja temeljnu upućenost u

literarno-poetička zbivanja u Parizu. Ujedno, ovaj autor se u njima uspostavlja i kao istoričar ove antiumetničke tradicije i dijalektike modernosti, kao njen hronograf i tumač. To je uloga koje se on neće odreći do samog kraja svog spisateljskog rada, i kojom je, čak i kad mu se to otvoreno ne priznaje, ostavio dubok trag u opštem istoriografskom diskursu o ovom razdoblju u domaćoj književnosti.

Centralni esejistički doprinosi u okviru „nadrealistike“ Marka Ristića redom su koautorski pisani radovi. U tome, naravno, treba prepoznati i poznatu nadrealističku praksu kolektivnog autorstva, čiji je jedan od ciljeva bila avangardna laicizacija stvaralaštva, podriivanje kulta genija i u sebe zatvorene, sasvim autonomne stvaralačke monade. Nadrealisti su, radije, insistirali na „kratkim spojevima“ i objektivnom slučaju isprovociranom pri neočekivanim (stvaralačkim) susretima. Kao što vidimo, ta praksa obeležila je i njihovu esejistiku. Kad je reč o ovom Ristićevom esejističkom ciklusu, moramo napomenuti da tekst „Uzged budi rečeno“ (pisan sa Dušanom Matićem) i pojedini odgovori na anketu „Čeljust dijalektike“ iz almanaha *Nemoguće*, kao i pamflet *Anti-zid* (pisan sa Vanetom Borom), zauzimaju ovde svoje važno mesto. Međutim, bez ikakve sumnje, najveći domet ostvaren je u *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog*, pisanom sa Kočom Popovićem. *Nacrt* nije bio samo sistematizacija i svojevrsna *summa* (dotadašnjih) nadrealističkih spoznaja i uverenja, već i filozofsko-teorijski spis prvorazrednog karaktera. Njegovi autori nastojali su, zapravo, da ukažu na značaj nadrealističkih inovacija i njihovih posledica na sve druge oblasti čovekovog znanja i življenja. U stilskom pogledu, ovaj esej se, stoga, blago približava visokoparnoj retorici „stručnih“ filozofskih spisa nauštrb istaknutog glasa esejiste, čime najviše odudara od ostatka Ristićeve esejistike. S druge strane, njen najosobeniji doprinos leži u konačnom teorijskom „sprezanju“ psihoanalize i maksizma, utirući put jedinstvenom razvoju frojdomarksističke tradicije u Jugoslaviji. Taj spoj pokazaće se, takođe, i kao veoma plodan za samu Ristićevu esejistiku.

Posebni i takoreći „bočni“ doprinosi Marka Ristića korpusu nadrealističke teorije tiču se njegovih radova o dečjoj poeziji i humoru. Kao što je u protonadrealističkoj fazi svesrdno podržao objavu *Javne ptice* Milana Dedinca, tako se docnije na isti način zauzeo i povodom izlaska *Podviga družine „Pet petlića“* Aleksandara Vuča (s kolažima Dušana Matića). Ristićeve opservacije na ovu temu ukazuju na njegov specifičan esejistički spoj književnoistorijskog, književnokritičkog i polemičkog diskursa, što naročito dobija na značaju imamo li u vidu da je reč o, u tom trenutku, teorijski zapostavljenoj oblasti dečje književnosti. Autorovo snažno zalaganje za „pravu“ dečju poeziju, koja neće podučavati već zaigrano *odučavati*, ne samo da iskazuje infantilistički otpor prema utilitarnosti već i anticipira značajna alternativna obrazovna rešenja druge polovine 20. veka. S druge strane, Ristićevi tekstovi o humoru mogu se smatrati jednim od vrednijih njegovih doprinosa sveukupnom nadrealističkom hibridnom znanju. Povezujući uvide (i ograničenja) frojdotske psihoanalize i ranih nadrealističkih eksperimenata sa svojim lucidnim čitanjima pažljivo odabranog korpusa književnih i likovnih ostvarenja, Ristić je u humoru uočio osobeno nadrealističko uzvišeno (*sublime*) i ukazao na značaj veze između humora i morala, posebno u okviru represivnog moralizatorskog građanskog društva. Njegov doprinos je tim veći uzmemo li u obzir da je slavna *Antologija crnog humora* Andrea Bretona koncipirana i nastala u dosluhu s Ristićevom elaboracijom.

Pored *nadrealizma*, drugi krucijalan termin u esejističkoj delatnosti Marka Ristića bio je pojam *modernog*. Gotovo svaka dekada Ristićevog spisateljskog rada bila je obeležena makar jednim važnim tekstom u kojem bi se ovaj autor temeljnije bavio smislom modernosti i modernizma. Treba napomenuti da Ristić, od samih početaka, oseća izvesnu ambivalenciju prema ovom terminu – tačnije, prema onome što se tim terminom uglavnom označavalo. U ovim esejima Ristić je ukazao na neupitni književnoistorijski značaj domaće posleratne književnosti, odnosno našeg „modernizma“, pre svega u delima Stanislava Vinavera, Miloša Crnjanskog i Rastka Petrovića. Ali, kao pronicljiv političko-ideološki interpretator stvarnosti, on je blagovremeno uočio i zastranjenja ovih autora, koja su vodila sve većem osipanju njihovog književnog talenta i habitusa. Kroz čitav niz svojih eseja, Ristić je uspeo da pokaže i dokaže kako su, u domaćoj kulturi, u obuhvatnoj dijahronijskoj i po-etičkoj panorami, istinski modernisti zapravo bili nadrealisti. Osim toga, njegovo razdvajanje nadrealizma od „modernizma“ poprimilo je i zanimljive književnoistorijske rekonfiguracije, naročito pedesetih godina, u jeku sukoba između „realista“ i „modernista“. Ristićevo odbijanje da se svrsta na bilo koju

od dve suparničke strane te ukazivanje na dublje mehanizme ove polarizacije bilo je izraz njegove remboovske *književne politike* – stava da uvek treba biti apsolutno moderan. U tom duhu je ovaj autor i mogao, upravo preko pojma *modernog*, da uobliči i svojevrsan postklasični, postestetički, avangardni književno-umetnički kanon dela i autora.

Esejstiku Marka Ristića od sredine tridesetih godina do kraja te decenije obeležili su takozvani „polifoni“ eseji, radovi kompleksnije i razgranatije strukture, u kojima je do izražaja mogla da dođe Ristićeva prepoznatljiva (inter)tekstualna, aluzivna i tematska razmahnutost. Ona je bila plod autorove avangardne, sintetičke i totalističke vizije čoveka, putem koje je on nastojao da svoj predmet sagleda i obuhvati, simultano, sa više strana, pronalazeći u polifonom eseju za to adekvatan žanr. Prema tome, ne iznenađuje da u periodu koji bi se mogao omeđiti dvema časopisnim saradnjama s Miroslavom Krležom, dakle od *Danasa* do *Pečata* – podudarajući se, tako, i sa središnjim delom „sukoba na književnoj levici“ – Ristićeva esejistička produkcija uglavnom tematizuje odnos umetnosti i politike. U tom pogledu, „Moralni i socijalni smisao poezije“ predstavlja most koji od frojdomarksističkog *Nacrta* vodi do „Predgovora za nekoliko nenapisanih romana“ i pečatovskih meditacija kao što su „San i istina Don Kihota“ ili „Iz noći u noć“. U svim ovim esejima Ristić održava na snazi napetost između psihoanalitičkog i marksističkog viđenja umetnika, umetnosti i stvarnosti. Njegove refleksije predstavljaju zato, s jedne strane, napore usmerene ka održavanju kontakta s tadašnjom levom, partijskom inteligencijom, iako on, s druge strane, ni u jednom trenutku ne pristaje na njihovo reduktivno razumevanje prirode umetnosti. Uprkos svom prokomunističkom i progresivnom socijalnom angažmanu, Ristić neprekidno ukazuje na to da moralni smisao poezije nipošto ne leži u njenom deklarativnom zalaganju za dijalektički materijalizam, a još manje u ispunjavanju socrealističkih propisa. U jeku opšte politizacije i provale istorije u svakodnevni život, Ristićeva esejistika pokazala je, sopstvenim primerom, nesvodljivost poezije na dnevno-političke zahteve *dana* i reafirmisala njenu autentičnu, nesputanu *noćnu* stranu, koja, prema sudu ovog autora, jedina može da dovede do spoznaje celovitog čoveka.

Najzad, poslednji ciklus esejistike Marka Ristića čine njegovi takozvani javni dnevници. Oni predstavljaju vrhunac ovog esejističkog opusa, budući da u sebi sabiraju i reaktualizuju gotovo sve njegove impulse i krake, počevši od autorovih prvih tekstova. Javni dnevници su, dakako, uvek već naknadni dnevници, s obzirom na to da su inicijalno namenjeni za objavljivanje i da ih dijarist, usled toga, manje piše, a više preispisuje i revidira. Prema tome, javni tj. naknadni dnevnik, kao obrada i redaktura prvog a nevidljivog zapisa, nužno počiva na logici razlike i ponavljanja. Ristićevi javni dnevници, osim toga, oslanjaju se i na autorove (tada već brojne) prethodne tekstove i knjige, kako objavljene tako i neobjavljene, te na njih neprestano referiraju. Javni dnevници pokazali su se kao idealan esejistički žanr u kome je Ristić mogao da pronade i dosegne dodirnu tačku svojih pređašnjih egzistencijalnih i tekstualnih nastojanja. U njima se, na ristićevski karakterističan način, mešaju i prepliću autorova uloga marginalnog komentatora duhovnih i političkih pojava, književnog i društvenog hroničara, nadrealističkog teoretičara, književnog istoričara, arhivara, svedoka i, ponegde, saučesnika. Uz to, javni dnevници, a posebno njihov krunski izraz u pariskom naknadnom dnevniku *12 C*, predstavljaju odgovarajući žanrovski izraz Ristićeve teorije asocijacija, na kojoj pak počiva njegova avangardna nadestetika. Njima se, u konačnici, esejistički opus Marka Ristića u izvesnom smislu zaokružuje, ali ovaj iskaz ne bi trebalo razumeti u njegovom statičnom smislu, kao ispunjenje, dovršenje ili okončanje, već pre kao metaforu neprestanog dijalektičkog kruženja koje, u ograničenom krugu zadatih tekstova, omogućava permanentno uspostavljanje uvek novih veza i odnosa.

3. DUŠAN MATIĆ

Kao što je Mallarmé (navodno) napisao da „tout, au monde, existe pour aboutir à un livre“ – za šta je Matić ponudio svoj prevod: „sve na svetu postoji da se najzad okonča jednom knjigom“ (Matić 1974: 344) – tako je i ovaj pesnik tvrdio da na svetu „sve završava u književnosti“: „Državnici u penziji, revolucionari, generali i vojskovođe najzad na izmaku pišu svoje memoare, pa i oni ulaze u književnost“. Kako razumeti francuski glagol *aboutir* i njegov matičevski prevod? Završiti? Ili, ulaziti, voditi, okončati? Ne očekuje li nas i ovde iskustvo hegelovskog *Aufhebunga*? Na stranu to što bismo iz spomenutog iskaza, ukoliko ga pratimo do krajnjih konsekvenci, mogli da izvedemo veoma široku definiciju književnosti – književnosti halapljive, proždrljive, oblaporne, književnosti kao Minotaura, kao *containment* (za razliku od *entertainment*) – odjeci Hegela u njoj upućuju na to da Matiću nije bio stran dijalektički smisao takvog određenja. Ako sve završava u književnosti, kao velikoj kulminaciji, kao najvišoj tački duhovnih stremljenja, ne postavlja li se tada, neznatnim pomeranjem akcenta, pitanje da li, ako sve okončava u književnosti, sve i umire svojim trijumfalnim ulaskom u književnost? Osim toga, ironija s ovim Matičevim (poznim) shvatanjem književnosti leži u tome što je nadrealizam svoju intelektualno-moralnu praksu započeo iz sasvim suprotnog ubeđenja: sve bitno, a naročito poezija, nalazi se *izvan* književnosti. Ili, kako je mladi Matić napisao, „očekujemo otkrovenja sa svih strana“ (55). Nadrealizam bi, prema Matiću, trebalo da bude jedan „novi način života“, najdubljih njegovih pobuda da izmeni sam život. Tako nadrealizam pripada i filozofiji, kao što zadire i u druga, društvena i životna pitanja čovečanstva.

Rani radovi

Dva najznačajnija esejiistička teksta mladog Dušana Matića jesu „Istina kao konstrukcija“ (1921) i „O Frojdovoj psihoanalizi“ (1922). U prvom radu možemo prepoznati Matičevu inklinaciju ka filozofiji, koju je ovaj autor i sam izdavao kao, u mladalačko doba, jednako bitno, ako ne i bitnije svoje interesovanje od onog za poeziju. Ovaj rad značajan nam je zbog, kako i sam naslov direktno upućuje, autorovog razumevanja istine i procedura koji nam omogućuju istinitu spoznaju, ali i zbog naglašeno decidnog načina na koji se čitav problem postavlja. U potonjoj, nadrealističkoj i postnadrealističkoj fazi, Matičevi rani esejiistički uvidi o istini biće tek donekle transformisani (samom nadrealističkom praksom, novim otkrićima, sazrevanjem itd.), ali nipošto napušteni. U nastavku ćemo se, zato, ukratko osvrnuti na glavne teze ovog članka.

Matićev tekst zapravo je njegovo izlaganje o pragmatističkoj filozofiji, iako bi tačnije bilo reći njegova esejiistička varijacija na nekoliko ključnih pragmatističkih stanovišta. (Ovde bismo želeli samo da podsetimo da nam je upravo rad jednog savremenog filozofa pragmatističke orijentacije, Ričarda Rortija, u uvodnom poglavlju ovog istraživanja poslužio kao najvažniji metodološki oslonac za osmišljavanje koncepta jugoslovenske esejiističke kulture, koji je, u osnovi, bio sintetička misaonodelatna kreacija jugoslovenskih nadrealista.) U osnovi pragmatizma leži problem zablude pre nego istine, ističe Matić, odnosno pokušaj da se uspostavi stabilan kriterijum razlikovanja između istinitog i lažnog suda. Po tom pitanju, pragmatizam stoji nasuprot onome što Matić označava intelektualizmom. Intelektualizam, naime, ostavlja problem zablude za kraj svojih razmatranja i nikada ni ne uspeva da ga postavi na pravi način, tj. da ga objasni. On počiva na teoriji adekvacije tj. podudarnosti između suda i objekta, odnosno pre je usmeren na procedure mišljenja i zaključivanja nego na stvarnu mogućnost postojanja istine mimo tih procedura. Intelektualizam, u ovom tekstu, zastupaju Bertran Rasel i njegova formalna logika. Matić iz intelektualističke orijentacije izvlači jedan od ključnih uvida ovog kratkog teksta: „Inteligencija, kojoj je palo u deo da dođe do istine i koja je zato i jedino sposobna, po uverenju svih, u svom sopstvenom razvoju proizvodi zabludu“ (Matić 1974: 12). Prema tome, zabluda je neotuđivi deo inteligencije, tj. naše spoznaje. S druge strane, kao najvažniji i reprezentativni predstavnik pragmatističke filozofije ovde se navode Džon Džui i Čarls Sanders Pirs. Na Djuia se autor poziva pre svega kako bi pragmatizam distancirao od njegovih srodnih prethodnika poput pozitivizma i empirizma. Kao posebno bitan ukazuje se koncept pragmatistički shvaćenog iskustva, koje nije empiristička *tabula rasa*, već „odnos jednog živog bića

i njegove okoline“ i „intimna međuakcija čovekovih ideja i čovekovih fakata“ (Matić 1974: 13). Upravo ovakvo, dinamičko razumevanje iskustva, koje podrazumeva neprestanu interakciju i uzajamno povratno dejstvo između psihičkih i socijalnih faktora, biće od presudne važnosti za nadrealistički pojmljen totalitet konkretnog životnog iskustva. Č. S. Pirs je, pak, važan kao onaj koji je ustoličio moderni pojam pragmatizma, insistirajući na tome da pragma označava akciju i da ovaj filozofski pravac treba shvatiti upravo u tom duhu.

Istina, prema pragmatisti Matiću, ne postoji izvan čovekove upotrebe. „Pragmatizam bi bio negacija jedne apsolutne istine koja bi postojala izvan i pre svakog saznanja“ (Matić 1974: 16). U tom smislu, istinu bi pre trebalo shvatiti kao proizvod saznanja nego kao nešto što uopšte pre njega može postojati. Takođe, istina nije jedna, i stoga je treba pisati u pluralu. Na tom tragu, Matić piše i sledeće redove koji će imati dalekosežne, trajne posledice u nadrealističkoj praksi, kao i u njihovom esejističkom razumevanju čoveka i sveta: „Istine ne postoje, već postaju. Istina nije otkriće, već izum“ (16). O misaonoj relevantnosti, pa čak i *aposlutnoj modernosti*, ovog iskaza čini nam se da najbolje govori to što bi se on mogao čitati uporedo sa pojedinim perspektivističkim stavovima Fridriha Ničea, s jedne, te postrukturalističkim konceptom „želećih mašina“ Žila Deleza i Feliksa Gatarija, s druge strane, dok bi se, štaviše, mogle pronaći i dodirne tačke s postulatima moderne fizike o neizostavnom uticaju istraživača na rezultate eksperimenta. (Na to će, uostalom, ukazati i sam Matić, kada na koricama svoje knjige *Laža i paralaža noći* bude naveo jednu jednačinu Vernera Hajzenberga.) To se može potvrditi i sledećim navodom; „Istina je naše delo, ne zato što je mi stvaramo po našem kaprisu, jer će nas akcija vrlo brzo razuveriti, već zato što u konstruisanju iste naša ljudska inicijativa učestvuje kao jedan faktor“ (17). Prema tome, nema istine pre i izvan čoveka. S tim u vezi, Matić izvodi svoj zaključak sasvim na tragu postulata *verum ipsum factum* italijanskog humaniste Đanbatista Vika. Doslovno značenje ove jezgrovite fraze glasi da je istina ono što je napravljeno, proizvedeno, a kod ovog mislioca zadobija sledeći smisao: čovek može da razume samo ono što je sam proizveo. Ili, Matićevim rečima: „Mi razumemo samo ono što možemo konstruisati. [...] Time dakle tvrdimo da je saznanje akcija, i da ono što rezultate te akcije priprema jeste naše delo“ (21). Matićev kratki pragmatistički članak pokazao je kako se ovaj autor od samih početaka svoje esejistike zalagao za bazičnu ideju da ljudsko mišljenje nije reprodukcija već produkcija, i da istina nije rekonstrukcija već konstrukcija, što će se potom „uliti“ i u njegov nadrealistički aktivitet.

S druge strane, Dušan Matić jedan je od prvih domaćih autora koji su pisali o psihoanalizi, objavivši u rubrici „Hronike“ nove serije *Puteva* (2/1923) kratki članak „O Frojdovoj psihoanalizi“. Štaviše, pojedini od njegovih ranih tekstova – kao što su „Neka bude volja tvoja“, „Pošiljka“, „Mapa sveta“ ili „Bitka oko zida“ – mogu se tumačiti kao svojevrsni autoanalitički zapisi. Ova faza preokupacije introspektivnim zahvatima kulminira Matićevim uređivanjem tematskog broja *Svedočanstava* „Zapisi iz pomračenog doma (stvaranje ludila)“, gradeći na taj način kapitalni most prema najambicioznijem eseju srpskog nadrealizma, *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog* Marka Ristića i Koče Popovića.

„O Frojdovoj psihoanalizi“ kratak je, ali efektan i izrazito afirmativan napis o bazičnim postavkama „bečke nauke“. Štampan u rubnoj rubrici časopisa, na prvi pogled više usputnog i provizornog nego temeljnog karaktera, tekst ipak za cilj nije imao samo pružanje osnovnih informacija nego već, samim svojim (prvim) predstavjačkim gestom, usmeravanje potonje recepcije psihoanalize kod domaće publike.

Matić *in medias res* uvodi u igru nesvesno, koje je po njegovom sudu ključni psihoanalitički pojam. Na osnovu toga on uspostavlja snažan kontrast između plašljivih psihologa, koji se nisu usudili da se pozabave mračnijim stranama ljudske psihe, i odvažnog Frojda – koji je „odmah shvatio važnost nesvesnog“, videvši u njemu „osnov celokupnog psihičkog života“ (*Putevi* 2/1923: 30).¹⁰⁰

¹⁰⁰ Tridesetak godina kasnije, kada Žak Lakan – drugi najuticajniji psihoanalitički um stoleća, u svojoj mladosti blizak nadrealistima – na svojim seminarima otpočne glasoviti „povratak Frojdu“, više puta će kao jedno od najvažnijih otkrića svog preteče isticati upravo *nesvesno*. U tim prilikama, francuski psihoanalitičar neće propustiti priliku da svojim prevashodno prekookeanskim kolegama uputi zajedljive kritike stoga što su, namesto bavljenja nesvesnim i potiskivanjem, počeli da praktikuju – *potiskivanje nesvesnog*, zabrazdivši u konformističko područje ego-psihologije (v.

Nesvesno, kao „podzemni deo duha“ koji nikad ne miruje, figurira, s jedne strane, kao metafora psihičkih spremišta instinkata, impulsa, afekata i automatskih asocijacija – svih onih primordijalnih duševnih snaga za čije su oslobađanje nadrealisti strasno i glasno agitovali i koje su činile značajan deo sadržaja njihovih prvih radova. No, s druge strane, Matić primećuje nešto bitnije i po naše esejističke preokupacije dalekosežnije. Kao „glavni pokretač“ života i njegov „osnovni instinkt“ – doduše, u jednom svom vidu, seksualnom nagonu – nesvesno je, zapravo, ime za ono čime Frojd nastoji da uspostavi i objasni „prvi pokušaj jedinstva duha odozdo“ (30). Sagledano iz ove perspektive, psihoanalitičko „otkriće“ nesvesnog ukazuje nam se kao jedno od ključnih (humanističkih) *novuma* prethodnog veka, a sama psihoanaliza kao disciplina koja bi, barem u načelu, mogla da omogući prodoran uvid u totalitet onog ljudskog i tako prevaziđe (ne samo svoju) disciplinarnu ograničenost i fragmentarnost nauka o čoveku. Otkriće je utoliko značajnije, pa i ambivalentnije, pošto se postulirano jedinstvo uspostavlja istim činom kojim se ljudska psiha proglašava za nužno rascepljenu na svesno i nesvesno.

Nasuprot nesputanih sila psihičke (seksualne) energije – koje se, ipak, ne mogu uzeti kao dovoljno i sasvim ubedljivo objašnjenje svih duhovnih manifestacija (Matić je vrlo oprezan kad govori o nagonu i duhu, ne upadajući u brzoplete redukcije) – nalaze se ograničavajući zahtevi socijalnog i moralnog života. Otuda proističe da bi se „potpuni duhovni život“ morao odvijati „na borbenoj liniji nametanja tih suprotnih snaga“ (*Putevi 2/1923*: 30). Iako Matić u više navrata afirmiše Frojdov pokušaj da ponudi prikaz celovitosti čovekovog života – naročito uzimajući u obzir međusobnu interakciju onoga što je čoveku unutarne i spoljne, pronalazeći kod njega zbilja relevantno objašnjenje (uzroka) postojanja „bolesti (psihičke), umetnosti, poezije, religije“ – on mu u isti mah zamera to što i sam, naposljetku, zapada u staru boljku nerazrešivog dualizma (30). Treba, međutim, naglasiti da u to vreme Frojd još nije napisao svoje najvažnije tekstove, u kojima je iskoračio u polje smelih socioloških i antropoloških spekulacija; *Budućnost jedne iluzije* i *Nelagoda u kulturi* objavljeni su tek četiri odnosno sedam godina nakon Matićevog prikaza, koicidirajući tako s periodom najintenzivnijih aktivnosti beogradske nadrealističke grupe.

Frojdovu originalnost, pak, Matić ne vidi primarno u njegovim teorijskim postavkama i mišljenju nego – u terapeutici. Nasuprot pasivnom proučavanju i „diletantskoj kontemplaciji“ unutarnjeg života, „Frojd u psihoanalizi vidi jednu pobjedu svesnoga nad nesvesnim, jednu stvarnu akciju. Ona menja stvarnost, ona leči. [...] Psihoanaliza vrši jednu transformaciju duha. Ruši komplekse, preobrađuje ih i vezuje ih nanovo, kako hoće, kako želi“ (*Putevi 2/1923*: 31). Ostavimo zasad po strani pitanje o tome kako nadrealista glorifikuje pobjedu svesnog nad nesvesnim – pitanje koje će, uostalom, *na tapet dana* doći nešto kasnije – kako bismo istakli oduševljenje s kojim se ovde ukazuje na ogroman delatni potencijal psihoanalitičkih metoda u realnom, svakodnevnom životu. Psihoanaliza možda jeste svojeglava i svojevolutna nauka („kako hoće, kako želi“), ali je pritom nepokolebljivo efikasna u svojim postupcima obrade odnosno „razrađivanja“ psihičkih kompleksa. Kao ujedno destruktivna i konstruktivna *sila nemejljiva* – koja se najpre sprovodi u doslovnom, etimološkom smislu, budući „raščlamba psihičke ličnosti“, da bi tek potom obavila zadatak uspostavljanja novih veza, nove konfiguracije odnosa, tj. nove duševne sinteze – ova metoda (potencijalno) omogućava totalni duhovni preobražaj. Shodno tome, poznavanje psihoanalize i njeno praktikovanje od najvećeg su značaja.

U Frojdove zasluge, naposljetku, Matić još jednom ubraja njegov genije za sagledavanje totalnosti čovekove egzistencije, to što je „prelazio uske granice psihijatrije i dolazio do rešenja opštih problema ljudske psihologije“, postigavši upravo zbog toga veliki „literarni uspeh“ (*Putevi 2/1923*: 31). Povodeći se za „arbitrarnom mudrošću“ dadaista – obeleženom koliko ironijom toliko i ozbiljnošću – koji su Žan-Martena Šarkoa, Frojdovog učitelja, prvi svrstali među „literarne veličine“, Matić primećuje da knjige ne samo Frojda već i drugih recentnijih psihijatara „doživljuju izdanja kao romani“, na osnovu čega ukratko zaključuje: „Tako posmatrana, psihijatrija pre pripada istoriji literature“ (31).

Lakan 1983). *Zaborav nesvesnog* – tako bi se, u hajdegerijanskom duhu, mogla opisati situacija iz koje pedesetih godina prošlog veka počinje da se odvija lakanovski povratak Frojdovim temeljnim pojmovima.

Matić, svakako, nije bio usamljen u svom mišljenju o neporecivim spisateljskim kvalitetima osnivača psihoanalize – na koje ni mnogi potonji autori, bez obzira na to iz koje discipline dolazili, nisu ostajali imuni – kao ni u pridruživanju psihoanalize književnosti. U pohvalama je verovatno najdalje, i utoliko najdirektnije, otišao Harlod Blum, američki književni teoretičar za čiju su centralnu teorijsku koncepciju, *strah od uticaja*, upravo Frojdovi spisi odigrali formativnu ulogu. U članku „Frojd, najveći moderni pisac“, napisanom za *The New York Times* povodom stote godišnjice otvaranja prve psihoanalitičke ordinacije u Beču, Blum je napisao da je Frojd „zasigurno bio najsugestivniji mitotvorac poslednjeg stoleća“, usled čega bi ga trebalo čitati ne kao autora psihoanalitičkih priručnika već kao „spekulativnog moralistu i mitologizujućeg dramatičara unutarnjeg života“ (Bloom 1986). On dodaje da je tim pre neophodno pristupiti mu kao spisatelju, imajući u vidu da njegovo učenje danas predstavlja „jedinu zapadnu mitologiju koja je zajednička savremenim intelektualcima“. To je tvrdnja u kojoj bismo mogli da vidimo šire posledice onog jedinstva o kojem je Matić govorio. Kako je naznačeno u uvodnom segmentu rada, uprkos tome što je Frojd sebe video kao naučnog revolucionara u rangu Kopernika i Darvina, Blum smatra da se on pre nadovezuje na tip pisaca kakvi su bili Platon, Montenj i Šekspir, s obzirom na to da je bio „snažan retoričar, suptilni ironista i verovatno najfascinantniji od svih zbilja tendencioznih pisaca zapadne intelektualne tradicije“ (Bloom 1986). Konačni sud američkog teoretičara postavlja Frojda, po pojedinim kvalitetima, iznad svih (književnih) autora prošlog stoleća

„Niti jedan dvadesetovekovni pisac – čak ni Prust, Džojls ili Kafka – ne može da uzdrma poziciju Frojda kao najvažniju imaginaciju našeg doba. Okrećemo se Frojdu kad god želimo da pročitamo nešto relevantno na ma koju temu koja nas tišti ili zabrinjava: ljubav, ljubomora, zavist, mazohizam, svirepost, posesivnost, fetišizam, radoznalost, humor, bilo šta“ (Bloom 1986).

Imajući u vidu osnovne hipoteze našeg istraživanja, Matićeva beleška o Frojdovoj psihoanalizi pruža nam važan materijal za uspostavljanje specifične veze između psihoanalize i esejizma. Najpre, način na koji Matić u svom zaključku sagledava psihoanalizu – kao i noviju psihijatriju uopšte, iz koje su se razvili Frojdovi rani radovi – po svojoj prirodi je *par excellence* literarni. To što psihoanalizu svrstava u književnost, bezmalo je proglašavajući eminentno literarnim žanrom, ne samo da u tom trenutku predstavlja jedan od dalekosežnih i prilično smelih autorskih gestova, koji će tek u docnijoj književnoj teoriji zadobiti temeljnije uporište i razradu, već predstavlja i tipičan esejistički *modus operandi* unutar rortijevski shvaćene književne kulture. Esejistika, naime, sve druge žanrovske modele privodi ili podvrgava (najšire shvaćenoj) književnosti, pri čemu ih nikad ne ostavlja „čiste“ i „neokrnjene“ već im prvobitnu funkciju – menja.¹⁰¹ Dalje, način na koji se ovde prikazuje i opisuje psihoanaliza direktno upućuje na postupke karakteristične za esejističko pismo, i to u barem tri aspekta: (a) psihoanaliza ima posla s nečim već datim, uobličanim i konfigurisanim, kao što esej za početni impuls i temu uzima ono već postojeće, proizvedeno ili stvoreno; (b) psihoanaliza „preobrađuje“ i „vezuje nanovo“ psihičke komplekse, dok esej „rastvara“ svoju temu te između razloženih motiva i odlomaka uspostavlja nove veze, nove asocijacije i nove odnose; (c) psihoanaliza čini to „kako hoće, kako želi“, ophodeći se prema svojoj građi gotovo jednako (bez)obzirno kao i esejista prema svojoj – u čemu bi se, uprkos napadnom insistiranju na njenim tehnikama, mogle prepoznati naznake antimetodskog duha psihoanalize. U svakom slučaju, ono što je postojalo ranije, preobraženo je – terapijom, pismom – te više nije isto: izlečeno je i obogaćeno. Ovaj esej Dušana Matića ostaje, u svakom slučaju, pionirski doprinos kada je u pitanju uvođenje psihoanalitičke misli u stvaralačke i intelektualne krugove kod nas. Tim svojim aspektom, on otvara široku stazu koja će kulminirati u frojdomarksizmu zrele faze organizovanog nadrealističkog pokreta.

¹⁰¹ U ovim slučajevima treba razmišljati i o principu „povratne sprege“ koji se u humanistici, najčešće, ne zapaža na prvi pogled. Naime, ako kažemo da je psihoanaliza književnost, nije dovoljno razmišljati samo o posledicama tog stava po naše razumevanje psihoanalize, nego bismo bili dužni da kažemo i nešto o tome šta to znači za shvatanje same književnosti. Drugim rečima, *psihoanaliza kao književnost* implicira – barem delimično – *književnost kao psihoanalizu*.

Proplanci

U jednom od svojih ranih tekstova iz *Puteva*, naslovljenom „Bitka oko zida“ – a čiji naslov, kao proročka prefiguracija, najavljuje naslov „Pred jednim zidom“, pod kojim je izvedena i zabeležena simulacija paranojačkog delirijuma nadrealističke grupe početkom tridesetih godina – Matić prvi put upotrebljava izraz „proplanak i um“, koji će mu godinama kasnije poslužiti za naslov istoimenog eseja, a potom i čitave zbirke ogleđa.

U „Bici oko zida“ izlaže se svojevrsna teorija saznanja, sasvim u dosluhu s drugim egzistencijalnim meditacijama kojima je Matić u tom periodu bio sklon – npr. u tekstovima „Pošiljka“, „Mapa sveta“ ili „Neka bude volja tvoja“. No, ovaj tekst ujedno je i osobena autobiografska proza snažnog ekspresionističkog naboja, koja u pojedinim delovima neprimetno isklizava u nesputane prikaze toka svesti. „Jedini koji idu do dna: saznanje i san, jedan svojom čistotom veze, drugi svojom besprekornom unutrašnjošću, vode istom“ (Matić 1974: 37), glasi uvodna rečenica i, ujedno, aksiomska postavka ove rane Matićeve misli – ali i njegove esejistike. Ovde nailazimo na odjeke atmosfere modernističkih duhovnih gibanja, prelomljene kroz karakterističnu mladalačku neprikosnovenost.

„Onoga trenutka kad se misao zagleda u samu sebe, kao u snu, ili postavi svoje osnovno pitanje, uzimajući za predmet svojih razmišljanja samu sebe i svoje unutarnje pulzacije, svako pitanje postaje lični problem: odnos moje misli sa svim ostalim. Od čega bilo da pođem, i s kog bilo plana svesti, neminovno, jednom unutarnjom dijalektikom vraćam se tom pitanju i toj usamljenosti, jer u pitanju je uvek, kad je reč o saznanju, o nečem još primarnijem: celokupna njegova mogućnost, i to stalno, sa svakim novim činom“ (Matić 1974: 37).

Nekoliko ključnih reči valjalo bi, za potrebe našeg rada, istaći iz uvodnog odlomka Matićevog eseja, pošto mogu da nam posluže kao putokazi za sagledavanje usmerenja esejistike ovog autora na širem planu. Te reči tvore Matićevo pojmovno sazvežđe koje će, i u potonjim spisima, biti reaktualizovano i varirano, samo kroz unekoliko drugačije konstelacije međusobnih odnosa. To su, pre svega, *saznanje i san*, a potom *lični problem*, *primarnost*, *mogućnost i čin*.

Osim toga, važna je njegova odluka da (se) ne odabere, da (se) ne može odabrati između ovog ili onog rešenja, između jednog ili drugog. U tom je pogledu Matić naslutio nešto o čemu će, pola veka za njim, najilustrativnije govoriti Žak Derida. Francuski filozof je pojam neodlučivosti uvrstio u niz termina karakterističnih za dekonstrukciju (*différance*, *hymen*, *phármakon* i dr.). Prema njegovom shvatanju, da bi se donela bilo koja odluka, da bi se došlo do stanja odlučivosti tj. mogućnosti odluke, nužno je proći kroz iskustvo krajnje neodlučivosti. Tek nam to iskustvo, tačnije suspenzija neodlučivog koja mu sledi, omogućava istinsku odlučivost (v. Дериде 1995). Nije nevažno što se Deridina rasprava o neodlučivosti ne pojavljuje u striktno filozofskom već u pravnom kontekstu, usled čega poseduje značajniji politički potencijal. Neodlučivost, prema tome, ne znači ni odustajanje od donošenja odluke niti uzdržavanje od delovanja, već negaciju mogućnosti da se donese neka apsolutna odluka. U Matićevom tekstu, shodno tome, imamo posla s misaonim i egzistencijalnim – esejističkim – naporom da se delatna snaga trenutka neodlučivosti održi što je duže moguće, tj. da se iskustvo neodlučivosti uvaži u svom najintenzivnijem obliku. U ovoj tendenciji mogli bismo da prepoznamo i jednu od Matićevih specifičnosti u krugu nadrealističkih esejista. Njihova konstanta je, naime, dijalektičko mišljenje, koje, razume se, ni Matiću nije strano. Ali u tekstovima ovog autora dekonstruktivistička neodlučivost na izvestan način suspenduje dijalektički hod misli, tačnije zaprečava mu slobodni razvoj. U tom pogledu, Matićeva esejistika, kako nam se ovde pokazuje, nije sasvim antidijalektička, ali moglo bi se reći da nastoji da pruži trenutni i *simultani* presek dijalektičkog razvoja, ukidajući tako, ili barem transformišući, karakterističnu dijalektičku temporalnost.

Matić stoga pribegava logici *i-i* – koja odaje određenu čežnju za obuhvatanjem totaliteta – pojašnjavajući da samo na taj način možemo da „izađemo opet celoviti za dalja koračanja“, a imajući u vidu da je, „na kraju krajeva, ta celovitost još najneodoljiviji, možda, naš unutarnji zahtev“ (Matić 1974: 38). Ova vrsta mišljenja nastoji da najudaljenije krajnosti poveže putem jedinstva ličnosti, koje

omogućava pribiranje suprotstavljenih usmerenja. Ne može se razumeti ništa što se nije povezalo s nečim unutar ličnosti. To je podloga na fonu koje Matić može da napiše kako je njegova misao ujedno „moja najličnija istorija“, ali i „sutrašnjica“, budući da „njena aspiracija ka aspolutnom još tako jedino može da se ostvari“ (41); ili da prizna da je ono što ga najviše začuđuje u egoizmu činjenica da „moj najživotinjskiji gest i moj najmetafizičkiji akt izviru iz tog osnovnog instikta“ (45–46); ili pak da rezimira: „Iskustvo je moje: otkrovenja i zid“ (44). Bitka oko zida, sudeći po ovom iskazu, podrazumeva nastojanje – ostvareno bilo u (anti)umetničkoj praksi, mišljenju ili kakvoj drugoj egzistencijalnoj aktivnosti – da se inhibirajuće prepreke (zida) zaobiđu ne bi li se oslobodio prostor za nove uvide (otkrovenja).

Matić se trudi da razume nestajanje – čilenje života, iščezavanje, naličje postajanja, rečju prolaznost – za koje tvrdi da zahteva isto onoliko životne snage koliko i stvaranje, odbacujući pri tome samoubistvo kao mogućnost autentičnog razrešenja egzistencijalnih problema, te zauzvrat ustoličujući određeni vid vlastitog pisanja-prema-smrti (v. Матић 1974: 46). U tome je on, *nolens volens*, nastavljač glavnog toka esejističke tradicije, imamo li u vidu da je još Montenj napisao glasoviti ogleđ s tezom „da filozofirati znači navikavati se na smrt“. Esej se završava apokrifonom – rekli bismo, po stilu, čak borhesovskom – parabolom o zagonetnom Hristovom pratiocu, koji je išao za njim na njegovom prvom putu Pilatu, uspevši da u poslednjem trenutku izmakne rimskim čuvarima i pobegne u šumu. Kao najintragantniju crtu Matić izdvaja njegov tajanstveni smeh: „On se smeja o stražarima; i primanju krsta na svoja pleća; i sebi, i svojoj možda veri?“ (47). Ali šta je on govorio, o čemu je mislio, šta se krilo iza njegovog (p)o(d)smeha – ostaje nepoznanica. Autor domišlja: „Ko bi nam mogao reći misli tog mladića? Jevanđelje ih nije sačuvalo. Ono ih nije ni moglo, ni htelo da sačuva, te reči, reči te najčistije samoće za koju znam. Proplanak i um“ (47–48).

U eseju „Belina, tišina, vetar“ – asocijativno izgrađenom u kretanju od jedne ka drugoj naslovnoj reči – koji se mahom bavi smislom slobode i mogućnostima epifanije, Matić, „uz osmeh, naravno“, i neosporni malarmeovski sentiment, poistovećuje slobodu s belinama i marginama, odnosno tekstualnim tišinama. Sloboda je, naime, „ono malo margine oko takozvanih nužnosti življenja“, „bar malo beline oko krcato ispisanih stranica našeg življenja“ (Матић 1969: 37). S druge strane, pošto takva vizuelna predstava nije dovoljna i može da zavede na pogrešan trag, prikazujući slobodu isključivo kao „hod po okrajcima našeg pravog življenja“, kao nešto sporedno i uzgredno, Matić dodaje da je sloboda „tek slobodna ako je užlebljena u samo tkivo življenja, ne pored, već interpolirana, introvertirana u sam život“ (39). Upravo je takav, slobodan, „proplanak u danteovski večno mračnoj šumi življenja kad za tili čas, na izuzetno malom prostoru, odjednom pukne istinsko sazvežđe života“ (39). Matić podseća da se sličan motiv ne javlja samo u „visokoj“ književnosti nego i u šansonama – što i ne čudi, s obzirom na to da se tiče univerzalnog ljudskog iskustva i malroovskog *condition humaine*, prastarog pitanja vredi li „hiljadu dana žalosti“ za „jedan časak radosti“, kako se kaže u jednoj popularnoj pesmi koju autor navodi. Matićev je odgovor, međutim, rezolutan: *da, vredi*; snaga slobode i radosti, prema njemu, takva je da „daje sadržinu, smisao svim beskrajnim časovima trajanja, trpnje i stradanja“ (40).

Nadovezujući se na vlastita razmatranja o tišini, Matić nadograđuje tvrdnju Stanislava Vinavera da je zvuk „ono što je dublje“, pa zaključuje da slobodu treba tražiti upravo tamo, u toj tišini, koja je ono „što je najdublje u zvuku“, „koja poriče sve zvukove, ali ih sadrži“ (na isti način na koji se bela odnosi prema drugim bojama), tamo treba začu, s one strane savremenog isuviše „ozvučenog sveta“ (Матић 1969: 40). Sloboda je, prema tome, privilegovano, „izuzetno mesto, neki takav izuzetan trenutak, zasenjen lepotom, u kojoj stojimo ‘kao pčele u ćilibaru’“ (41).

Treći deo eseja posvećen je vetru, za koji Matić tvrdi da je neraskidivo povezan s tišinom, „jer tišina je samo belina sred vetra“ (Матић 1969: 41). Za dokaznim materijalom on traga u Vukovom *Rječniku*, navodeći da je Vuk morao da se pomuči kako bi adekvatno objasnio reč *maina*, što je uspeo tek služeći se „kontrapunktnim spojevima reči“ – *Windstille* ili *silentium venti* (42). „Kovitlac vetra u kome se rađa tišina: tišina u kojoj pritajeno vrebava vetar nije li najbolja metafora za slobodu?“ (42), pita se Matić. Objašnjavajući kako svaka epoha ima svoju viziju vetra, Matić se priseća kako su Marko Ristić i on došli do svoje vlastite – pronašavši je u narodnoj posloviци „Da nema vjetra, pauci bi nebo premrežili“, na koju su nabasali prelistavajući nasumice Vukovu zbirku narodnih umotvorina.

Tu su poslovice, najzad, iskoristili kao moto nadrealističke ankete „Čeljust dijalektike“ iz almanaha *Nemoguće*, jednog od njegovih centralnih priloga. Iako isprva nasumično odabrana, ta poslovice je naknadno dobila „dublji, sveobuhvatniji i presudniji smisao“, osvetlivši više nego što je bilo ko tada mogao i da očekuje čitav jedan vid beogradskog nadrealističkog poduhvata oko godine 1930 (43).

Tako je „igra slučajnosti jednog zapisa“ poslužila Matiću kao podsticaj na razmišljanje o asocijativnom povezivanju udaljenih osoba i razdoblja, o njihovim doista nesvesnim vezama: „U tim neprekidnim kovitlacima zvuka i tišine, tišine i vetra, koji čisti nebo i belinu stvara oko čoveka, otvara se uvek ista brazda osećajnosti koja povezuje epohe, i mimo svesti ljudi, jedne poezije i jedne kulture“ (Matić 1969: 44). Proplanak bi, u tom slučaju, poslužio kao metafora stečene čiste slobode, ili radije mogućnosti blistavog i trenutačnog proplamsaja slobode, koja je belina, koja je tišina. Na proplanku, visinskoj ravnini, na kojoj je vazduh svežiji ali bistriji, svoj smisao zadobija i Matićevo geslo da je „poezija neprekidna svežina sveta“. Proplanak je mesto tihog provetravanja bića, koje stvara neophodne preduslove za mogućnost epifanije, za proširenje i obogaćenje uma (pa i onim bezumnim).

Konačno stižemo i do eseja naslovljenog „Proplanak i um“. Reč je o kratkom zapisu, podeljenom na pet relativno samostalnih celina. Ipak, svaki njegov odeljak, premda ga je moguće čitati i samog za sebe, odvojeno, baca novo svetlo na osnovnu temu koja se razvija u svim fragmentima, pa se delovi na taj način uzajamno osvetljavaju i dopunjavaju. Svaki nam deo – uglavnom implicitno – donosi novo preinačenje metafore proplanka, zbog čega ga možemo čitati i kao muzičko razvijanje varijacije iz početnog motiva.

Odlomak „Rilke i dlan“ govori o blistavim jezičkim otkrićima. Boraveći u Francuskoj kao Rodenov sekretar, Rajner Marija Rilke otkrio je da Nemci uopšte nemaju jezički ekvivalent francuskoj reči *paume* (dlan), što ga je inspirisalo da napiše nekolicinu pesama. Ovaj slučaj, prema Matiću, ilustrativan je primer toga

„da između jednog jezika i drugog ne postoje samo rečnici od kojih svaka reč u jednom jeziku nalazi svoj ekvivalent u drugom, već nastane najednom praznina, mrak, i čovek oseti da jezik nije samo sredstvo za svakodnevno sporazumevanje, sistem, struktura, da se bude učeniji, već i neka magija, genije, pogled na svet, stav prema životu, najzad, odnos prema tom telu, tom najprisnijem čovekovom pratiocu“ (Matić 1969: 51).

Matićevski proplanak bio bi otkriće ove jezičke provalije, neprevodive nepodudarnosti koja pak goni na stvaranje.

Drugi odeljak posvećen je „tapiseriji Botaničke bašte“, odnosno prizoru koji je Matić godinama, iz dana u dan, bio u prilici da prati sa svog prozora, svedočeći o (dis)kontinuitetima koji ga nagone da kaže da „svaka istina ima svoje godišnje doba“ (Matić 1969: 53). Pesnik, dakako, ima u vidu pesničku istinu, a to je ona „koja nam jedina ostaje kad sve ostale istine zataje: čulna, očigledna, praktična, matematička, naučna, filozofska i estetska“ (53). Prema Matiću, dakle, ne samo da ne postoji tek jedna istina već ih ima nebrojano više, a one među sobom nisu ravnopravne. Ovu Matićevu misao, datu ovde u gnomski sažetom obliku i ostavljenu bez posebne razrade, možemo potkrepiti srodnim uvidima Ričarda Rortija. Američki pragmatista je, naime, sažimajući u svojoj poznoj fazi ono što je prethodno pisao o pragmatizmu i ironizmu, u članku „Propast izbaviteljske istine i uspon književne kulture“ izneo provokativnu viziju tretmana istine unutar zapadnog mišljenja. Prema njegovom shvatanju, doba religiozne i filozofske kulture – u kojoj je primat imala „izbaviteljska istina“, ona kojom Rorti označava sistem uverenja po kom čovek može da dođe do „konačne tajne“ ili „realnosti iza pojave“ i tako okonča proces razmišljanja o tome šta da radi sa sobom – neopozivo su iza nas (Rorti 2004: 140). Mi već dva stoleća, negde od Francuske revolucije i Hegela, živimo u razdoblju književne kulture, koja počiva na uverenju da se istina stvara, a ne pronalazi, tačnije – da je istina nužno posredovana ljudskim tvorevinama. Književnost, prema Rortiju, ima tu prednost što nam pruža priliku da se upoznamo sa znatno većom različitošću ljudskih bića i raznolikošću njihovih mogućnosti, iza čega stoji „ideja o proširivanju sopstva upoznavanjem još većeg broja načina ljudskog bivstvovanja“ (145). Poslužimo li se, ilustracije radi, naslovom jednog od poslednjih štampanih tekstova Sigmunda Frojda, uvidećemo da bi, sagledane iz rortijevske vizure, religija i filozofija kao duhovne prakse pripadale „analizama završivim“, imajući pred sobom uvek

konačni cilj, dok bi književna kultura, svojom načelnom nedovršivošću, zaista bila odgovarajući pandan „analizi nezavršivoj“.

Vratimo se, s ovim refleksijama na umu, eseju Dušana Matića, ne samo pripadnika već i kreatora književne kulture, i na njegov duži citat o shvatanju pesničke istine. Pesnička je, prema njemu,

„ona istina što se neočekivano, kad izgleda da je sve izgubljeno, pojavi, cela, neshvatljiva, a naoružana, i koja pomaže da se ostalo oko nje, oko nas, oko mene shvati, a rodi ne po nekakvom unapred određenom pravilu, već nastane iz nekog uma koji nije ni logičan ni razuman, svakodnevnim razumom, a ipak jednostavniji, prodorniji i sveobuhvatniji, i od logike i od razuma, um izvoran, nikao iz noći senzibiliteta i umovanja, iz sna, iz mašte, kao iz osnova samog sveta i antisveta, um koji se javlja kad se čini da su sve čovekove šanse izbrisane [...] um kao neki proplanak na koji naiđemo kad tako iz dana u noć, iz noći u dan, dugo koračamo kroz mračne šume življenja [...] ili um kao visoravan, ako su življenje, misao, reči, pisanje te neprohodne planine, nedostižne vrleti, ponori strmoglavljenja, i najednom ravna zemlja [...]. Ona (pesnička istina) nije misao, ona nije osećanje, ona nije jednostavno reč da se otvore ili zatvore vrata. Ta istina je činodejstvovanje, ritual, čin iz kojeg tek ostaje da se razveje jedna misao, misao koja tek treba da se misli, ona je samo začetak, ona je seme, ona je ključanje izvora, osećanje koje tek treba da magnetizira, reč koja tek treba da se osmisli. Ta istina je jednostavno pesma“ (Matić 1969: 53–54).

Po svom tonu i zahtevu, Matićev apel veoma dobro korespondira s kratkim zaključnim poglavljem „Šta znači živeti?“ iz *Logika svetova*, francuskog filozofa Alena Badijua, knjige koja predstavlja drugi tom njegovog kapitalnog *Bitka i događaja*. Filozof kao ključnu tvrdnju ispisuje protivremboovsku formulu „Pravi život je prisutan“, dodajući, kao imperativ, tri divne rečenice kojima bi, po njegovom sudu, morali da se vode svi oni koje zanima istinski život: „Staraj se o onome što se rađa. Ispitaj krhotine, istraži njihovu neslavnu prošlost. Možeš se pouzdati samo u ono što se još nije pojavilo“ (Badiou 2006: 529). Filozofova konačna poruka – „Život je moguć. Prema tome, jedino je bitno (iznova) početi živeti“ (536) – sugestivno sažima ono što Matić govori o poetskom *vita nuova* koji se začinje iz vernosti događaju autentične pesničke istine.

Jedna reč iz ovog veličanstvenog pesničkog *simvola vere*, „naoružanje“, nameće nam se, takođe, kao zgodna ulazna tačka za komentar navedenog odlomka. Nemački filozof Petar Sloterdijk izneo je sredinom osamdesetih godina svoja razmišljanja na tada goruće pitanje – odnos moderne i postmoderne – sakupivši nekoliko eseja u knjigu upečatljivo naslovljenu *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje*. U njenom naslovnom ogledu autor nam sugeriše da ključno mesto Kopernikovog otkrića nije, naime, bilo to da se Zemlja ne nalazi u središtu svemira, premda je taj uvid zadao bolan udarac narcisizmu ljudske vrste. Ne, istinski „kopernikanski šok“ sastojao se u tome što nam je pokazao „da svet ne vidimo onakvim kakav je, nego da njegovu ‘stvarnost’ moramo u mislima suprotstaviti utisku čula, kako bismo ‘shvatili’ šta je s njim“ (Sloterdijk 1988: 41). Jedna od posledica kopernikanskog obrta bio bi, prema Sloterdijku, estetski modernizam, u okviru kog se „uskraćuje pretpostavka da postoji priroda s kojom je moguća identifikacija, koju je moguće podražavati“ (44). Prema tome, ovo bi bio pokret zbilja velikog novog početka-buđenja u odnosu na umetnost ptolomejske iluzije. „Kopernikanska revolucija znači mobilizaciju sveta i slika sveta sve do tačke kada sve postaje moguće“, a ta je tačka mesto „totalne vrtoglavice“ (45). S druge strane, (sloterdijkovski shvaćeno) postmoderno „ptolomejsko razoružanje“ značilo bi, u sferi estetike, prelazak s kreativnosti na opažanje.¹⁰² U svetlu navedenih razmatranja, čini nam se da bismo gornji citat iz Matićevog teksta mogli da razumemo kao autorovu specifičnu, avangardistički preusmerenu *kopernikansku mobilizaciju istine i poezije*.

¹⁰² Sloterdijk „kopernikansku mobilizaciju“ i eksplicitno povezuje sa istorijskim avangardama, dok u novijoj umetnosti pronalazi naznake dijalektičkog povratka ptolomejskog čoveka: „Staroavangardistički zahtev za potpunom mobilizacijom humanog supstrata se pokazuje kao sujeveran, magijski i nasilan; i kada neljudskost sveta nadjačava neljudskost umetnosti [aluzija na Adornove reči iz *Filozofije nove muzike*, citirane nešto ranije u knjizi], to se ne dešava uvek radi same čovečnosti. Postoji, kao što nam pokazuje i umetnost današnjice, neka vrsta ptolomejske racionalnosti, neki razum naivnosti, neko ireduktibilno pravo fenomena, primarna dostojanstvenost izlaska sunca, poštovanja vredna ozbiljnost doslovnog, površnog, ‘onog u prvom planu’“ (Sloterdijk 1988: 48).

Uz to, Matičevo izlaganje o rođenju subjekta iz duha refleksije u velikoj meri podseća na jedinstvenu konceptualizaciju samo/svesti koju je izveo jedan drugi nemački filozof, Johan Gotlib Fihte. U svom centralnom delu, *Učenju o nauci*, on je za opis spomenutog fenomena uveo neprevodivi nemački termin *Tathandlung* (*Tat* = čin, delo; *Handlung* = postupak), za koji se u našoj filozofskoj sredini uobičajio prevod „delotvorna radnja“ (Fihte 1976: 141), mada mu nije dalek ni smisao reči koju Matić navodi, „činodejstvovanje“, kada pak ova ne bi bila duboko upletena u crkveni kontekst. Fihte ovim pojmom označava radnju kojom samosvest utemeljuje svest, odnosno jedinstvo samosvesti kao čina i ujedno produkta tog čina (subjekt-objekt). *Tathandlung* je, njegovim rečima, „čista delatnost koja ne pretpostavlja nikakav objekt, nego ga sama proizvodi, i gde delovanje, prema tome, neposredno postaje delo“ (143). Drugim rečima: „Pojam ili mišljenje onog Ja sastoji se u delovanju samog Ja na sebe; i obrnuto, takvo delovanje na samog sebe daje mišljenje onog Ja i apsolutno nikakvo drugo mišljenje“ (180). Teško je, u navedenim iskazima, ne prepoznati karakteristično matičevsko postuliranje esejističkog jastva, koje kao da ne traži za sebe nikakav objekt nego želi da bude, sam po sebi, čisto delovanje.

Naredni, središnji odeljak Matičevog eseja, ujedno i najkraći, „Lenjin i Hegel“, opisuje „dramatičnu filmsku scenu“ u kojoj Lenjin, provodeći leto 1912. u Austrougarskoj, shvata da su nemački socijaldemokrati izdali svoj pacifistički program glasajući za ratni budžet Viljema II te žuri nazad u Švajcarsku da se u to uveri i iznova razmisli *что делать*, sada u cilju ostvarenja svetske socijalističke revolucije. U toj situaciji beznadežnog istorijskog ćorsokaka levice, prelomna Lenjinova odluka bila je, prema Matiću (koji u tom pogledu anticipira Žižekove varijacije na temu), da se vrati čitanju Hegela. Ta lektira bila je Lenjinov proplanak, a „iz tog munjevitog metodskog postupka“ proistekao je zatim Oktobar 1917. i sve što mu je sledilo. „Izgleda, da bi se išlo dalje, treba se vratiti natrag, izvoru, ili tačnije, tamo gde klija, šiklja misao“ (Матић 1969: 55). Na sličan se način Hegelu vraćao Teodor Adorno, filozof čiji je celoživotni projekat negativne dijalektike kao svoj negirani hipotekstualni predložak imao ništa drugo doli celinu Hegelovog opusa. U tekstu „Skoteinos ili kako treba čitati“ – u kome je iskorišćeni starogrčki pojam aluzija na „mračnog“ Heraklita i, posredno, na Hegelov neprozirni stil, no koji se, upravo stoga, može čitati i kao apologija spisateljskih pozicija samog autora – Adorno iznosi jedan od svojih zanimljivijih uvida proisteklih iz neprekidnog osvrta na lektiru prethodnika: „Čitati Hegela bio bi prema tome eksperimentirajući postupak: pustiti da nam padnu na um moguća značenja, predložiti da se tekstu onom već pouzdano interpretiranom kontrastira“ (Adorno 1990: 128). Matičev je Lenjin, kao što vidimo, upravo na takav način pristupio nemačkom filozofu, načinivši od svog čitanja blumovsko *strong reading*: revolucionarni eksperiment u kome u tekstu pronalazimo isključivo ono što jedino mi tamo možemo da pronađemo.

Četvrti deo eseja bavi se savladavanjem „crnih časova“ uz pomoć kompulzivnog brojanja, te tako iskrsavaju nesvakidašnja (bez ikakve sumnje, dublje determinisana) numerološka otkrića o pesmi „Plamen bez smisla“ Milana Dedinca. „I tako je u tom crnom času postalo jasno da plamen koji broji – broji i onda kad je bez smisla“ (Матић 1969: 58). U ovom odeljku najviše dolazi do izražaja Matičevo poigravanje sa nadrealistički shvaćenim objektivnim slučajem, u kome dolazi do neočekivanog, štaviše, čudesnog podudaranja između subjektivnih želja i objektivnih zbivanja. Pored toga, zanimljivo je da je ova vrsta uočavanja veza između samih tekstova, ili između tekstova i stvarnosti, zapravo bila najkarakterističnija opsesija Marka Ristića, pa bismo ovde mogli da primetimo prisustvo jedne ironične prijateljske aluzije. Međutim, spominjanje Ristića u vezi je i sa narednim, završnim delom Matičevog teksta. Odlomak „Rastko i istorija“, osim toga što predstavlja mali omaž prijateljstvu s Rastkom i uopšte mladićstvu njegovog genija, donosi implicitnu polemiku s izvesnim Iksom i Ipsilon. Imamo li u vidu da u knjizi *Hacer tiempo* (v. Ristić 1964) postoji čitav odlomak posevećen dijalogu zamišljenih ličnosti (ili, pre, dvaju alter ega samog autora), moramo zaključiti da Matičev tekst, osim prijateljski zaigranog aludiranja, uspostavlja i polemički dijalog s Markom Ristićem. Pored toga što se kritički osvrće na spomenuti dijalog, Matić piše kako „Rasto Petrović nije mrtav. Mrtva je istorija oko njega...“ (Матић 1969: 59), što bez sumnje upućuje na „Tri mrtva pesnika“, odnoseći se na one „kojima je nekad bilo drago da ćaskaju s njim i da primaju njegove posvete“, pri čemu je i Rastku bilo drago da se poveže s njima (59). „Šta istorija! Šta Kaledonija!“,

Rastkove su reči koje Matić preuzima kao svoj životni moto i odnos prema istoriji, od koje je, prema vlastitom svedočenju, konačno uspeo da se koliko-toliko distancira.

Nadrealizam

Najpoznatije Dekartovo geslo, *cogito ergo sum*, Matić je preinačio u „Mislim, dakle postojiš“ – i time uveo bitan, karakteristično nadrealistički rez u dekartovsku logiku modernog doba. Ovim (u)rezom i upisom, u zjapećoj praznini neizvesnosti, ali i slobode, Matić otvara konstitutivno mesto za drugog. U toj poziciji drugog, krhkoj koliko i neprikosnovenoj, treba tražiti odgovor na pitanje o matičevskoj moralnosti. Matić je kao moralista najsnažniji u esejima pisanim za vreme trajanja organizovanog nadrealističkog pokreta, što ne iznenađuje ako imamo u vidu, kao što smo naveli u uvodnom poglavlju ovog rada, da su nadrealisti bili neka vrsta (avangardnih) moralista 20. veka. Kao i drugi nadrealisti, i on je učestvovao u anketi „Čeljust dijalektike“, štampanoj u almanahu *Nemoguće* (1930), odakle i potiče njegov čuveni odgovor o ptici MA-ŠTA. U ovom kontekstu, želeli bismo da ukažemo samo na jednu zajedničku liniju koja se može izvući iz celine Matičevih odgovora, koju smatramo najvažnijom za razumevanje njegovog nadrealističkog esejističkog morala. Naime, Matić smatra da je moderna evropska refleksija, obeležena u svom magistralnom toku snažnim individualizmom, u oblast misli bespravno uvela kategoriju svojine, koju ovaj autor doživljava kao svojevrsnu uzurpaciju i otmicu, pa čak i nasilje nad mišlju. Izvodeći dalje konsekvence iz toga, Matić utvrđuje da, unutar takvih okvira, misao postaje roba za prodaju, a to dodatno snaži brižljivo gajeni individualizam. (Ne bi bilo nezanimljivo, u ovom ukazivanju na tržišne učinke ove „svojsinske“ uzurpacije misli, prepoznati neke od najvažnijih uvida Frankfurtske škole o *kulturnoj industriji*). Prema Matiću, nasuprot tome, temelj predstavlja nadrealistički pojmljena nadindividualna misao (v. *Nemoguće* 1930: 4).

Esej „Uzged budi rečeno“, koji je Matić napisao u koautorstvu sa Markom Ristićem i čije smo najvažnije stavove i odlike izneli u prethodnom poglavlju, takođe je izašao u almanahu *Nemoguće*. Ovde ćemo se osvrnuti samo na Matičeve doprinose u ovom eseju, koje je sam autor izdvojio i zasebno preštampano u zbirci eseja *Nova Anina balska haljina*. Oni se nadovezuje na onu liniju mišljenja koju smo izdvojili iz nadrealističke ankete.

„Čovek je sam u svom životu, sam u svojoj smrti, ali ne sam u svojoj misli. Problem modernog čoveka, možda čoveka oduvek, sastoji se upravo u konkretizaciji tih odnosa čoveka i misli, te četvorostruke interne kontradikcije njegovog postojanja i njegovog postajanja i njenog postojanja i postajanja“ (Matić 1974: 97).

Dušan Matić vodi otvorenu raspravu s glavnim postavkama individualističke tradicije u filozofiji. Prema njemu, individualizam naprosto nije dovoljan, nije sve; štaviše, individualizam je štetan zato što pojedinca zamišlja kao insularnu utvrdu isuviše odsečenu od drugih i od sveta, a takođe je i anahron zato što previđa da takva koncepcija čoveka mora da bude prevaziđena. U svojim razmatranjima o subjektivnosti – ne samo pesničke/stvaralačke već opšteljudske – Matić se približava onim teorijama koje naglasak stavljaju na diskontinuitet, na rez i lom unutar koherentne i monolitne vizije subjekta. „I postavljajući tako oivičenost individue, individualizam je postavio hiljadu granica oko nje, *kad se radilo upravo o lomljenju, o rušenju samog tog pojma, o apsolutnoj konkretizaciji čoveka*“ (Matić 1974: 98). U svom odsečnom stavu Matić napominje da čak ni Fridrih Niče, nesumnjivo veoma značajna figura nadrealističke imaginacije, nije uspeo da doraste ovom idealu „apsolutne konkretizacije čoveka“, budući da nije razbio sve granice koje su pojedincu zaprečavale put ka istinskom oslobođenju u konkretizaciji, slomivši se u pokušaju da se izbavi.

Osvrćući se, sa četiri decenije odstojanja, na prvu zajedničku publikaciju beogradskih nadrealista, almanah *Nemoguće/L'Impossible*, Matić i sam izdvaja zaključni tekst (pot/pisan s Markom Ristićem) „Uzged budi rečeno“. On, pritom, naročito ističe da ga se uvek najviše dojmilo onih šest paragrafa nastalih kao produkt kolektivnog automatskog pisanja, tekst koji je mogao biti nazvan „Čari automatizma“ ili „Sedam minuta genijalnosti“ (Matić 1974: 101). Prisetimo se

nakratko: svaki paragraf tog napisa predstavljao je zaseban list hartije, koji je neprestano kružio od jednog do drugog učesnika, pri čemu je svako od njih ispisivao po nekoliko redaka, po svom nahođenju čitajući ili ne čitajući šta je na hartiji već bilo napisano. Čitav ovaj poduhvat, i kao proces i kao produkt – kojim se u isti mah „dunulo“ u „neprikosnovenost pesničkog nadahnuća“, „imunitet individualne misli“ i „delikatnost retrospektivnih psiholoških obzira“ (102) – predstavljao je za Matića „znak i omogućenje onog definisanja u kretanju i na delu, koje je za nas nekada – za mene i danas – jedino moguće definisanje“ (101).

Naročito je upadljivo što Matić, hotimice odbijajući da navede imena koautora, ovde zastupa tezu o zamenljivosti i suštinskoj nebitnosti pojedinačnih učesnika u ovoj „nadindividualnoj pisanoj radosti“, smatrajući da bi, čak i da su te tekstove napisali neki drugi ljudi, ovi redovi – iako bi bez sumnje donekle drugačije izgledali – u tom slučaju opet „prevazilazili idiosinkrazije onih koji su u njima učestvovali“ (Матић 1974: 102). Tvorevine ljudi, uostalom, smatra Matić, ne rađaju se kao Minerva, uvek već čitava, celovita i naoružana iz Zevsove glave; one nastaju fragmentarno, parcijalno, deo po deo, kao krhotine kojima tek naknadna i uvek donekle arbitrarna „milost uobličjenja“ može da podari privid celovitosti i koherentnosti. Stoga je i kolektivne nadrealističke eksperimentalne radove Matić najradije upoređivao s delima anonimne narodne umetnosti, baš kao što je i čitav almanah *Nemoguće* bio štampan pod egidom jedne narodne poslovice. U Matićevo spisateljsko prevazilaženje individualizma svakako treba ubrojati i druge njegove koautoske poduhvate, a posebno one sa Aleksandrom Vučom, kao što su kolaži za *Podvige družine* „*Pet petlića*“ te rad na poemama *Zarni vlač* i *Marija Ručara*, kao i romanu *Gluho doba*. Kako tim povodom ističe Biljana Andonovska, „među beogradskim nadrealistima, Matić je bio jedan od onih koji su bili najotvoreniji za koautorske praske“ (Andonovska 2017: 8), a i sam je govorio da, u njegovim sabranim delima, „jedna sveska bi morala da nosi naziv Saradnja. Tu bi se našli Vučo, Ristić, K. Popović, Davičo, Đ. Kostić“ (nav. prema Andonovska 2017: 8).

No, vratimo se Matićevim reminiscencijama na „herojsko doba“ beogradskog nadrealizma. Te godine 1930, priseća se autor, te „prelomne, jedine, da ne kažem, jedinstvene godine“, ovaj problem „nadindividualnog“, shvaćen kao mogućnost otvaranja za „inventivni čin čovekove misli i izražavanja“, ukazivao se autoru „kao jedina mogućnost da se pojmu ‘nadrealnog’ dade neki bitniji, konkretniji sadržaj“ (Матић 1974: 102). Na istoj liniji razmišljanja bio je i čuveni Matićev odgovor iz ankete „Čeljust dijalektike“ – „‘Ja’, zapeta u večnosti...“ – kojim je autor želeo da ukaže na nedostatak individualne svesti da objasni „punu misaonu, inventivnu delatnost pojedinca“ (103). Matić u retrospektivi žali što beogradski nadrealisti, po njegovoj proceni, nisu otišli predaleko ni u traženju, a kamoli u pronalaženju odgovora na ova „krucijalna pitanja“. Za razliku od njih, Andre Breton je, pišući u *Ludoj ljubavi* o uzajamnoj, zajedničkoj misli Đakometijevoj i njegovoj, uspeo da nasluti i iskaže nešto bitno o tom pitanju „drugog glasa“ i „drugih u našem ličnom kontekstu“ (103).¹⁰³

U pristupnoj besedi SANU, naslovljenoj „Pisanje i govor“, Matić je izrekao: „Samoća poezije, ali i zajedništvo pesnika s ljudima. To protivurečje kao da je našlo svoje razrešenje u životu samog pesnika, u životu koji je u korenu same poezije. [...] Samoća i zajedništvo se, prema tome, ne isključuju“ (Матић 1974: 351). U ovim rečima čuje se autorov snažni apel protiv uzaludnosti poezije, koju verovatno neće, po lotreamonovskom diktatu, pisati svi, ali će je pisati uvek. Jedan konkretan pesnik uvek je samo između-pesnik, još jedan u nizu koji se nadovezuje na one koji su bili tu pre njega, da bi potom sve prepustio onima koji dolaze posle: „Pesnik je samo posrednik u jednom velikom poslu koji i on sam samo nastavlja preuzimajući ga od svojih prethodnika, i koji će drugi za njim nastaviti“ (351).

Štaviše, čak se i u Matićevom prednadrealističkom periodu može uočiti slična tendencija i gotovo istovetno promišljanje pozicije drugog i autorske relacije spram njega. Navešćemo, ilustracije

¹⁰³ Matić ovde navodi Bretonove reči na francuskom, ali budući da ih smatramo neizostavnim za punije razumevanje i osvetljavanje stavova srpskog nadrealiste o mestu i značaju *drugog*, navešćemo ih u izvorniku i našem (približnom) prevodu: „Došao bih u iskušenje da kažem da dve osobe koje hodaju jedna uz drugu obrazuju jedinstvenu uticajnu mašinu. [...] Na individualnom planu prijateljstvo i ljubav, a na kolektivnom veze stvorene kroz zajedništvo patnji i susticanje zahteva, jedine su sposobne da daju prednost tom iznenadnom, blistavom spoju pojava koje pripadaju posve nezavisnim kauzalnim nizovima“ (Матић 1974: 103).

radi, samo dva citata iz kratkog napisa „Bitka oko zida“ (1924): „Moja je misao tako prisno vezana za moja stupanja kroz dane i odnose, da u njoj gledam svoju sliku i poricanje te slike, jer je ona nešto više i još nešto drugo [...] Ona je taj slobodni prostor, između mene i ... gde produžiti hod” (Matić 1974: 41). I: „Cela drama koja me privlači i straši nije u životu toliko koliko u razmaku, na pravoj liniji, između nas i života” (42).

Prema tome, mogli bismo da kažemo kako, u vreme organizovane nadrealističke delatnosti ono najznačajnije u esejistici Dušana Matića jeste upravo njegovo promišljanje transindividualističkog, odnosno relacione subjektivnosti. Istu tendenciju, kao što smo приметili, možemo pratiti i pre i posle postojanja beogradske grupe, ali je ona suštinski vezana za nju prevashodno samom koautorskom praksom u koju se Matić rado upuštao.

Nokturno

Laža i paralaza noći pripada centralnim knjigama unutar (ne samo esejističkog) opusa Dušana Matića. Izdanje je brižljivo opremljeno, pa je najpre uputno zadržati se na njegovim grafičkim paratekstualnim elementima. Kuriozitet je da i kod Matića možemo videti svojevrsan povratak Jovanu Steriji Popoviću, na sličan način na koji se i Marko Ristić svojim antiromanom *Bez mere* nadovezao na *Roman bez romana* (v. Andonovski 2017). Ipak, u ovom slučaju nije reč toliko o poetičkim srodnostima koliko o manje ozbiljnoj igri parafraza i nezatnoj, ali značajnoj dopuni naslova Sterijine komedije, premda se može govoriti i o žanrovskom povezivanju, imajući u vidu da je u ovoj zbirci tekstova štampana i radio-drama *Ruža vetrova*.

Na koricama *Laže i paralaze noći*, verovatno najupečatljivijim i najbrižljivije sačinjenim koricama među svim Matićevim izdanjima, ogledaju se Evin (s prednje) i Adamov portret (sa zadnje strane), detalji s *Gentskog oltara* (1432) braće Van Ajk: par čija zagledanost, prisnost (usmerenošću) i razdvojenost (savijanjem knjige) služe kao prateća, kontrapunktska ilustracija naslovne laže i paralaze. Nije nezanimljivo i nevažno ukazati, stoga, na barem dve stvari. Na izvornom radu flamanskih slikara, Adam i Eva zauzimaju pozicije na samim krajevima oltara (on na levoj, ona na desnoj strani), pogleda upućenih jedan ka drugome, dok se između njih prostiru Hrist s Bogorodicom i Krstiteljem, okruženi anđelima koji pevaju i sviraju. Oltar je sačinjen iz zglobnih delova, kako bi mogao da se sklapa i rasklapa, usled čega ti delovi podsećaju na korice i stranice knjige; na taj način, Adam i Eva – u odgovarajućem položaju oltara – mogu međusobno i da se približe. Osim toga, na zadnjoj je korici takođe odštampan naslov, pa se čitalac na prvi pogled može zbuniti, tj. zapitati odakle bi trebalo da počne s čitanjem knjige.¹⁰⁴

Četiri probrana „multimedijalna“ elementa ispunjavaju klapne knjige: na vrhu prednje strane nalazi se zagonetna jednačina pripisana fizičaru Verneru Hajzenbergu, na njenoj donjoj polovini je zanosni navod iz Hegela, dok se sa zadnje strane nalaze Pikasova ilustracija bika, gore, i izvod iz recenzije Jovana Hristića. (Matić će citate iz Hegela i Hristića ponoviti i unutar korica, kao epigrafe, pridodajući im kratke ulomke iz Serena Kjerkegora i Karla Marksa.)

Ukoliko čitamo odnosno gledamo klapne za sebe, na mikronivou, Hajzenbergova jednačina mogla bi da se shvati i kao moto za Hegelov citat, kao što bi ilustracija bika mogla da posluži kao povratni komentar na izvod iz Hristićevog komentara. Tekst i slika/formula uzajamno su povezani i čitljivi kao celina. Iako je samo poreklo konkretne jednačine teško uspostaviti, po svemu sudeći reč je o formuli koja se tiče slavnog Hajzenbergovog principa neodređenosti. Kao jedan od fundamentalnih principa kvantne mehanike, princip neodređenosti govori o tome da stanje atomskih i subatomskih sistema, za razliku od klasične mehanike, nije i ne može da bude u potpunosti određeno; tačnije, određeni parovi svojstava ne mogu biti istovremeno precizno definisani – što se preciznije izmeri svojstvo A, to će, neizostavno, manje precizno biti izmereno svojstvo B, i to ne zavisi od

¹⁰⁴ Ne bi nas začudilo da je ovaj mali trik mogao da posluži kao potajna inspiracija – u savremenoj književnoj svesti i njenim tokovima (samo)zaborava, svakako, prisutnijim, poznatijim i pristupačnijim – idejama Milorada Pavića o komponovanju romana.

tehnoloških karakteristika mernih instrumenata već od prirode samog sistema.¹⁰⁵ Prema tome, stanje sistema može da se ustanovi isključivo aproksimativno, uz manju ili veću verovatnoću. Preveden na jezik esejističkog pisma, Hajzenbergov princip govori nam o konstitutivnoj, vazda održivoj hipotetičnosti sistema, koji se uvek nalazi u stanju *i-i*, bez mogućnosti da se definitivno i neopozivo utvrde sva njegova svojstva.

Citat iz Hegela prenećemo u celosti kako bi do izražaja mogla da dođe njegova ukupna snaga:

„Čovek je ta noć (*Nacht*), to prazno ništavilo koje sadrži sve u svojoj nedeljivoj jednostavnosti (*Einfachheit*): bogatstvo beskrajnog broja predstava, slika, od kojih mu nijedna ne pada na pamet, ili pak koje nisu kao takve stvarno-prisutne. To je noć, nutrina, ili prisnost Prirode, koja ovde postoji: č i s t o – I i č n o – J a. U fantasmagoričnim predstavama caruje noć svuda naokolo: ovde se naglo javi jedna okrvavljena glava, tamo – neka druga bela prilika (*Gestalt*); i isto tako naglo i iščezne. To je ona noć koju opažamo kad gledamo čoveku u oči: pogled nam utone u noć koja postaje strašna (*furchtbar*): to noć sveta nam se predstavlja. Moć (*Macht*) da izvuče iz te noći slike ili da pusti da u nju padnu: samosvojna postavka, slobodno stvaranje, unutarinja svest, delo (*Tun*). U tu se noć povuklo postojanje kao dato biće; ali i kretanje te moći isto je tako postavljeno“ (Matić 1962).

Kao što vidimo, Matić nije propustio priliku da pojedine reči, u parentezama, navede i u originalu, omogućivši na taj način da svakom čitaocu postane razvidan ovaj nadrealistički *hasard objectif* da se čak i u nemačkom jeziku noć (*Nacht*) i moć (*Macht*) – rimuju. S obzirom na centralni značaj te dve reči u datom citatu, njihovo rimovanje moglo bi da se dovede u vezu kako s Hajzenbergovim principom koji ih natkriljuje (ne stoje li *noć* i *moć* u odnosu neodređenosti?) tako i s naslovnom slikom s korica, tj. Adamom i Evom (ko je, od njih dvoje, noć, a ko moć, jesu li te pozicije i atributi međusobno zamenljivi, itd.).¹⁰⁶

Navod iz Hegelovih jenskih predavanja – osim što ukazuje na Matićevo dugogodišnje, još iz vremena nadrealizma nasleđeno, studiozno čitanje i temeljno poznavanje radova nemačkog filozofa (napomenimo da je reč o tekstu koji se nikako ne može ubrojiti u njegove važnije doprinose, spadajući u onaj tip literature do koje se, pri čitanju jednog autora, uglavnom stiže na kraju) i što je sam po sebi jedan od impresivnijih njegovih napisanih redova (romantičarski nadahnutih, značenjski intenzivnih, zbijenih i delimice „mračnih“, napisanih, čini se, u stanju obuzetosti) – predstavlja zapravo glavni „ulaz“ u ovu knjigu. No, on bi mogao da stoji ispisan i iznad brojnih drugih Matićevih spisa i poduhvata, s obzirom na to da je reč o onoj vrsti citata kroz koji autori najpre bolje otkrivaju same sebe, a zatim novim očima sagledavaju vlastito delo.

Hegel ovde, na veoma malom prostoru, ocrtava ni manje ni više nego konture osobene vizije humaniteta. Šta je, kod čoveka, ono nokturalno, a šta ono potentno, i u kakvom odnosu stoje ta dva njegova neotuđiva aspekta i dva potencijala bivstvovanja – to su pitanja iz kojih proističe Hegelov odgovor. „Čovek je ta noć, to prazno ništavilo koje sadrži sve u svojoj nedeljivoj jednostavnosti“: Kjerkegor, Šopenhauer, Niče, Frojd, čitav egzistencijalizam i njemu srodni duhovno-intelektualni pokreti na izvestan način proističu iz ove jedne jedine rečenice, koja ih – kao što i sama govori – sve obuhvata u svojoj jednostavnosti. Hegelova projekcija čoveka, romantičarskom intonacijom beskrajnosti dubine ljudske duše, potencira njegovu dvostrukost: praznina, ali i mogućnost apsolutne punine, realno ništa, ali i potencijalno sve. U određenoj meri, skloni smo zaključku da je u pitanju paradigmatična esejistička vizija čoveka. No, noć ne konotira samo dubinu (vertikalna, pojedinačnost, „nutrina“) nego i širinu (horizontalna, jednakost svih u noći, „noć sveta“), kao i afekat (osećajnost, boju, ono „strašno“). Ta noć podrazumeva (kako psihoanalitičko, tako možda i više mističko) poniranje čoveka u sebe, te otkrivanje, a potom i suočavanje sa sopstvenom prazninom, koja je jedino njegovo „čisto ja“, najveća prisnost. Hegel ide dotle da čoveka izjednačava s tim ništavilom. S druge strane, čovekova moć, kada i ako postoji, temeljno je vezana za noć: sve što se može (u korenu ovog

¹⁰⁵ U fizici se i dalje vode rasprave o tome potpada li ovaj princip pod širu hipotezu kolokvijalno nazvanu „efekat posmatrača“, po kojoj se merenje sistema ne može vršiti bez uticaja na sam sistem. Potencijalne implikacije ove teze primenjene na shvatanje esejistike mogu biti od velikog značaja.

¹⁰⁶ Videli smo, u prethodnom poglavlju, i da je Marko Ristić, u svom eseju „Iz noći u noć“ (1940), takođe povodom jednog umetničkog dela posegao za ovim, *noćnim* i *moćnim*, frazama.

glagola je moć) uraditi, radi se uvek-već u uronjenosti u noć, uvek u relaciji s noći, tako što se ona u isti mah negira i upotpunjuje. U vidove odnosno manifestacije moći nemački filozof stoga ubraja „samosvojnu postavku, slobodno stvaranje, unutarnju savest, delo“ – to su načini na koji se noć prevazilazi, iako se nikada do kraja ne ukida senka koju ona baca na spomenuta postignuća. Reč je, donekle, o onome što je engleski romantičarski pesnik Džon Kits nazivao *negative capability*.

Aleksandar Kožev, kod koga je Matić po svoj prilici naišao na ovaj odlomak, u svojim čuvenim predavanjima koja je tridesetih godina držao o Hegelu, upravo je isti taj odeljak – opisujući ga (čini nam se, eufemistički) kao „lijepi ‘romantički’ tekst“ – naveo kao najbolju ilustraciju čovekove moći negativiteta, utoliko što se ovde iskazuje „središnja i posljednja misao hegelijanske filozofije“, a to je „misao da su temelj i izvor ljudske objektivne stvarnosti (*Wirklichkeit*) i ljudske empirijske egzistencije (*Dasein*) Ništa koje se očituje ili objavljuje kao slobodno i sebe samoga svjesno, negatorsko ili stvaralačko Djelovanje“ (Kožève 1990: 551). Na citirane Hegelove redove reagovao je, nedugo nakon kraja rata, i Luj Altiser, u kratkom napisu „L’homme, cette nuit“ (1947), osvrtnu na spomenutu Koževljevu knjigu. Iako u ovoj viziji prepoznaje prisustvo „najdubljih motiva romantičarske noći“, Altiser smatra da je ova noć zapravo „rađenje svetla po milosti čovečjoj“, pri čemu je Hegel, još pre Ničea, čoveka razumeo kao „bolesnu životinju koja niti umire niti se isceljuje, već tvrdoglavo nastavlja da živi u preplašenoj prirodi“ (Althusser 1994: 239). Nastanak čoveka predstavlja kod Hegela smrt prirode stoga što se jedino on – kao subjektivnost – rađa iz ništavila bitka, rezimira Altiser, pojašnjavajući tu poziciju izrazom posuđenim od Aragona („stranac u sopstvenoj zemlji“) (241).

U Žižekovoj interpretaciji ovog fragmenta, na primer onoj iz *Škakljivog subjekta* – a ponovljenoj ili variranoj i u potonjim knjigama – Hegelov se tekst pak postavlja nasuprot Kantovom zadržavanju na sintetičkim moćima imaginacije, usled čega pisac *Kritika* propušta da uvidi njenu „negativnu“ odrednicu. Prema slovenačkom filozofu, tako, od ovog Hegelovog fragmenta ne postoji „bolji opis moći uobrazilje u njenu negativnom, razarajućem, rastvarajućem vidu, kao moći koja raspršuje kontinuiranu zbilju u konfuzno mnoštvo ‘parcijalnih predmeta’, sablasnih prikaza onog što u zbilji opstoji samo kao dio većeg organizma“ (Žižek 2006: 26). Noć sveta je, prema tome, „transcendentalna uobrazilja u svom najelementarnijem i najnasilnijem vidu – nesputana vladavina nasilja uobrazilje, njene ‘prazne slobode’ koja raskida svaku objektivnu vezu, svaku povezanost utemeljenu u samoj stvari“ (26), predontološka uronjenost u ono subjektivno unutarne, *ergo*, „najmoćnija od sila“, „sila razbijanja jedinstva zbiljskog, nasilnog uspostavljanja područja *membra disjecta*“ (27). Zaključimo ovaj filozofski ekskurs o Hegelu još jednim važnim uvidom: Žižek pokazuje da hegelovska „noć sveta“ – kao apsolutni negativitet – predstavlja samu srž subjektivnosti (30). Ili, Matićevim rečima: „Uvek me još prati taj rub stvarnosti. Negacija je u srcu života, neizbežna kao dah i kao najpozitivnije njegove funkcije“, a tu zadobijena sloboda jeste „beskrajno siromaštvo“ (Matić 1974: 40).

Najzad, Hristićeva kratka recenzija, stavljena u vidu predgovora na jednoj stranici. On priziva Paskala i Blejka: prvog jer je odmeravao noćne dubine, i „koji se tek u noći užasnua ogromnosti prostora“; drugog jer je odmeravao planinske visove na kojima se događaju „velike stvari“ – ali samo kako bi prednost dao Paskalu, u čijoj užasnutosti s pravom prepoznaje srodnost s Hegelovim fragmentom. Zato i Hristić tvrdi da istinska misao nastaje „tamo gde se čovek i noć sretnu, gde se praznina mraka nađe sa prazninom misli, gde se otvorenost noći sretne sa otvorenošću mišljenja, i gde se sloboda razmišljanja nađe pred slobodom tame“ (nav. prema Matić 1962: 5). Rečenica je, ne slučajno, strukturisana tako da nas navede da ulančamo u zajednički niz prazninu, otvorenost i slobodu: te tri mogućnosti samo su drugi nazivi za ono što je Hegel imenovao kao noć, ali oni proishode jedan iz drugog. Praznina je preduslov otvorenosti, koja je pak pretpostavka slobode. Da bi se, međutim, do toga dospelo, neophodan je obrt koji nastupa na kraju Hristićevog odlomka, gde se u igru uvode pojmovi čije značenje potiče s drugog kraja spektra svetlosti u odnosu na noć. Ono čemu se teži zapravo je bdenje, koje „označava, predstavlja, mislim da bi najbolje bilo reći č i n i, spoj pesničke vizije i filozofske lucidnosti“ (5). Ako se kod Hegela u čovekom pogledu ogledala dubina noći sveta, kod Hristića je noć prostreljena bistrinom čovekovog pogleda. Njegova lucidnost, ako i ne čini noć prozirnom, čini da blesnu iskre koje vode spasonosnom stvaranju. Naposljetku,

bdenje je moguće samo u noći. Ilustracija bika, koja na klapnama natkriljuje ove reči, čini se da diskretno sugerše ne samo primordijalnost noći, nosećeg motiva čitave knjige, već i onu arhetipsku snagu koja je neophodna za traženo bdenje.

U samoj knjizi nalaze se dva eseja pod naslovom „Laža i paralaža noći“, jedan datiran na 1943, drugi na 1954. godinu. Već sama činjenica da ih je Matić naprosto jednako naslovio, bez ikakve napomene koja bi upućivala na to da je, na primer, reč o tekstu u nastavcima, govori o tome kako bi trebalo čitati ovaj tekstualni diptih. Imamo posla s udvajanjem, dupliranjem, naporednošću koju ne treba uzeti u linearnom, sintagmatskom smislu, već pre u onom paradigmatičkom – gde jedno stoji spram drugog istovremeno.

Sam početak eseja može se, selinovski, opisati kao „putovanje nakraj noći“: „Ne pričati više, ne pripovedati, već prazniti svest – i podsvest, i susvest, i nadsvest – do kraja. Da se dodirne tamno dno i neizrecivi sjaj života. Sve su brane otvorene“ (Matić 1972: 7). Uvod se, kao što vidimo, direktno nadovezuje na Hegelov citat s početka knjige – potvrdu za to nalazimo i u potonjem iskazu, u kojem autor, pri jednom ekstenzivnom nabranjanju, navodi da je mesec „mutan i opojan kao vino i kao Hegel“ (11). Smisao ovog „pražnjenja“ nije ništa doli traganje za istinom, koje ovde zadobija formu borbe protiv konvencija, zastupnika onoga što je lažno i izveštačeno, budući da se iza konvencija krije istiniti život:

„I ‘život’ je konvencija, kao što je i ‘istorija’ ili ‘priča’. Ali, konvencija za konvenciju, znam šta je ‘istorija’ i šta je ‘priča’ [...] ali šta je ‘život’, ne znam, niti sam znao, niti ću znati. Život je valjda ono što iza svega naslućujem: ogromno i strašno, i u isti mah, krhko i nežno. Život sam ja, ti, on, mi, vi, oni [...] on je upravo taj govor u svim licima, i u svim deklinacijama, i u svim konjugacijama. Život ih je upravo i izmislio da bi kroz njih govorio“ (Matić 1962: 7).

Matićevski život, barem onako kako je ovde opisan, zapravo je ono što Lakan imenuje kao poredak Realnog – nesymbolizovano (i simbolizaciji nedostupno), govoru nepristupačno polje najdinamičnijih i najopasnijih, takoreći čistih životnih flukseva, ujedno čista praznina i prekomerna materijalnost, za koje su beogradski nadrealisti imali svoje ime: *nemoguće*. Na drugom mestu Matić je napisao: „Otkako znam, neki ostatak uvek me čeka. Sve mi se više pričinjava da Blejk možda ima pravo kad kaže: ostatak je božanski“ (Matić 1969: 55). No, ovde je reč o borbi protiv konvencija koja se ispostavlja kao jedno od najvitalnijih čovekovih pregnuća: „Zar je malo onih koji žive tuđim životom i umiru tuđom smrću“ (Matić 1972: 9). U tome prebiva ona Ničeova mudrost koju je Harold Blum tako često navodio:

„Književnost nije samo jezik; ona je takođa volja za figuracijom, motiv za metaforom koji je Niče jednom opisao kao želju da se bude drugačiji, želju da se bude drugde. Delimice, ovo znači da se bude drugačiji od samog sebe, ali primarno, rekao bih, da se bude drugačiji od metafora i slika kontingentnih dela koje čine nečije nasleđe“ (Bloom 1994: 12).

Matić piše i o tome šta je – pre svega za pisca, a onda i za sve druge – neophodno da bi se dobro razumela jedna ličnost: potrebno je uhvatiti korak s njom, saživeti se s njom razumevanja radi: „jer treba ući u drugu ličnost“ (Matić 1972: 8). Otuda Matić donosi lucidan spoj Remboa i Flobera, s teozom karakterističnom za njegovo poimanje subjekta: „Rembo je govorio: *Je... c'est un autre*; Flober je rekao: *Madame Bovary, c'est moi*. Pitanje je života i smrti pisanja: *neko drugi sam ja*“ (LPN, 8).

Matić se u ovim esejima prepušta ekspresivnijoj prozi – „i govor će teći kao gejzir, reči će disati kao reka“ (Matić 1972: 9) – motivišući često nizove reči čisto zvukovnim asocijacijama (čar i čemer, jed i med, zaljubljenik i zarobljenik i drugo), i poistovećujući se s Mesecom – koji će, antropomorfizovan, doslovno izjaviti „Ja sam laža i paralaža noći“ – izlažući nam njegovu svojevrstu ispovest, ispisanu na fonu opozicije spram Sunca. Autor aludira i na Hegelov moto s početka: „Ja sam laža i paralaža noći. Da ne bi nestalo bar tračka svetlosti tamo gde prestaje njena moć“ (12). Kako bismo bolje razumeli ovu mesečastu misao, navešćemo odlomak u celini:

„Da, uhvatićeš korak s Mesecom. – Ja sam čar i čemer mesečine, – govoriš ti – Meseče – jed i med mesečine. Ja sam mrtav i veran zaljubljenik Zemlje. Zarobljenik Zemlje, obećane Suncu. Ja sam veran pas Zemlje, zagledan u nju za sva vremena, zanavek okrenut njoj kao opčinjen. Ja nemam sopstvenog života; živim u svetlosti ljubavi Sunca i Zemlje. [...] Ja nemam svoje sopstvene svetlosti, ni svoje sopstvene toplote. Ja sam jalov, pust, izopačen, bolestan, vampir, hermafrodit. [...] Pa ipak, ipak. Šta bi bile noći bez mene, kakav slepi mrak, kakvo crnilo, kakva lepljiva čađ? Noć je moje carstvo, moje kraljevstvo, moja gordost, moja oholost. Ja sam laža i paralaža noći. Ja sam veliki komendijant Sunca. [...] Ceo moj život je parodija Njega“ (Matić 1972: 10–11).

U kontekstu ovog rada, ne isključujući druga tumačenja, matičevski Mesec mogli bismo da protumačimo kao esejistički princip. U isti mah „zaljubljenik i zarobljenik“ svoje teme, svojeg „o čemu“ piše, esejista u načelu, koliko god da se od nje odmakne, ne može da izmakne senci teme koja mu je poslužila kao glavni podsticaj za pisanje. Čak se i u žanrovskom smislu esej često opisuje kao pratilac drugih književnih vrsta, više kao *сnyтнук* nego kao *solo traveller* – a to svakako ima veze s već spomenutim osobenostima ovog žanra.

„Izobilje i poricanje su u srcu stvarnosti. Sve što postoji teži da se izrazi. Isuviše mnogo rečeno, možda. Tačnije bi bilo: ono što je izraženo jedino postoji. Ali ono što je izraženo samim tim već je poreknuto. [...] Postoji samo što se izražava: neprekidno nastajanje i iščezavanje“ (Matić 1972: 13). Pri tome Matić, podsećajući na darvinovske ideje o prirodnoj selekciji u procesu evolucije, prepoznaje „nemilosrdni zakon“ prirode, jer „tek retki izuzeci mogu da se izraze“, što znači da je „sve materijal da se nekoliko stvari i bića uobliče“ (14). U tom nam se kontekstu Matić ukazuje kao neko ko zauzima prilično aristokratski i elitistički stav spram, primera radi – kao što ćemo videti – znatno više demokratski nastrojenog Daviča. Ovo posezanje za darvinizmom, ipak, deluje nam utoliko neobičnije, imamo li u vidu da, u takvoj viziji stvarnosti, obično preživljavaju oni koji su prevashodno orijentisani ka samoodržanju, a tu svakako ne bi spadali oni s darom i potrebom izražavanja, pesnici i srodne figure. U tom pogledu, možemo reći da je ovde na delu osobena esejistička uzurpacija darvinističke doktrine, preoznačena i preusmerena kako bi potcrtala neotuđivu vitalnost autentičnog stvaralaštva.

Naposletku, skrenućemo pažnju i na to da motiv proplanka, odnosno (dijalektičke) visoravni, pronalazi svoje mesto i u ovom eseju:

„Do netaknute visoravni odakle tek ostaje da se sagleda miran, ravnodušan sjaj zvezda i istine. Samo za trenutak munje, i opet mrak, i u tminu iluzija i stvarnosti, da bi nam drugi protivurečeli, i poništavali nas, kao što smo i mi druge, i sebe, kroz prevazilaženja i preobraćanja, poricali i samouništavali, protivurečili i izražavali. Lanac ne prestaje; samo se kida, i opet nastavlja“ (Matić 1972: 10).

Otuda Matičevo pouzdanje u budućnost. „Poverenje u istovetnost čovekove supstance; poverenje u raznolikost čovekove supstance. Sve je u tom raskoraku: oči varaju, oči ne varaju“ (Matić 1972: 9). Raskorak je konstitutivna kategorija misli ovog pisca. No, iako je poricanje u srcu stvarnosti, moguće je ipak reći „neprekidno *da* u tom spletu *ne* i *ne* kosmosa“ (14). Bio bi to *nemogući* optimistični zaključak ovog turobnog eseja.

Drugi istoimeni esej napisan je (ili barem potpisan) jedanaest godina docnije. „Primećujem, sve češće, u neprekidnom tkanju rečenica, tkanju koje predstavlja u suštini ono što nazivamo unutarnjim životom, sve veći broj rečenica u drugom licu. One počinju s ‘ti’, ili imaju oblik zapovednog načina“ (Matić 1972: 39). Pored toga, dodaje Matić, u njima ima nečega afirmativnijeg, nepobitnijeg, čak telesnijeg. S jedne strane, uvodni delovi eseja (po)kazuju nam, još jednom, da je kod Matića uvek reč o karakteristično relacionističkom razumevanju subjektivnosti. Ja se deklinira u Ti, uvodeći spram sebe, deridijansku rečeno, razliku i odlaganje (*différance*): „Čini mi se, život tih rečenica nastaje iz nekih odnosa između ‘ja’ i ‘ti’ i ‘on’ itd. Kao da je život tih rečenica sav u odnosima, a ne u nekim suštastvenostima“ (39). U ovim razmatranjima možemo prepoznati matičevski lajtmotiv postojanja-između: „Te rečenice me podsećaju nekom svojom egzistencijom ‘između dva subjekta’, na ono što Žan Grenije kaže za ‘čovečno’, da nije osobina jednog ili drugog čoveka, već da se javlja samo u odnosu jednoga sa drugim“ (39). Autor citira Kafku, po kome je „sva

stvar za pisca da od 'ja' stigne do 'on', priznajući da se njegovo pesničko (ali i esejiističko) stanovanje odvija u međuprostoru, u „toj dinamičnoj zoni 'moguće [ja] – stvarno [on]'“ (40).

S druge strane, Matičeva „misleća“ ispovest – u kojoj se čuje udvojeni, svoj-tuđi glas u obliku zapovesti – pokazuje osobenosti one aktivnosti duha koju Žil Delez, povodom Prusta, naziva *prisilom mišljenja*. Ta prisila dolazi odnekud spolja i čini nam se da je arbitrarna, ali nas uprkos tome nagoni na traganje za istinom, od čega se više ne može pobeći: „Stvari koje nas prisiljavaju na mišljenje: ne više prepoznatljivi objekti, već stvari koje vrše nasilje, znaci koje smo susreli“ (Delez 1998: 84). Kod Matića se, tako, javlja svojevrsna prisila pisanja:

„Osećao je da mu neće poći za rukom da *to* napiše, a ipak je pisao. Znao je da mora da piše, i da neće moći da stane, sve dok... sve dok..., a upravo mu to nije polazilo za rukom, bilo mu je nemoguće da dovrša tu rečenicu. [...] Da li, najednom, za njega pisanje nije postalo sastavni deo mehanizma života?“ (Matić 1972: 40).

S tim u vezi, vredno ukazati na još jednu specifičnu odliku ovog eseja, koja donekle potkopava njegove žanrovske pretpostavke, dok ujedno ukazuje na genološku fleksibilnost. Posve netipično za esejiističko pismo – no ipak demonstrativno i veoma efektno u pogledu teme kojom se bavi – Matić ovde varira pripovedno-spoznajni glas. Tako se pojavljuje *on* koji otelotvoruje matičevski topos *noćnog pisanja*, njegovu pohvalu noćne ludosti, himne noći, koja skida velove i iluzije s poslova i dana i objavljuje samo ono nepobitno, nesuvišno, osnovno.

„Najčešće je pisao u sumrak, dok se hvata noć. Misli su mu se činile kao zvezde. Javljale su se svetle, blistave, nepobitne i jasne. Izvirale su iz crnila mastila, iz crnila noći, kad sve postaje tiše, kad se gubi sve što nije samo srž stvari, njihov tamni osnov i raspored. Kao da je nedostajala ruka obmane koju baca dan preko očiju“ (Matić 1972: 40).

Ponovo iskrsava slika pražnjenja, kao i na samom početku prvog eseja ovog diptiha, no ovog puta data u vidu „iscrpljivanja“ i „trošenja“, gotovo maničnog, rudarskog upražnjavanja (reči koja je, korenski, srodna pražnjenju) pisanja do tačke otkrića iskre-rude: „Činilo mu se kao da je sve zavisilo od nekog iscrpljivanja, od trošenja te tame noći i mastila, u kojoj je morala da leži neka svetla iskra, morala da bude u njoj ta svetla iskra, koja bi mogla biti nit smisla, nit odgovora ili bar nit jasno postavljeno pitanje“ (Matić 1972: 41).

Reč je, na izvestan način, o putu ozdravljenja. No, pre toga, neophodno je proći kroz bolest: „Čovek prati svoju bolest kao da čita neki roman, ili kao da se bavi naučnim istraživanjem. Ima u svakom bolesniku nešto od naučnika nagnutog nad nekim sudbonosnim problemom, od pesnika koji vrebava kakav bogat slik ili raskošnu metaforu“ (Matić 1972: 42). Ipak, „književnost je zdravlje“ (Deleuze 1993: 9), napisao je francuski filozof u svojoj poslednjoj za života objavljenoj knjizi, posvećenoj tumačenjima književnosti. Bolest bi, (i) prema Matiću, bila isuviše jednostavno razrešenje svih složenosti postavljenih problema, jedna dužnost i zadatak među drugima koji se može i mora ispuniti, ali nedvosmisleno postavljen, s unapred zadatim fazama i, još bitnije, ciljem – izlečenjem: „Kako je laka bolest; kako je teška ova punoća života, a ipak krhka i na staklenim nogama“ (Matić 1972: 42). „Život nas prevazilazi sa svih strana: bogatiji je no što smo mogli da zamislimo – i nepredvidljiv“ (Matić 1974: 44).

U *Post scriptumu* (zapravo napisanom ranije, 1931. godine), Matić se aluzivnim upućivanjama ponovo vraća na Hegelov moto, na dijalektiku između ničega (ništavila) i svega, u kojoj nadahnuće čini ključni most, ili, bolje rečeno, skok: „O! nije potrebno *toliko* inspiraciji. Jedno ništa, jedno parče svile ili list, jedan konac ili jedna kap kiše isuviše već za celu jednu povest. To ništa dovoljno je da se pretvori u sve, u plamen koji već tinja“ (Matić 1972: 44). Matičevski razmak, raskorak između dvoje (ili između udvojenog jednog) – „Sve je u tom mraku od mojih usta do tvojih. Sve je u tom što se da razumeti. Sve je u tom što nas spaja i što nas deli“ (44) – prostor je u kome se odvija suštinska razmena između 'ja' i 'ti', komplementarnost, dopunjavanje, upotpunjavanje. Naposletku, subjekt se prepušta noći pisanja, zalazeći iza same svetlosti: „Ja ne gospodarim ni ovom rukom koja piše, ja nisam ova lampa, ja sam iza nje, iza razlikovanja mraka i svetlosti. Tvoja ruka.

Te reči su već tuđina. Tuđina, pod mojim zubima, sve je to bliskost, sve su to rane, sve su to nepostignuća“ (44–45). Matićevo novo, realiciono i nedovršivo shvatanje subjektivnosti možemo, sudeći prema navedenim odlomcima, povezati sa ishodištima nadrealističkog automatizma, kao i sa nadrealističkim ispitivanjem raznih modaliteta i posledica ovog svojevrsnog povlačenja, ove oseke subjekta.

Nadrealistički pokret, prevashodno onaj francuski (ne zanemarujući ni one u drugim zemljama), izvršio je nemerljiv uticaj na intelektualnu klimu druge polovine 20. veka, a naročito na takozvano zlatno dobe književne teorije – razdoblje strukturalizma i poststrukturalizma. Matićev esejistički opus stoga je podsticajno čitati uz onaj, recimo, Žaka Deride, ili, još više – nasuprot njemu. Svoju pristupnu besedu SANU Matić je naslovio „Pisanje i govor“ – uz indikativno priznanje kako bi, da se čitava ova manifestacija odvijala samo stoleće ranije, redosled reči u naslovu morao biti obrnut. Time je neodoljivo prizvao onu binarnu opoziciju čija je dekonstrukcija obeležila rane radove spomenutog francuskog filozofa krajem šezdesetih godina, posluživši potom kao katalizator epohalnih intelektualnih napora da se preispita i preosmisli celokupna filozofska tradicija Zapada. Za Matića se, kako kaže, oduvek postavljao problem između istovetnosti i protivrečnosti koji postoji između pisanja i govora. Dakle, ni kod njega se taj odnos ne sagledava kao puki identitet jednog i drugog: između njih postoje tenzija i nepodudaranje, unoseći u komunikaciju zabune, a u značenje neizvesnost.

Matić i ovde poseže za svojim najdražim i najčešćim intertekstualnim sagovornikom, jer „kao i sve što je očigledno, sve što je familijarno i što se samo po sebi razume, kako bi rekao Hegel, ne mora da bude i zaista razumljivo, poznato i bez izvesnog protivurečja, pa i paradoksalnosti“ (Matić 1974: 343). Bila bi to hegelovska verzija frojdovskog *unheimlich*. Prisetimo se, bečki psihoanalitičar je u eseju „Das Unheimliche“ (1919) izneo lucidno zapažanje, prateći pritom etimologiju, da se značenja reči *heimlich* i *unheimlich* u jednom momentu preklapaju. *Heimlich* je ujedno i ono familijarno, odnosno blisko i prihvatljivo, ali i ono skriveno, što se drži podalje od pogleda; *unheimlich* predstavlja negaciju samo prvog navedenog značenja. Kako Šeling primećuje, to je osećaj koji u nama pobuđuju stvari koje je trebalo da ostanu skrivene, ali su nekako došle na svetlost dana. Ukratko, bilo da pratimo Hegela ili Frojda (tj. Šelunga), smisao ove pojave jeste nelagoda pred bliskim u kojem otkrivamo nešto strano – ili pak potisnuto.

Na samom početku besede, autor se osvrće na svoju dvostruku poziciju, predočavajući nam situaciju u kojoj je, sticajem akademskih konvencija i okvira, pisac prinuđen da postane govornik. Time on u isti mah dovodi u pitanje svoj identitet i kao pisca i kao govornika. Napišimo to ovako: onaj koji vlastitu besedu čita (ni) je (n)i pisac (n)i govornik. Nije pisac zato što je „isuviše vidljiv ispred svojih redaka“ te „zamagljuje tekst svojim prisustvom“ i preterano usmerava njegovu recepciju umesto da se – kao „pravi“ pisac – povuče i dopusti čitaocu da uživa nasamo s tekstom. Nije govornik stoga što čitanjem samo reprodukuje i takoreći ozvučava ono što je prethodno napisao, ne ulazeći u istinski raz-govor s drugima, ne izražavajući svoju trenutnu misao, ne improvizujući na licu mesta, ne služeći se – osim rečima – drugim izražajnim sredstvima koja bi mu, kao „pravom“ govorniku, mogla biti na raspolaganju (mimika, gestikulacija, dikcija...). Prema tome, Matić se (i) ovde našao u paradigmatičnoj poziciji *između*, koju je inače hotimice održavao kao delatni princip svog pisanja i egzistiranja.

Međutim, nije reč jedino o ličnim sklonostima već i o epohalnoj situaciji. Epoha knjige doživela je s Malarmeom svoj vrhunac, i Matićeva doba samo „iživljava“ sve njegove konsekvence. Savremenost već više nije „knjiška“, a novi mediji – film, radio i televizija – preuzimaju prevlast nad knjigom. U tome leže nemale opasnosti po dotadašnji svet primarno knjiške kulture, ali se ujedno otvaraju i nove mogućnosti za čovekovo izražavanje. Štaviše, Matić tvrdi da će se, tim putevima, poezija i literatura vratiti „živoj reči“ i „neposrednom govoru“, u vreme usmene poezije, u „prva čovekova vremena“ (Matić 1974: 345). Istorijski primat govora nad pismom, i usmene reči nad zapisanom, navode Matića da s prigušenim poletom iščekuje novo vreme novih-starih poetskih sredstava. Na sličan je način i Erik Havelok podsticaje za svoja istraživanja kulture usmenosti pronašao ne samo u pojedinim prekretničkim studijama iz humanistike, koje su se doticale njegovog domena istraživanja, već upravo uvidevši – kako priznaje u indikativno naslovljenom poglavlju

„Radio i ponovno otkriće retorike“ (Havelock 2003: 43–46) – značaj i mesto novih medija za veliki kulturološki povratak usmene reči. Pitanje usmenosti, prema tome, kod Matića je od presudne važnosti, a svakako je zanimljivo da se ono može povezati sa specifičnim akcentima koje je on davao shvatanju samog nadrealističkog automatizma. Kako se, tim povodom, sam Matić izjasnio: „Hvatanje toga usmenog sveta putem pisanja pretvara taj svet u *pisani* svet, u svet u kome dominira utvrđenost. [...] Sva drama pisanja uopšte, a automatskog pisanja posebno, sadržana je u tom sudaru prolaznog i njegovog fiksiranja“ (Matić 1978: 104).¹⁰⁷

Vrednosni sudovi koje Matić pridaje usmenosti i pismenosti nisu zanemarljivi, iako nisu apsolutni i neopozivi. Tako on, na primer, smatra da su „sva obličja pesničkog čina i osnovnih pesničkih formi bila nađena pre nego što su pesme nastajale za pisačim stolom“, kao i da još uvek – premda s blagim uzdahom neslaganja svedoči o tome da se danas „sve pretvorilo u pisanje“ – postoji čitavo „more usmene literature“ svuda oko nas, te bezmalo „zabranjene zone“ čije prisustvo u pisanoj reči služi kao kriterijum za stepene njene slobode (Matić 1974: 345). Drugim rečima, usmenost je za Matića ono polje koje još uvek čuva snažniju vezu s počecima lirskog i u kojem, i dan-danas, prebiva nešto dinamičnije, opasnije, potisnutije i vitalnije. Na sličan način, povodom „Hasanaginice“ – koja je upravo jednim zapisom spasena od zaborava, s obzirom na to da je narodni pevači Vukovog doba nisu poznavali, tj. da ju je tradicija zaboravila – govori o „magijskom“ svetu usmenosti, „nesigurnom, lelujavom, ali čudesnom svetu“, nasuprot kulturi pismenosti, koja je doslovno „drugi“ svet, „čvršći, neizbrisiviji“ (346). Neponovljiva čar glasa s jedne i rigidna pamtljivost zapisa s druge strane praćene su Matićevom odbranom glasa:

„Izgleda da je zaborav naša istina, ali zaborav koji čuva dah prohujalih čarolija. Ponekad osetim da se dragocenost najlepših stvari, bića i tvorevina i sastoji u njihovom blesku munje ili kao kad pukne naglo tek otvoreni vidik, da zatim sve iščezne, a da za sobom ostavi samo san ili neki sjaj, koji nemaju reči da bi iskazali namagnetisani glas zaborava“ (Matić 1974: 346).

Jednim svojim delom, Matićeva beseda posvećena je odbrani Vuka, i u tome se ovaj autor nalazi na istoj strani gde i njegov nadrealistički saborac Davičo, koji se u svojim esejima, u više navrata, zalagao za razumevanje Vuka i njegove jezičke reforme u svetlu revolucionarno-demokratskih, i to ne samo političkih nego i jezičkih principa. Uostalom, svako je „potezanje“ Vuka u jezičkim raspravama u našoj kulturi bilo vođeno polemičkim interesima da se raskrinkaju snatrenja onih „učenih“ društvenih klika koje s podozrenjem gledaju na motive i domete Vukove reforme i koje odaju utisak svojevrsne odnarođenosti. No, iako je Vuk bio onaj koji je reformisao srpski jezik, ostavivši nam u amanet pre svega novi način beleženja i pisanja, Matić više insistira na tome da se za takav poduhvat Vuk oslonio upravo na govor. „Piši kao što govoriš“ bilo je, otuda, više od pukog fonetskog pravila: bio je to „prvi poduhvat razbistravanja, početak jednog istinskog razbistravanja naše rečenice, pa samim tim, i naše misli uopšte“ (Matić 1974: 347). U Matićevom portretisanju, Vuk začudo postaje najbliži Ničeju, koji je „filozofirao čekićem“, baš kao što je Vuk bio svestan da je, „za našu zbunjenu pismenost početkom XIX veka“, neophodno najpre „raspolagati lucidnim jezikom da bi se tačno i istinito pisalo i – mislilo“ (347). A ovaj reformator je taj Gordijev čvor jezika umeo hrabro da preseče.

U zaključku, Matićeva beseda postaje odbrana istrajne vitalnosti poezije. Njeni problemi – bilo da se ona stvara u doba usmene, pisane ili pak, kao danas, digitalne kulture – vazda ostaju isti. Zato što je reč bila na početku čovekovog sveta, i zato što reč, u kakvom god obliku, neće prestati da postoji dokle god je ovaj svet ljudski, „poezija u stvari ritmuje same izvore, samo korenje naše egzistencije i obznanjuje ih ljudima“, a „svaki pesnik mora u praksi da proverava i uvek iz početka, sve zakone poezije“ (Matić 1974: 350).

Matić se, u svom izlaganju, osvrće i na pitanje (ne)razumljivosti savremene poezije. Prema njegovom sudu, nerazumljivost je posledica nedostatka saživljavanja čitaoca s pesmom, odnosno nedostatka pažnje i pozornosti s jedne, kao i nedovljno proteklog vremena s druge strane. Prisetimo

¹⁰⁷ O značaju govornog, usmenog, zvukovnog u Matićevom shvatanju poezije i automatizma v. Matić 1988: 11, 79–80; 1977: 98, 136–138; 1978: 43, 65–66, 94–101, i posebno 102–105.

se, s tim u vezi, kako u svojoj revolucionarno-pedagoškoj knjizi *Učitelj neznanica*, u kojoj izlaže egalitarističku viziju obrazovanja, Ransijer čoveka naziva „pozornom životinjom“ (Rancière 2010: 64). Francuski filozof insistira na tome da među ljudima postoji jednakost inteligencija, dok se razlike uspostavljaju isključivo na osnovu pozornosti (*attention*) kojom pristupamo stvarima. Ne postoji ništa novo i nepoznato što ljudski um ne može da shvati ili nauči ukoliko se tome posvetio s dovoljno budne pažnje. Matić nam se, u ovom aspektu, ukazuje kao ransijerovac *avant la lettre*, budući da i njegovo shvatanje čovekovih kapaciteta za čitanje i razumevanje književnosti počiva na srodnim egalitarističkim uvidima. Svima je dato da razumeju literarni tekst, ali od svakog ponaosob zavisi hoće li tu mogućnost i u kojoj meri, voljnom pozornošću i pažnjom, ostvariti.

Stare pesme možemo sasvim da razumemo – u meri u kojoj je to „sasvim“ uopšte dostižno – upravo zato što su stare: vremenom, ponovnim iščitavanjem i ponavljanjem, uz uvek narastajući broj tuđih komentara i čitanja, one su nam prirasle, pa nam se njihovo značenje postepeno sve više otvaralo i raskrivalo. U ovom stavu sadržana je i Matićeva, izvorno nadrealistička, podrška eksperimentima u književnosti, naročito onim koji potiču iz autentične potrebe za novim. Novo nije i ne može da bude odmah objašnjeno, ali to ne znači da je ono po sebi neobjašnjivo. U krajnjem slučaju, nerazumljivost pesme ni ne postoji; može se govoriti samo o nerazumevanju prirode poezije:

„Ako želite da u pesmi odmah, kao da je u pitanju dokazivanje da su dva i dva četiri, razumete svaku reč i svaki red, i to za tili čas, neodložno, ne misleći na neizbežnu noć, koja se krije u dnu svake svetlosti, na ono jezgro ‘stvaralačke noći’, koja je na dnu života svake pesme, kao što je stvaralačka noć na dnu i samog našeg života. Ona, ta noć, upravo i čini da pesma može dugo da zrači kao neki nevidljivi radijum naše osećajnosti. Ako na to zaboravimo, onda je poezija nerazumljiva“ (Matić 1974: 352).¹⁰⁸

Za matićevsko saživljavanje s pesmom, dakle, potrebno je vreme, ali je neophodno i pamćenje. Ništa se ne dobija na brzinu, inače biva prepušteno zaboravu. „Da jedna pesma legne u nama kao reka u svoje korito posle poplave, treba vremena“ (Matić 1974: 353). Poezija stoga zahteva predavanje i vernost: „Pesmi se treba predati kao što se čovek predaje pejzažu. Ili mesečini. Ili vetru. Ili ljubavi. Ili prijateljstvu. Vernosti nekoj, svakako“ (352). Najveća odanost poeziji, prema Matiću, predstavlja njeno inkorporiranje u duh čitaoca, koje se može postići samo učenjem napamet, odnosno dugotrajnim i doslovnim suživotom sa samom pesmom: „Uzalud se pesme ne uče napamet. [...] One, pesme, na taj način, zar ne, postaju deo nas, postaju mi. I tek onda one, pesme, koje nismo do kraja razumski razumeli, pomažu da dublje shvatimo i osetimo ostalo, i u nama i oko nas“ (352). Francuski filozof Alen Badiju u svom kapitalnom delu *Bitak i događaj* izneo je ne samo slavnu koncepciju događaja već i onoga što je nazvao „vernost događaju“. Događaj je, naime, intervencija onog neočekivanog u poznatom, paranje socijalnog tkiva poretka koje ga je odbacilo, transformativni čin raskrivanja i postajanja-vidljivim nečega dotad skrivenog. S druge strane, upravo je vernost događaju – kao proces prepoznavanja događaja, njegovog pamćenja i održavanja u životu njegovih inicijalnih sila kroz naše postojanje i delovanje – ono što nas izvlači iz animalne egzistencije i čini ljudskim subjektima. Subjekt bi bio „sam taj proces povezivanja događaja (dakle intervencije) i procedure vernosti“ (Badiou 1988: 264). Budući da Badiju navodi četiri „procedure istine“ koje događaj proizvodi – umetnost, nauka, politika i ljubav – jednu poetsku tvorevinu možemo uzeti za badijuovski događaj, naročito kada imamo u vidu da je filozof, pored već rečenog, događaj smatrao „interpretativnom intervencijom“ (202), što znači ne samo da je pesma po sebi interpretacija već i da

¹⁰⁸ Kad je reč o širem pitanju tretmana nerazumljivosti koje se teorijski postavlja, uputili bismo na ilustrativni zaključak hrvatskog teoretičara Tomislava Brlek. On, naime, u svome čitanju – i čitanju tuđih (ne)čitanja – pesničkog opusa Tončija Petrasova Marovića, napominje da bi se književna kritika i teorija morale uzdržavati od davanja suda da je neko književno delo nerazumljivo i hermetično, kojima takoreći podrivaju uslove vlastitog postojanja. Brlek ističe da je nerazumljivost, „koliko se god to možda činilo paradoksalnim, u književnosti bez iznimke učinak tumačenja – što će reći, podređivanja teksta gotovim kritičko-teorijskim očekivanjima“. Drugim rečima, proglasiti neko delo hermetičnim i nerazumljivim govori manje o tom delu, a mnogo više o sopstvenoj nesposobnosti da se ono tumači i, na prvom mestu, uopšte čita (kad se već ne može nikada do kraja pročitati): „Čitanje nerazumljivosti u pjesničkoj riječi pouzdan je znak nečitanja“ (Brlek 2020: 438, 439).

se konstituše činom interpretacije subjekta za koga predstavlja događaj. Nema sumnje da je nadrealističko shvatanje poezije, koje smo ovde demonstrirali na primeru esejistike Dušana Matića, upravo jedan ovakav *događaj događajnosti*, koji podrazumeva vernost događaju poezije, bez obzira na to gde se ona pronalazi, kao i samo konstituisanje subjekta u odnosu na taj događaj. U izvesnom smislu, ovo shvatanje se nadovezuje na nadrealistički koncept „slabog“ subjekta, o čemu smo nešto više rekli u prethodnom odeljku, s obzirom na to da se, u ovakvoj koncepciji subjektivnosti, ne postulira kartezijanski apsolutna izvesnost subjekta, već da njegova osobenost dolazi do izražaja isključivo kroz vernost kontingentnom događaju, odnosno putem zračenja koji smisao događaja nastavlja da isijava onima koji mu ostaju verni.

Francuska

Na kraju ovog odeljka o Dušanu Matiću, osvrnućemo sa na još dve njegove važne esejističke knjige, koje povezuje to što se obe tiču razmatranja nekih aspekata francuske literature, premda na sasvim različite načine. Prva je *Jedan vid francuske književnosti* (1952), autorova prva „prava“ knjiga eseja (svi njegovi međuratni eseji-tekstovi bili su publikovani u časopisima), u kojoj on nudi jednu moguću liniju razvoja i „ulančavanja“ francuske literature. Druga je, pak, *Andre Breton iskosa* (1977 na francuskom, 1978 na srpskom), knjiga sasvim drugačijeg zamaha i sasvim konkretnog fokusa, intimnije pisana i, štaviše, sastavljena poglavito od pisama koje je Matić razmenjivao sa pojedinim francuskim piscima. Kroz obe ove knjige, međutim, naročito kada ih sučelimo i postavimo jednu do druge, možemo dobro uočiti na koji način je Matić, tokom svoje spisateljske „karijere“, razmišljao o fenomenima *realizma* (koji čini okosnicu prve) i *nadrealizma* (kojoj je posvećena druga knjiga). S druge strane, na osnovu njegovih razmatranja iz ovih publikacija ukazaće nam se, u jasnijem svetlu, i smisao nadrealističke posleratne esejistike, tačnije transformacije nadrealističkog iskustva u socijalističkom miljeu, kao i samoistorizacije nadrealizma koju su ovi autori sprovodili.

Jedan vid francuske književnosti čine tekstovi koje je Matić, uglavnom, ranije već bio objavio ili na neki drugi način prezentovao javnosti, bilo u vidu predgovora, pogovora, propratnih beleški ili javnih predavanja – ili, kako sam autor kaže, bili su zapisi prigodnog karaktera, „pisani na marginama tekstova“ (Matić 1952: 223). Kao što smo napomenuli, ovi članci mahom su posvećeni piscima realističke prozne tradicije francuske književnosti, koju autor prati od enciklopedista, preko Stendala, Balzaka i Zole, pa sve do savremenog francuskog romana. Njima je pridodat duži i eksplikativni „Post-scriptum“ u vidu pogovora, jedini novi napis, pisan isključivo za ovu knjigu, u kome Matić iznosi kako svoja autorsko-urednička konceptijska rešenja tako i svoja razmišljanja o brojnim književnim i propratnim fenomenima. Upravo konceptijski gledano, najupadljivija odluka tiče se „umetanja“ tri pesme/pesnika – Vijona, Bodlera i Elijara – na kapitalna mesta publikacije: njenom početku, sredini i njenom kraju. Njihovu funkciju Matić slikovito objašnjava kao pokušaj da onome što mu se, sastavljajući knjigu, učinilo kao isuviše apstraktan niz tekstova podari „nešto malo od živog duha pejzaža u kojima jedino mogu da dišu“, poput „prozračnih pejzaža na renesansnim slikama“ (223). Važno je ukazati da odabrani pesnici čine upravo jedan drugi krak (ne samo) francuske književnosti, usled čega objavljivanje njihovih pesama u ovom okviru poprima funkciju kontrapunkta u odnosu na „glavni tok“ knjige.

Ovde se nećemo baviti svakim člankom ove knjige zasebno, već ćemo pre nastojati da ukažemo na smisao koji se može iščitati upravo iz njihovog knjigom objedinjenog totaliteta. Matić i sam napominje da vid francuske književnosti koju je ovde želeo da osvetli čine njena moderna proza i realizam. Utoliko je ovaj pokušaj, već u samoj zamisli, (pro)mišljen kao delimičan i fragmentaran, odnosno kao paradigmatično esejističkog karaktera, bez ambicije da svoj predmet donese u njegovoj celovitosti. Pritom, indikativno je da Matić ističe da motivi za objavljivanje ove knjige nisu bili toliko lični koliko kolektivni, potcrtavajući da

„interesovanje za taj tok moderne francuske proze nije toliko izraz mojih subjektivnih preokupacija ili razmatranje francuske literature po sebi koliko izraz pobuda i povoda koji proističu iz naših opštih književnih etremljenja, da u stranim književnostima tražimo ne toliko ono što je u njoj u datom

trenutku, ili gledano istoriski, najkarakterističnije ili najaktuelnije, već mnogo pre ono što je u njoj najživlje za nas, i nama bliže“ (Matić 1952: 212).

Jedan vid francuske književnosti otvaraju razmatranja o francuskom prosvetiteljstvu i enciklopedistima. U uvodnom poglavlju ovog rada već smo ukazali na značaj koji je ova struja mišljenja imala za nadrealizam, koji se prema njoj postavio kako kritički tako i (kreativno) prisvajajući, pa sada možemo videti, na konkretnom primeru, kakav značaj ona ima za samog Matića. Naime, on čitav 18. vek vidi kao doba prosvetljenosti, odnosno kao vek filozofa, revolucije i enciklopedije, koja pak spaja filozofiju i revoluciju. Matić posebno navodi da je francuska filozofija prosvetljenosti nastala u raspravi i „borbi sa ‘starim režimom’, s jednim poretkom stvari čija je gnusoba parala oči, srce i razum jednostavno poštena čoveka“ (Matić 1952: 49). Shodno tome, „delo enciklopedista i ostalih ideologa toga doba ne pretstavlja samo veliki intelektualni poduhvat; ono je zahtevalo i visoki stepen moralne hrabrosti, borbenosti, smelosti i istrajnosti“ (15). Ovako istaknuti akcenti prosvetiteljstva služe tome da ga direktnije povežu sa nadrealističkim aktivitetom, i to upravo stavljanjem u prvi plan borbenosti jedne misli i njene moralne dimenzije. Matić, pritom, izdvaja Voltera i Rusoa kao najupečatljivije ličnosti svog doba. Ipak, Didro je bio taj koji je uspeo da izrazi artikulisani oblik nesvesnog svog *Zeitgeista*, dok se Ruso uzima kao preteča nove modernosti i osećajnosti, ali i *Komunističkog manifesta* (v. 66, 67). (Pritom, zanimljivo je da ga Matić karakteriše kao stvaraoca koji je svoja najbolja dela dao tek u poznijim godinama, u čemu bismo mogli da prepoznamo i delimičnu autoreferencijalnu aluziju.)

S druge strane, kad je reč o potonjim piscima iz ove knjige, vredi istaći da Matić najviše pažnje posvećuje Stendalu i Balzaku, ocrtavajući najvažnije karakteristike njihovog dela i značaj koji su imali, ne samo u Francuskoj nego i šire. Stendal je, na primer, prvi u književnost uveo junake koji predstavljaju svojevrsnu „psihologiju u akciji“, koja adekvatno uspeva da spoji introspekciji i delanje (Matić 1952: 71), a zanimljiva je – i, zapravo, na tragu esejistike Marka Ristića čitljiva – autorova primedba da sve što je ovaj pisac ikada napisao nije ništa doli mali odlomak iz šire autobiografije. Kad je reč o Balzaku, Matić ukazuje na njegovo eksplozivno stvaranje i ogromnu spisateljsku energiju, no indikativnije je da, upravo povodom ovog pisca, autor tumači smisao francuskog romantizma kao književnoistorijski „ispis“ iz klasicizma i, zapravo, poziv na realizam (94). Matić, pored toga, prati i dalji razvoj ove linije francuske književnosti, prepoznajući u njenoj modernoj inkarnaciji dva kraka. Prvi čine Moris Bares, Romen Rolan i Anatol Frans, a drugi, „moderniji“ i nadrealistima neuporedivo značajniji, Andre Žid i Marsel Prust. Na njih se, potom, nadovezuje takozvani „novi realizam“, koji Matić sagledava u delu Andrea Malroa i Luja Aragona, pored ostalih, naglašavajući kako u njihovim delima, koja nose „duboku čovečansku poeziju“, „rascep između poezije i romana“ počinje konačno da iščezava, a roman postaje „jedan tip novog eposa“ (199). Naposletku, želeli bismo da istaknemo samo još jednu, za naše izlaganje veoma znakovitu Matićevu napomenu. Ona se tiče istorijskog eseja „Četrdesetosma“ Žana Kasua, povodom koje srpski nadrealista, kao jednu od glavnih kvaliteta knjige, ističe „romansijerska snaga“ ovoga eseja (128). Ovaj komentar ukazuje nam da su nadrealisti – što je Marko Ristić svakako prvi pokazao koncepcijom i poetičkim osobnostima svog antiromana *Bez mere* – blagovremeno uvideli modernu tendenciju žanrovskog približavanja između romana i eseja, te da su na njoj i sami „gradili“ svoja dela.

Kada je reč o drugoj knjizi, *Andre Breton iskosa*, moramo najpre naglasiti da ju je Matić izvorno objavio u Parizu, na francuskom jeziku, a da je prevod na srpski publikovan nepunih godinu dana kasnije. Već smo istakli da knjigu čine mahom pisma koja je, o nadrealizmu i propratnim pojavama, Dušan Matić razmenjivao sa pojedinim francuskim piscima, a to su pre svega bili Alen Žufroa i Bruno Roa. Ta pisma autor je, za ovu priliku, „opskrbio“ i „okružio“ jednim ranije pisanim uvodnim tekstom o Bretonu, naslovljenom „Dirigent“ (koji ćemo ovde citirati upravo iz knjige u koju je najpre bio uvršten, *Proplanka i uma*), i pesmom „U odajama trajanja“, stavljajući na sam kraj knjige, „mesto pogovara“, jedan kratki zapis Remona Kenoa o Bretonu. Pre nego što se osvrnemo na „unutrašnjost“ knjige, za potrebe ovog rada važno nam je da istaknemo i opis koje se može naći na njenim klapnama. Taj recenzentski odlomak, naime, govori o tome kakav status je žanr eseja zauzimao u jugoslovenskoj kulturi u tom trenutku. Tu piše kako je esej postao više od jednog

književnog oblika, kako se razgranao i pretvorio u oznaku roda koji u sebi ima više vrsta; jedna među njima je i pismo, koje autoru ove knjige omogućava da spoji biografizam i intelektualizam. Najzad, smatramo da naslovnu odrednicu „iskosa“ [*oblique*] možemo primeniti ne samo na opus Dušana Matića već i na način na koji je pojavama, načelno, pristupao čitav nadrealizam.

Sam (uvodni) tekst o Bretonu jednim delom osvrće se na istoriju i smisao nadrealističke avanture, dok drugim delom predstavlja intimno lirski intoniran portret Andrea Bretona. U svom retrospektivnom, naknadnom vraćanju na razdoblje organizovanog nadrealističkog pokreta, kako u Parizu tako i u Beogradu, Matić ističe kako je, po njemu, „prvi odlučan i ‘krajnje moderan’ akt nadrealizma bio [...] što je izveo poeziju i filozofiju [...] iz literarnih kafana i salona [...] na javni trg“ (Matić 1969: 149). Bio je to, vratimo li se gore iznetim tezama o enciklopedistima, svojevrsan prosvetiteljski proboj u javnost, čiji je smisao bilo avangardno ukidanje autonomije umetnosti. Kao što i sam Matić eksplicitno ističe, „kad je reč o nadrealizmu, u pitanju [su] druge stvari, a ne literatura“ (149). Povodom političkih konsekvenci koje su iz toga proisticale, naime, približavanja nadrealista komunistima, ovaj autor smatra da se u upravo Beogradu, više no igde drugde, taj začudni spoj nadrealizam-marksizam ispoljio ne samo kao teorija nego poglavito kao praksa. Ovu osobenost možemo uzeti kao važno svedočanstvo u prilog našim razmatranjima o jedinstvenoj liniji jugoslovenskog frojdomarksizma.

Iz ostatka teksta izrasta, pak, veoma diskretno i u kratkim crtama uobličen, ali ne manje upečatljiv, portret Andrea Bretona. Njegovu pojavu Matić opisuje kao „čistu i blistavu prisutnost“, budući da je on, ne samo kao „nanadmašni pesnik“, bio „jedan od onih koji su našu epohu nadvisili za čitavu glavu“ (Matić 1969: 148). Breton je, pritom, zračio nemerljivom harizmom, a nadrealističku grupu okupljao je oko sebe kao Sokrat svoje sugrađene na simpozionima. Matićeva „neizbrisiva uspomena“ evocira francuskog nadrealistu iz tih prvih susreta, pri čemu autor napominje da „onda mi se učinio stran, neobičan, *drugi*, nepokolebljiv, neizlečiv, ali nezamenljiv“ (150), kao neko u posedu tajne mudrosti, kao neko ko stoji u samom središtu zračenja: „Više s mirnoćom, prividnom ravnodušnošću, ali on je bio prisutan ‘celim svojim bićem’, s onom veštinom da bude prisutan koju poseduju samo oni koji su već stekli potpuno životno iskustvo i koji ostaju uvek, pored prividne mirnoće, potpuno spremni u slučaju potrebe“ (150–151). Međutim, ono što najviše dolazi do izražaja u ovom portretu jeste Bretonov način stvaranja. Da bi sebe ostvario, kaže Matić, njemu su bili neophodni drugi:

„‘Drugi’ su bili za njega kao neka vrsta sastavnih instanci njegove duhovne egzistencije, njegovog genija. Njegovoj snažnoj personalnosti bilo je, čini mi se, tesno u njegovoj vlastitoj individualnosti. On je osećao žarku želju za drugima. U njemu je bilo bogatstvo koje je moralo da se izlije, da bi podstaklo drugi plamen, druge plamenove, ili da se i sam njima hrani, to je svejedno“ (Matić 1969: 151).

Otuda Andre Breton predstavlja novi vid pesnika, koji ukida staru predstavu o pesniku zatvorenom u svojoj kuli od slonovače, te koji pronalazi nove načine stvaranja. Otuda naslov eseja: Breton kod Matića postaje dirigent koji, podzemnim i više nesvesnim uplivima, upravlja kreacijom drugih, uvodeći njihove pesme u „jednu poemu višeg stepena“. Upravo su uz njega, kako podseća Matić, na taj način „cvetali“ Luj Aragon, Pol Elijar i mnogi drugi. Prema tome, Breton se Matiću ukazao kao ni manje ni više nego hegelovski *Weltgeist*.

U pismima koja sačinjavaju najveći deo ove knjige, Dušan Matić manje portretiše svoje nadrealističke epistolarne junake (uključujući i samog sebe), a više se bavi intimnom istorizacijom i rekapitulacijom nadrealističkog pokreta. Tom prilikom, budući da piše francuskim „kolegama“ koji o srpskoj sredini ne znaju puno, on se mahom bavi ukazivanjem na razlike između pariskog i beogradskog konteksta, na različite književne i idejne uticaje koji su takoreći predeterminisali ova dva pokreta, pokazujući da, samim tim, ni njihov susret nije mogao da bude neposredan već posredovan njihovim osobenim tradicijama. Kao i na drugim mestima, Matić ističe važne doprinose Stanislava Vinavera i, još više, Rastka Petrovića za cirkulaciju neprocenjivih protonadrealističkih ideja. I u ovim pismima Matić, na više mesta, navodi presudan uticaj Bretonove ličnosti, iako se osvrće i na druge autore. No, ovde bismo želeli da istaknemo specifičnu autorovu misao o tome da se

dva čoveka, u ovom slučaju Breton i Aragon, najbolje vide – iz trećeg lica: „Dva čoveka se, dakle, najbolje vide u čistom ogledalu *treće* svesti, hoću da kažem jasnije su *vidljivi* (u svojoj suštini) u *trećem* licu, gde zaista prestaju da budu opažani *protivurečno*“ (Matić 1977: 50). Čini nam se da u ovom, ne toliko teorijskom koliko tipično esejističkom, uvodu *treće* instance možemo uočiti dodatno produblјivanje matićeuskog karakterističnog relacionizma. U tom pogledu, vratimo li se na određene komentare o Matićevoj dijalektici iz ovog odeljka, možemo ponoviti kako je, u *mislopisu* ovog autora, na delu suspendovanje dijalektičkog hoda. U ovom konkretnom primeru, iako se na prvi pogled čini da ono oličava egzemplarno dijalektičko mišljenje, zato što dolazi do ukidanja protivrečnosti između prvog (teze) i drugog (antiteze) putem trećeg (sinteza), upravo to ukidanje protivrečnosti, a ne njeno uzdizanje i *ušćuvavanje*, jeste antidijalektičko.

Sve u svemu, *Jedan vid francuske književnosti* i *Andre Breton iskosa*, osim kao vrhunska esejistička razmatranja, treba čitati i kao knjige objavljene u specifičnom trenutku i kontekstu. Prva je, kao što smo u ovom radu na drugim mestima primetili, izašla u godini koja se može smatrati prekretničkom u pogledu kulturnih politika socijalističke Jugoslavije, označivši „promenu kursa“ ka estetički liberalnijim poetičkim razgranavanjima. Ona su svoje ključne prethodnike, barem u domaćoj tradiciji, mogla da pronađu upravo u nadrealističkim spisateljskim, ali i egzistencijalno-političkim praksama. Matić je, u tom trenutku, svojom prvom knjigom eseja, na to ukazao više pogovorom i odabirom pesnika nego njenim središnjom tokom. Zato je 25 godina docnije, uzimajući Bretona kao povod da progovori o svemu što se ticalo nadrealizma, na snažniji način i sam doprineo reaktuelizaciji i revalorizaciji nadrealističkog nasleđa.

U esejističkom opusu Dušana Matića može se, na više mesta, naići na jedan Spinozin citat o časovniku. „Kad je neko napravio sat“, piše naime Spinoza, „da bi zvonio i označavao časove, ako se to slaže s namerom zanatlјije, kaže se da je sat dobar, a ako nije tome podoban, da je rđav; ne vodeći računa da čak i u tom slučaju može biti dobar, ako je namera zanatlјije bila da napravi sat tako iskvaren i koji ne zvoni na vreme“ (Matić 1962: 42). Srpski nadrealista njime ilustruje ideju da adekvatno preklapanje skazaljki i vremena nije neophodno da bismo mogli da govorimo o tačnosti. Ovaj iskvareni ali, uprkos svemu, dobar sat može se, u matićeuskoj verziji, čitati i kao dijalog s psihoanalitičkim konceptom želje. Bilo da subjekt zna ili ne zna ka čemu smeru, želja naposljetku uvek pronalazi svoje zadovoljenje. U tom smislu, Matić sugerise da postoji jedno dublje proticanje vremena, koje nikad ne promašuje. Na njega ukazuju isključivo Spinozini iskvareni satovi. Matićeva pesnička, ali i esejistička delatnost, od pragmatističkih početaka do autorefleksivnih reminiscentnih završetaka (oličenih, na primer, u naslovima „Uvod u prošlost“ i *Prošlost dugo traje*), mogla bi se sagledati kao pokušaj pronalaženja tog vremenskog procepa između tačnog i „netačnog“ vremena. U tome leži osobena temporalnost ovog opusa. Pored toga, ove vremenske nepodudarnosti su u Matićeovim tekstovima najčešće označene pojmovima kao što su tišina ili belina: „Reči imaju sopstvenu logiku i poeziju. Mi smo najčešće robovi njihove snage i ironije. [...] Reči nas i umiruju. A još više nas privlače tišine koje sobom donose reči, kao eho i kao dar: najsudnonosniji dar“ (Matić 1974: 45). Bavljenje tišinama i belinama, zapravo različitim oblicima praznine, koji upućuju na suspenziju i neodlučivost, ukazuju nam da u Matićeovom mišljenju zaista prebiva nešto pustinjsko, što ukazuje na njegov osobeni misaono-filozofski habitus, posve nekarakterističan za druge nadrealiste. Shodno tome, i imamo li u vidu napomene Mišela Fukoa i Petera Sloterdijka o asketizmu, date u uvodnom poglavlju ovog rada, Dušana Matića mogli bismo da nazovemo istinskim nadrealističkim esejistom-asketom.

4. OSKAR DAVIČO

Oskar Davičo napisao je dva temeljna eseja jugoslovenske kulture. U pitanju su *Poezija i otpori* (1952) i *Rituali umiranja jezika* (1974). Daleko od toga da se njima iscrpljuje formalno i tematsko bogatstvo Davičove esejistike ili da oni omeđavaju čitav jedan pređeni ali zatvoreni put. Namesto toga, ove dve knjige-eseji predstavljaju kulminaciju istrajnih, duboko proživljenih i kroz spisateljsku praksu neprestano razrađivanih razmatranja o osnovnim preokupacijama ovog autora – jezika, stvaranja, poezije, revolucije – u kojima su ponuđena i dva moguća kreativno promišljena odgovora na ova pitanja. Put koji vodi od prvog do potonjeg nije direktan i pravolinijski, pa stoga ni mi, u ovom radu, nećemo težiti da, od početka do završetka, dođemo linearnim pohodom kroz autorove esejističke staze. Potrudimo se, radije, da u međuprostoru, *od nemila do nedraga*, opišemo aberantni, ali ispunjeni krug Davičovih esejističkih zamisli i izvedbi, te da ukažemo na bogatstvo njegovih idejnih i literarnih zasada i rasada.

Međutim, najpre je neophodno dati jedno važno razjašnjenje. Davičo nije bio teoretski um. Konceptualno mišljenje bilo mu je ne samo strano već i odbojno, i za pesnika takve izvorne snage možemo reći da bi ono predstavljalo smetnju na putu razvoja osobenog poetskog genija. Njegovi eseji, čak i onda kada su posvećeni pitanjima iz rubrika teorijskih ili istorijskih, nikad ne poprimaju formu traktata. Ispunjeni anegdotama, konstruisanim dijalozima (često vođenih sa samim sobom), bogatom i inovativnom leksičkom produkcijom, oni bi se pre mogli opisati kao proširena metoforička obrazlaganja. Uprkos tome, Davičo nije bio ignorant. Temeljno načitan, poznavalac kako „lepe“ tako i teorijske literature, bio je uvek dobro upućen u književnoteorijske zgrade i nezgrade kako naše tako i šire sredine. Od teorije nije očekivao da (mu) pruži onipotentna objašnjenja i formule stvaranja. Smatrao je da tako nešto nije moguće, a ni poželjno. U tom pogledu, njegov jedini zahtev i kriterijum prema kom je procenjivao valjanost određene teorije ticao se njenog odnosa prema onome što je on sam smatrao osnovnim principima stvaralaštva – slobodi i nesputanosti. „Dobre su samo one koje ne sužavaju blende kroz koje umetnik hvata stvarnost i unosi je u sebe, i one koje neće da smanje rezervoare u kojima se skupljena realnost prerađuje“ (Давичо 1969: 76). Drugim rečima, dobre su samo one književne teorije koje zaista u obzir uzimaju prirodu predmeta o kojem govore, ne propisujući nego opisujući, ne ograničavajući nego propusno dopuštajući – teorije pluralističke, tolerantne i inkluzivne. Teorije ionako, prema Daviču, nikada ne mogu da se bave suštinom umetničkog spora: to ih, naime, prevazilazi (v. 77).

Otpori

Esej *Poezija i otpori*, premda izvorno štampan u časopisu *Mladost* godinu dana ranije, objavljen je u formi knjige 1952. godine. Bila je to, za jugoslovenski modernizam, bez ikakve sumnje jedna od najvažnih istorijskih čvorišnih tačaka i, kao što smo već ukazali, njegova *annus mirabilis*. Po književnim i kulturnim posledicama, ova godina je, donekle, uporediva s tek nešto više od stoleća ranije proglašenom godinom „Vukove pobeđe“ (1847).

„U novembru je na Šestom iliti ‘Đilasovom’ kongresu Partija, preimenujući se u SKJ, zvanično proklamovala slobodu stvaralaštva i borbu mišljenja, dok je nekoliko meseci ranije Krleža za književnički Treći kongres napisao i izgovorio svoj ‘ljublanski’ referat, kojim je [...] udarena tačka na socrealističku fazu jugoslovenske umetnosti. Iste godine je snimljen *Kekec* i preveden *Stranac*. Izlaze *Prolom* i *Pesma*, *Evropska noć* i *Književna politika*, kao i časopisni prilog ‘Djetinjstvo u Agramu godine 1902-3’. U Zagrebu bivaju pokrenute periodične publikacije *Krugovi* i *Literatura*, [...] a u Beogradu se, osim što je obnovljen *Politikin zabavnik* i osnovana *Mlada kultura*, pojavljuju i *Svedočanstva*, nazvana po famoznoj proto-nadrealističkoj publikaciji iz 20-ih. Kao da je sve (ispostaviće se: zakratko) nekako živnulo, o čemu zorno svedoče i brojne javne polemike“ (Brebanić 2014: 131).

Kako bismo ukazali na opšti duhovni kontekst u kom nastaje ovaj esej, spomenućemo samo to da Davičo piše *Poeziju i otpore* iste godine kada u Francuskoj Alber Kami objavljuje *Pobunjenog*

čoveka. Ta knjiga, čija reputacija daleko prevazilazi delo jugoslovenskog pesnika, takođe se bavi davičovskim temama spoja umetnosti i revolucije, premda nudi sasvim različite odgovore na ista pitanja.¹⁰⁹

No, vratimo se Davičovom naslovu. Šta je, zapravo, otpor i otkuda on potiče? Koji je smisao ovog pojma u Davičovoj ličnoj mitologiji, u njegovoj politici i, sasvim konkretno, u samim spisima? Odgovarajući na ova pitanja i osvetljavajući pobliže Davičovu upotrebu koncepta otpora, nastojaćemo da, putem ovog konceptualnog čvorišta, detaljnije izložimo shvatanja ovog pesnika o prirodi i funkciji poezije, kao i njegovu esejističku razradu pomenutih problema.

Da bismo to uradili, moraćemo da se vratimo nekoliko koraka unazad, do Sigmunda Frojda. Jedno od predavanja koje je održao tokom Prvog svetskog rata, da bi ih potom objedinio u okviru knjige *Uvod u psihoanalizu*, Frojd je posvetio „Otporu i potiskivanju“ (v. Freud 2000: 304–319). Pitajući se zbog čega obojeli po pravilu pružaju otpor lečenju, postajući tako saborci „u interesu svoje bolesti“, utemeljitelj psihoanalize došao je do zaključka da tako mora biti da bi se izbeglo suočavanje s potisnutim psihičkim sadržajem. Otpori su „snažne sile, koje se odupiru promjeni stanja“, „iste one koje su svojedobno i izazvale to stanje“, pri čemu „patogeni proces koji nam se iskazuje kroz otpor treba dobiti naziv potiskivanje“ (311). Pritom, konkretan oblik otpora proizlazi iz sila bolesnikovog ja, iz osobina njegove naravi, koje takođe (sa)učestvuju u procesu potiskivanja.

Francuski filozof Žak Derida je, u svom (drugom) povratku Frojdu, u knjizi *Otpori psihoanalize (Résistances de la psychanalyse, 1996)* – u kojoj se, osim uvodnog priloga o Bečljiji, mogu pronaći još i eseji o Žaku Lakanu i Mišelu Fukou – problematizovao psihoanalitički koncept otpora. Derida se, najpre, u kratkim crtama, osvrće na obnovljenu tendenciju „otpora psihoanalizi“, ukazujući da bi je trebalo razumeti kao rečiti, simptomatični znak našeg vremena. No, svoju pažnju on ipak usmerava ka onome što smatra uzbudljivijim i teorijski podsticajnijim problemom: otporima unutar same psihoanalitičke doktrine, koji se u okviru Frojdovog izlaganja pojavljuju „poput nekakvog autoimunog procesa“ (Derrida 1996: 9). Pitajući se da li se ono što se (pretpostavljeno) opire ujedno ne opire i konceptu otpora, te čitajući uporedo Frojdovo tumačenje sopstvenog sna („Irina injekcija“) s njegovim teorijskim eksplikacijama, Derida ukazuje na konstitutivnu granicu smisla frojdovske teorije otpora. Za Frojda iz *Tumačenja snova*, prisetimo se, otpor – premda sakriva, maskira ili premešta smisao onoga u ime čega se pojavljuje – takođe i sam poseduje smisao, i to upravo isti smisao kao i onoga što prikriva, samo izokrenut. Ali, postoji jedna tačka, koju Frojd naziva „pupkom sna“, u kojoj mogućnost iščitavanja smisla nailazi na strukturalnu prepreku, gde je analiza prinuđena da se zaustavi, nemoćna da produži dalji rad tumačenja. Deridina hipoteza glasi da psihoanaliza, po svojoj unutrašnjoj logici, nije iznedrila jedinstveni koncept otpora (v. 34). Štaviše, on smatra da je već sam Frojd imenovao i taj drugi, nesvodljivi otpor, premda ga ne tumači u tom smislu: reč je o prisili ponavljanja, koja nije ništa drugo do otpor samog nesvesnog. Dekonstrukcionista pokazuje da ovaj otpor ne samo da nema značenje, kao što se za otpore inače pretpostavlja, već da uopšte i nije otpor: on se analizira „opire kao neotpor“ (37).

Pojašnjavajući ovu dvostrukost nesvesnog/otpora, Novica Milić je u *Predavanjima o čitanju*, u poglavlju „Otpor (Frojd speleolog)“, razmotrio razliku između dva tipa nesvesnog koja se mogu pronaći u Frojdovom delu. Prvo je „nesvesno-latentno“: nesvesno kao sadržaj svesti koji se trenutno ne nalazi u njoj, ali bi mogao da se vrati, odnosno nesvesno kao preosvesno. Drugo je, međutim, složenije i bitnije, paradigmatičnije; Milić ga naziva „nesvesno-potisnuto“, i to je ono nesvesno koje „ima snagu kojom se zadržava izvan svesti, a mi tu snagu osećamo – recipiramo i percipiramo – preko instance otpora“ (Milić 2000: 52). Novica Milić dodaje da čitavo psihoanalitičko učenje počiva na teoriji otpora, upravo kao što i njena praksa (izlečenja) polazi od razumevanja otpora – koji je ujedno instanca i simptom nesvesnog – tako što sile otpora preokreće protiv njega samog. Milić takođe napominje da se frojdovski otpor mora shvatiti u svojoj ambivalentnosti, dolazeći do sličnog

¹⁰⁹ Posleratni francuski nadrealisti polemički su odgovorili na *Pobunjenog čoveka*. U kratkom napisu o anarhizmu „Crno ogledalo anarhizma ili Kula svetilja“ (1952), Andre Breton je uzgred primetio da se „shvatanje pobune i velikodušnosti [...] ne mogu razdvojiti jedno od drugog“ budući da su – „uz sve dužno poštovanje prema Kamiju“ – „podjednako nezamenljivi“ (Breton 2013). Većina drugih reakcija – koje su, između ostalih, potpisali Benžamen Pere i Žerar Legran – može se pronaći u specijalnom izdanju časopisa *Rue* 5–6 (1952).

zaključka kao Derida: „Postoji otpor koji je odbrana subjekta od sila smrti ili sila razaranja, od nesvesnog kao od opasnosti; ali postoji i otpor koji je sama sila smrti“ (58). Otpor je, drugim rečima, jedna od figura nagona smrti – tačnije, prisile ponavljanja – bilo da se postavlja naspram njega ili da mu otvara put.

S ovim neophodnim teorijskim smernicama na pameti možemo se, najzad, adekvatnije upustiti u Davičov tekst. Njegov osnovni ton, stil i ideje približice nam naredni citat:

„Svako je rađanje i bol, a sudbina je svake poetske istine da naiđe na otpor, spontano organizovan. Društvena neophodnost pesnika počinje subjektivno otporom protiv tog otpora protiv nerečenog, neuhvaćenog u kljuse uma, a jedva uhvatljivog, jedva naslućenog najstrasnijom koncentracijom, osećajnošću najrazuđenijom. To je početak. To je pesma i njeno objavljivanje. Drugi čin je uvređeni, skandalizovani hor savremenika koji se žesti, penuša od srdžbe i u ime onog što postoji preti onom što postaje naređujući pesniku da kušuje“ (Давичо 1969: 23–24).

U jednom razgovoru, književni teoretičar Harold Blum, sumirajući negativne osvrte na svoje provokativne književnoteorijske teze, izrekao je da se, tamo gde postoji govor o strahu (u njegovoj teoriji), kao prateća pojava nužno javlja i sam strah (u njegovim čitaocima), zato što, za mnoge, taj govor predstavlja povratak potisnutog (Bloom 1983: 62). Na sličan način, mogli bismo reći da i Davičo govori nešto veoma srodno Blumu, samo povodom otpora: tamo gde se javlja govor o otporu nužno je da se rađaju i novi otpori. U Davičovoj iteraciji stoga je neophodno, spram toga, zauzeti poziciju *otpora otporu*. To bi bio autentično stvaralački stav. Međutim, postoji još jedan otpor, koji Davičo ovde ne imenuje eksplicitno tim nazivom, iako ga podrazumeva, a čak i posebno opisuje, kako u delovima istog ovog tako i u drugim svojim esejima. U pitanju je, takoreći, primarni otpor, otpor predverbalnog materijala, ono „nerečeno“ s kojim se pesnik doslovno rve ne bi li ga, u što primerenijoj zvučno-značenjskoj artikulaciji, konačno doveo do reči. Predočena dinamika, prema tome, dopušta nam čak i jedno hegelijansko čitanje. Shvatimo li primarni otpor „zanatu pesničkom“ kao tezu, a društveni otpor poeziji kao antitezu, tada će nam se davičovski otpor otporu nužno ukazati kao „dragulj sinteze“, tj. čin koji podrazumeva glasoviti *Aufhebung* (Davičo, na drugom mestu, ovaj termin dovitljivo prevodi kao *ušćuvavanje*). U tom činu, naime, jedan otpor više neće moći naprosto da ukine onaj drugi, nego će tenzija između njih, ma koliko bila ili delovala prevladano, nužno morati da bude očuvana. Prema tome, poezija je „stanje nemira između izvršene negacije i neizvršene afirmacije“ (Давичо 1969: 33). Kod Daviča, očito, možemo pratiti još jednu varijaciju i transformaciju hegelijanske retorike beogradskih nadrealista, ovaj put u najprisnijem (i najživljem) kontaktu sa samim ličnim iskustvom pesničkog stvaranja.

Govoreći o otporu sredine, Davičo ga čita kao mehanizam društvene odbrane od neočekivanog, rizičnog i snažnog prodora prokuljalih pesničkih (tvoračkih) energija i impulsa u svoje koliko-toliko stabilno socijalno tkivo. Kako bi očuvala postojeći poredak, sredina se autistično zatvara za autentičnu stvaralačku inovaciju, koju doživljava kao pretnju po sebe. Pretpostavka ovakve analize jeste da poezija – šta god ona po svojoj prirodi bila – onda kada donosi istinski nove vrednosti, samim tim ima subverzivnu društvenu funkciju. U tom pogledu, Davičo se bez ostatka nadovezuje na teze o kojima je naširoko, dvadesetak godina pre *Poezije i otpora*, pisao njegov tadašnji nadrealistički saborac Marko Ristić, poglavito u *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog* (s Kočom Popovićem) i „Moralnom i socijalnom smislu poezije“ (u *Danasu*). Temeljni stav navedenih tekstova mogao bi se sažeti sledećom tvrdnjom: poezija je autentični izraz *morala želje* i stoga nužno poseduje revolucionarni potencijal (premda to ne znači da može neposredno da posluži u društvenoj akciji).

Davičo nastavlja svoje obrazloženje sledećim rečima:

„otpori su, u svakom slučaju, žestoki, organski. [...] Konzervativizam, i kad nije politički, prirodna je samoodbrana od nadolazećih ritmova bez nimbusa, melodija nekonsakriranih navikom. Lepotama na koje smo navikli branimo se protiv novih lepota, koje, međutim – mi to još ne znamo i ne priznajemo – imaju na nas više prava od starih“ (Давичо 1969: 25).

Iako, dakle, pronalazi opravdanja za okoreli konzervativizam, svestan moći koju navika poseduje u čovekovom čulnom i intelektualnom opažanju, Davičo izlaže snažnu osudu navikama petrifikovanog uma, videvšu u tome jedno od prirodnih stanja čoveka koje treba uvek iznova prevladavati. On ne postavlja pitanje koliko ima lepota, pišući ovu reč obavezno u množini, kao što je to pre njega promovisao Krleža u „Predgovorima *Podravske motivima*“, i usput (implicitno bogohulno) varira novozavetni odgovor nečastivog („Legion mi je ime; jer nas je mnogo“, Mk 5.9). Daviča, pre svega, zanima koliko lepota može sapostojati u jednom „preseku stanja“, koliko različitih lepota može istovremeno da utiče na nas. Drugim rečima, lepote se, prema Daviču, očito sukobljavaju (što ne znači da se potiru do krajnjih granica), Međutim, u navedenim odlomcima moguće je primetiti još jednu tendenciju. Naime, uočava se pesnikovo nastojanje da, za svoju i poeziju svojih savremenika, pridobije više prostora i legitimiteta, da u izvesnom smislu „raščisti poetski teren“ i ukaže se kao onaj koji, kao „novi“, u večitoj *querelle des Anciens et des Modernes*, ima više prava i preimućstva negoli „stari“.

Nikakva laž, bila ona i politička, „za pravu stvar“ (kod Daviča, uvek i u načelu komunističku), ne može biti prava kompenzacija, niti sme da bude ostvarena po cenu pomanjkanja poetske istine: „A nema sitnih laži. Laž je laž i kad je mit i opsesija, a ne prosti *raison d'état*“ (Давичо 1969: 49), pa makar ta država bila i socijalistička. Ovde treba napomenuti da Davičo izriče pohvale na račun novog socijalističkog društva, smatrajući da ono pravi korake u istinski pravom smeru, suprotnom od onog „halucinantne klime savremene superetatizacije sveta“, odnosno u smeru odvajanja umetnosti od države – „koja je jedan od otpora i jedna od uobraženih i stvarnih bolesti veka“ (96). Ovaj iskaz mogao bi da posluži kao jedan od argumenta – a ima mnogo sličnih, rasutih po pesnikovom nefikcionalnom opusu – protiv svih onih nebrojanih kritika koji Daviča ustrajno prikivaju za glogov kolac Titove države Jugoslovena. „Spojeni sudovi“, dakle, između poezije i politike nesumnjivo postoje, ističe Davičo ovom aluzijom na Bretona, ali ne treba ih uvek i svuda tražiti i zahtevati, a naročito ne tamo gde ih se ni ne može naći.

Govoreći o kritičkom realizmu i njegovim predstavnicima – o tim konformistima, zapravo, koji su pred najvažnijim pitanjima umetnosti popustili (v. Давичо 1969: 71) – Davičo jedan od problema detektuje u divinizaciji državnog aparata, u preteranom (najpre psihičkom, a onda i ideološkom) investiranju u njegove kapacitete, u prejakoj identifikaciji, koja nužno dovodi do prebacivanja agensnosti (dejstvenosti) s vlastitih snaga i mogućnosti na one (o)tuđe(ne), pa bile one i etatističke. Reč je o bolesti i poremećaju koje autor duhovito imenuje kao „elefantijazis svedržavlja“ (73). Prema njemu, simptom je to straha, bojazni, odnosno nepoverenja u sopstvene kapacite, nepoverenja ne samo u umetnost nego i u samu stvarnost.

„A otkud to nepoverenje? Nisu u pitanju više lične, unutrašnje i plodne skrupule socijalističkog umetnika pred tajnom materijom čoveka, koji čini snagu i slabost socijalističke domovine, prema kojoj prvi put pesnik razvija jedan komplikovani osećajni odnos nalik na kompleks sina i oca u isti mah“ (Давичо 1969: 73).

Neophodan je sklad između „racionalno voluntarističkih napora i spontano iracionalnog dejstva dijalektike života“, to jest „harmonični odnosi poverenja između materije koja sebe misli i misli koja sebe materijalizuje, ukoliko: između predmeta i slike, države i umetnika“ (Давичо 1969: 74). U suprotnom, u slučaju „totalitarističkog državotvorstva“ – koje je u svojoj suštini pesimističko, a ne bi bilo odveć preterano reći i nihilističko – javlja se tendencija da države pretvaraju umetnike u podanike, otvarajući isuviše praznog prostora za međusobna sumnjičenja i optužbe: „Države koje nemaju poverenja u umetnike imaju umetnost koja seje nepoverenje“ (74). Kako autor dalje navodi, državni aparat se „boji snaga koje su pokrenute revolucijom“ (75), dakle, upravo onih životodavnih, podstičućih, radoznalih, probujalih, razgoropađenih snaga, koje se ne daju umiriti i kojima je sama revolucija – njeni principi, metodi, ciljevi – pružila najsnažniji inicijalni podstrek. Međutim, kao nebrojano puta dotad, revolucija se okreće protiv svoje (umetničke) dece i ždere sopstveni okot. Što ne sprečava jednu ovakvu deklarativnu izjavu: „Pripadam ceo svojoj partiji. No ja sam i umetnik. Tu nije protivurečje. Ni otpor. Protivurečje je barikada. A otpor je šema crnog zla i bele dobrote“ (86).

Videli smo, međutim, da otpori ne potiču samo iz spoljne sredine, da ne proističu isključivo iz društva. Davičo nikada nije, u toj meri, idealizovao poeziju da bi mogao misliti kako se ona ne javlja uvek sa sebi svojstvenim, unutrašnjim otporima. S prvima je lakše: „profesorština“, kako ih skupno naziva pesnik, nedvosmisleno je neprijateljska samim tim što zastupa takozvane „preeuklidovske koncepcije književnosti“ (Давичо 1969: 46). Stvari su tu postavljene crno-belo; na suprotnoj strani nalaze se otpori, a na ovoj (pesničkoj, revolucionarnoj) stoji borba protiv njihovih otpornih utvrda. Potonji, međutim, predstavljaju veći problem: „Ali otpora ima tako složenih, tako stupičavih, tako zbunjujućih i nesavladljivih da hendikepiraju do ćutnje“ (46). Problem je, dakle, s onim svojim – ne samo sa svojim saborcima, sugrađanima ili sapatnicima, nego prevashodno s onim svojim *u samome sebi*; ne sa cenzurom nego s autocenzurom. U tom koraku, otvara se čitav niz Davičovih ključnih pitanja: ima li pesnik pravo na nju? Hoće li će tako izneveriti vlastiti glas? Kako pomiriti poeziju i komunizam? (Pitanje na koje bi se – pojednostavimo li [lasićevski] stvari – mogao načelno svesti i sukob na književnoj levici.) „Kako poreći sebe koji jesi? Kako poezijom dijalektički ukinuti neukinute zaostatke prošlosti koja grčevito živi u tebi“ (47). Poeziju, zato, prema Daviču piše „treći čovek“, onaj u kome su i čovek prošlosti i čovek budućnosti, koji jedini može dijalektički da prevlada ono što je prošlo, stojeći jednom nogom već u budućem, ukidajući napuklinu koja se između njih pojavljuje: „Grandiozno i strašno vreme nezasukotog hijatusa između prošlog i onog što se rađa. Zev sadašnjice. Intermundija bez pamćenja o sebi“ (54).

Opasnosti autocenzure su takve da protiv nje ne pomaže ni stav hinjene naivnosti, po kome je dovoljno nešto izreći kako bi se problem odstranio. „Birokrata sedi u nama“, napominje Davičo, „i ne liči na svoju karikaturu. On ume da se javlja i primamljiv, nekad kao naš zajednički dobro shvaćeni interes, nekad kao revolucionarna savest, i nema budnosti koju on ne bi bio u stanju da hipnotiše i uspava uveravajući je da je budna“ (Давичо 1969: 55). Navedeni Davičov opis, pa i čitava problematika koju on ovde iznosi, mogao bi se ilustrovati konceptom loše vere (*mauvaise foi*) Žan-Pola Sartra. To je, naime, jedan od stavova kojim čovek – prema ovom egzistencijalisti, radikalno slobodno biće, čija egzistencija prethodi esenciji – pronalazi mogućnost da negira samog sebe „skrivanjem istine od samog sebe“ (Sartre 1983: 72). Paradoksalno, loša vera podrazumeva svesnu samoobmanu, u kojoj je obmanjen upravo onaj koji obmanjuje i pri kojoj se zadržava (koliko god udvojeno) jedinstvo svesti. Ona je neautentičan čin subjekta, čiji je cilj izbegavanje odgovornosti i slobode na koje je, kao sartrovsko biće-za-sebe iliti svest, neminovno osuđen. Pored toga, Sartrova ideja implicira i kritiku psihoanalitičkog koncepta nesvesnog – dotle čak da nam se celokupna Frojdova tvorevina u njegovom čitanju može ukazati kao grandiozni projekat loše vere. Struktura fenomena loše vere pokazuje, dakle, da je subjekt svestan obmane upravo dok se (be) samoobmanjuje, a budući da ništa ne može ostati zatomljeno u nesvesnom subjekta, on mora biti i jedini i glavni vinovnik obmane.

Pritom, veoma je zanimljiva i, čini se, jedinstvena definicija snoba koju nudi Davičo. Snobovi su, prema njemu, ličnosti koje su se privikle na svoj strah, usled čega se samo pretvaraju da se ne boje onoga što je istinski novo: oni koji „najzad prestanu da se boje otkrovenja koje po definiciji donosi nova umetnost. Upoznali su sebe bolje, saživeli su se sa sobom, budućnošću u sebi“ (Давичо 1969: 86). Snobovi su, nekada davno (kao u bajci), bili otvoreni za mogućnost autentičnog susreta sa stvaralačkim novumom, ali su – kao žrtve vlastite loše vere – nastavili da psihički parazitiraju na toj jednoj i jedinoj svojoj epifaniji, koju više ne mogu da obnove budući da su se u nju učaurili, da su je petrifikovali predupredivši njome rizične mogućnosti novih susreta. Snobovi su, po pravilu, ostali ljudi jedne knjige ili jednog filma, jednog umetničkog dela koje implicitno divinizuju, izgubivši sposobnost da se – uprkos obilju potonjih vrednih ostvarenja – od svoje fiksacije odmaknu. Snobovi su snobovi zato što više nisu sposobni za autentičan strah od novog. Tužna ironija koja provejava ovom analizom leži u tome što su snobovi pokazali da je istinski susret, jednom, i za njih bio moguć – a to znači: da i dalje jeste moguć – ali su se oni, u međuvremenu, otuđili od te mogućnosti i zaprečili je sebi. Treba napomenuti da se ova Davičova analiza uklapa u širi kompleks kritike malograđanskog mentaliteta, kritike čiji je nadrealizam bio i ostao jedan od retkih i neutihlih bastiona.

Ima, prema tome, kod Daviča otpora i otpora, no jedan zadobija naročito visoko mesto: „te linije najvećeg otpora u estetici uopšte, otpora iz straha od lepote misli i lepote novih osećanja, lepote

i rugobe same stvarnosti, istine“ (Давичо 1969: 58). U ovim se redovima – u kojima esejista uspeva da sažme ne tek jednu od svojih ključnih teza – kao najvažnija nameće aluzija na *Devinske elegije* Rajnera Marije Rilkea. Početak „Prve devinske elegije“ na zaista upečatljiv način prikazuje Davičov esejistički argument. „Jer šta je lepota / ako ne sam početak strašnog“, stoji pri početku prve elegije. „Svaki je anđeo strašan“, nastavlja se pesma u kojoj je anđeo amblem najviše (iliti najdublje) lepote, toliko preplavljujuće i nadmoćnije da pesnik dodaje kako bi, u direktnom susretu s njom, „iščileo [ja bih] / od njegovog snažnijeg bića“ (Rilke 2011: 13). Rilkeovsko *das Schreckliche*, preinačeno u kategoriju Davičove (anti)estetike, postaje naziv za ono što izaziva najdublji i najskrivljeniji otpor. Davičo se, pored toga, ovom aluzijom služi i tako što je varira u (za njega karakterističnom) smeru politizacije predočene problematike. Ta se varijacija odnosi, najpre, na „širenje područja“ lepote, tako da se može uključiti i „rugoba“. Ono ružno ovde je podjednako istinito koliko i ono lepo. Umetnost, veli Davičo, vidi „nekažano i kažano“, ali i „nakazno“ (Давичо 1969: 94). Upravo stoga je, kroz iste ili slične (kako psihičke tako i socijalne) mehanizme – skrajnuto. Međutim, kako smatra Davičo, postoji i mogućnost da se od lepote ne ustrašimo, da uzmognemo da je sagledamo i dopustimo joj da nas prožme bez opasnosti da će nas ukinuti: „Ima lepote u tajni. Kad osećamo da nas ne ugrožava, kad smo jači od nemira koji nosi u sebi“ (86).

Prema tome, „zadatak poezije danas bila bi egzaltacija apsolutnosti borbe. [...] Mislim, borbe s neznanim u jeziku, s neznanim melodijama pred nama, s neznanim protivnicima oko nas, u nama, ukratko, s neznanim, da bi bilo znano, poraženo i stečeno“ (Давичо 1969: 98). Oskar Davičo lucidno uviđa da je imenovanje otpora prvi korak u njegovom prevladavanju. Otuda neporecivi značaj pesničke reči: ona (još) neznane otpore privodi svesti. Protiv otpora – otporom, bila bi, najzad, Davičova parola, kojom se on upisuje u ničeanski niz onih koji su „filozofirali čekićem“: „Umetnost je snažni gorolomnik epohe. Ona se uvek pisala i piše se još uvek pre sekirom po vratu teškoća i muka no zlatnim perčetom po Japon imperial-u“ (91).

Vratimo se sada, još jednom, korak unatrag, na uvodnu (protoromanesknju) scenografiju *Poezije i otpora*. Slika mračne sobe, buđenje iz sna i postepeni dolazak do svesti – sve to ne samo da priziva psihoanalitičko tumačenje, već ujedno poziva i na neku vrstu alegorijskog pristupa. U toj sceni zgusnuta je, kao u frojdovskom „pupku sna“, celokupna problematika koja će se potom, postepeno, razlagati i iz ovog jezgra dalje odvijati: primarnost i okeansko osećanje noći, (pri)sećanje, buđenje/bdenje, detinjstvo i figure roditelja, rat. Ta kratka epizoda može nam, za ovu priliku, poslužiti kao uvod u preciznije pojašnjenje odnosa između Daviča i psihonalize, a u skladu s našim odabirom da u njegov esejistički svet stupimo upravo uz pomoć jednog psihoanalitičkog koncepta.

„Noć je trajala. Neko je zakucao na prozor – moja prva uspomena. Paralelno sa zavesom koju je digla majka, učinilo mi se da sam otvorio oči.

Dizanje zavese i otvaranje očiju bilo je istovremeno.

Iza prozora – crneo se rat. Sećam se te prve noći, kruga crne svetlosti, zamračenog kandelabra u tami mračnijoj od nje same. I nekog s belim zavojem preko grudi. On je kucao na prozor. Otac? Rat?“ (Давичо 1969: 7).

Davičo nije bio puki sledbenik Frojda i psihoanalize, kao što to uostalom nije bio niko među nadrealistima. Nesumnjivo je bilo inspiracije i prihvatanja, ali je, isto tako, bilo i negacije, opovrgavanja, otpora. Shodno tome, naše čitanje, inspirisano psihoanalitičkim razumevanjem tekstualne dinamike i, uopšte, odnosa između autora i dela, moraće da bude – barem jednim delom – svojevrsno antitetičko tumačenje, čitanje Daviča *contra* Daviča. Kao tumači, nismo dužni da pratimo autora u svemu što nam kaže i da ga čitamo držeći se isključivo *slova* njegovog teksta; podsticajnije je, katkad, pratiti tekst nasuprot doslovnosti njegovih reči i oslušnuti *duh* i *dušu* govora, smeštene „između redova“.

Davičo je bio autor prepoznatljivog, nabujalog životnog elana. Otud u njegovim knjigama toliko kontinuiranog, zbilja celoživotnog protivljenja svim antivitalističkim impulsima. Ma gde da ih je locirao, on se na njih doslovno stropoštavao u nameri da im zatre tragove. S druge strane, daleko od toga da je Frojd bio nihilista, premda njegove spise i životna svedočanstva odlikuje nemala doza antropološkog pesimizma. Ali, u teorijskom smislu, u drugoj, poznijoj fazi rada, jedna od temeljnih

ideja-vodilja njegovih antropoloških (tačnije filogenetskih) domišljanja na osnovu dotadašnje psihoanalitičke teorije i prakse mogla bi se sažeti u tezi da se čovek rađa da bi na određen, za njega specifičan način – umro.¹¹⁰ Iz Frojdovog, u više pogleda prelomnog, spisa *Some strange principles of satisfaction* može se iščitati čitava jedna filozofija života i smrti, prijemčiva književnim teoretičarima sklonim razmišljanju u kategorijama (pri)povesti i pripovedanja. Među njima je i Piter Bruks, američki književni historičar i teoretičar, koji je svoju teoriju pripovednog zapleta – izloženu u knjizi *Čitanje (radi) zapleta* (*Reading for the Plot*, 1984) – utemeljio na spomenutom Frojdovom tekstu. Otac psihoanalize je, naime, u tom radu (v. Frojd 1994, Bruks 2000) ponudio atraktivan model *masterplota* odnosno osnovnog scenarija iliti velikog zapleta svekolikog ljudskog života, po kojem se svačiji život – od časa rođenja sve do smrtnog odra – morao odigrati i razviti. Ukratko, svi mi živimo ne samo kako bismo naprosto umrli već kako bismo na sebi svojstven način priveli svoj život kraju, a na osnovu te životne, ka smrti usmerene, ali ujedno od smrti vazda skrećuće, aberirajuće putanje – zapravo, na osnovu tog odlaganja smrti – načinili konačnu i celovitu priču o svom neponovljivom životu, ili pak prepustili drugima da to naknadno učine.

Davičo se, u tom ključnom segmentu Frojdove (meta)misli, ne bi mogao složiti s njim. Za ovog pesnika tako jedinstveno poistovećivanje poezije, erosa i najvitalnijih životnih impulsa – koje verovatno ni kod jednog drugog našeg pesnika nije došlo do jačeg izražaja – buni se protiv frojdijansko-hajdegerijanske, uslovno rečeno, teleologije smrti. Jedna od Frojdovih čuvenih definicija podrazumevala je da zadovoljstvo znači najmanji mogući stepen energetske nadraženosti. Drugim rečima, zadovoljstvo bi bilo stanje ispražnjenosti i smirenosti, stanje namirenosti. Nasuprot tome, energetska nadraženost čovekovog psihosomatskog sklopa, taj višak i eksces energija (u ma kakvom obliku – kao libido, agresija itd.), označava patnju i bol, odnosno nezadovoljstvo, stojeći na strani principa realnosti. Davičo bi, čini nam se, bio upravo onaj koji se zauzima za ovaj frojdovski nezadovolj(e)ni višak, u čijem nesmirenom i nesmirivom energetskom vrelu prepoznaje svekoliki izvor poetskog nadahnuća: „Jer kao što se živ čovek, živeći, ne oslobađa života, nego ga osvaja i ne prestaje to da čini čak ni s nogom u grobu, tako i pesnici ne pišu da bi se oslobodili poezije u sebi, već da je stvore u prostoru i vremenu koji objektivno postoje oko njih, van njih i u njima“ (Давичо 1969с: 11). Uključujući u svoj idejni sklop i neminovnu erotičnost stvaranja, Davičo u istom dah/duhu dodaje:

„Ljubavnik poezije, pesnik, koji je i poezija-ljubavnica, i pesma-plod što nastaje u času ljubljenja, misli, ako je to misao, misli samo na poljubac. U poetskom činu talože se isto tako svi elementi života koji se produžuje i nosi u starim oblicima klice novih ulica, a u njima, novim, nerečenu i neiživljenu snagu starih. A to je ono što ne ume da umre, iako je obavijeno smrću. [...] Mi moramo da pevamo čoveka, celog i raznostranog. [...] otporima uprkos“ (Давичо 1969с: 12, 90).

Na ovom mestu, kad je već o životu i rađanju reč, neizostavno je osvrnuti se i na Davičove intrigantne reči o maćehi: „Savremenika nam nije rodila revolucija. Nas je sve rodila maćeha, *la ci-devant*“ (Давичо 1969с: 54). Svi oni, prema tome, prethode revoluciji-stvoriteljki, budući rođeni u *ancien régime*-u ove države. Pitanje koje iz toga proističe moglo bi da glasi: kako se pesnik novog i revolucije – a takav je po Daviču svaki autentični pesnik, makar i ne svrstavao sebe u komuniste – odnosi prema ovom maćehinskom kompleksu, koji izvrće uobičajeni poredak budući da maćeha dolazi pre majke (revolucije)? U deridijanskom ključu, mogli bismo da kažemo da je majka uvek već maćeha; nedovoljna u sebi samoj, ona kao da priziva svoju zamensku figuru, koja je pak ustoličuje. Nije li onda i maternji jezik – maćehinski?

U jednom drugom kontekstu, povodom rasprave o suprotstavljenim pristupima umetničkom delu (i njegovoj istini) – naime, onim koji u fokus stavljaju samo svrhovitost dela i njegovu tendenciju

¹¹⁰ Ne treba, pri svemu tome, prevideti izvesne sličnosti Frojdovih koncepcija s epohalnim promišljanjima Martina Hajdegera o čovekovom tu-bitku kao bitku-prema-smrti (*Sein-zum-Tode*), kao ni srodnost s novozavetnom mudrošću koju je Dostojevski – jedan od retkih književnika kome je bečki psihoanalitačar posvetio zaseban tekst – izabrao za moto svog poslednjeg romana: „Zaista, zaista, kažem vam, ako pšenično zrno pavši na zemlju ne umre, ostaje samo, ako li umre, donosi obilat rod. Tko ljubi svoj život, izgubit će ga. A tko mrzi svoj život na ovome svijetu, sačuvat će ga za život vječni“ (Jn 12.24–25).

nasuprot onih koji su skloniji da delo posmatraju kao larpurlartističke *well wrought urn* – Davičo evocira starozavetnu priču o Solomonovom sudu, u kojoj se majka i maćeha prepiru oko toga čije je zaista dete. „Činjenica da je pred Solomonovim sudom od dve žene jedna bila prava majka, spasla je dete od sudbine koju doživljuje stolicima umetnost. Nju svojataju i paraniodno interpretiraju i tranžiraju i skalpiraju uvek maćeha, nikad majke“ (Давичо 1969с: 79). No, uprkos Davičovom opiranju i prekopotrebnom plediranju za dijalektičko i sintetičko razmatranje fenomena umetnosti, ne bi trebalo prevideti određene doprinose ovih isključujućih, maćehinskih stanovišta. Rekli bismo da ona, u dijalektičkom razvoju misli, mogu zadobiti funkciju poznate Mefistove tvrdnje iz prvog dela *Fausta*, po kojoj je on „deo sile koja uvek želi zlo, a vazda dobro tvori“; pritom, kao zlo ovde uzimamo aspekt njihove jednostrane reduktivnosti, a kao dobro to što ona, u konačnici i celovitoj slici, ipak doprinose punijem sagledavanju fenomena. Nadovezujući se, pri kraju eseja, ponovo na motiv maćeha, Davičo piše: „Znamo da su, kao maćeha, (skolastici regresa) raspolutili dete odraza realnosti na dve dimljive mrtve polovine. Ako ne može dozvati majke života da kriknu kroz noć, umetnik je otac koji se neće odnositi prema kćerčici života kao prema Pepeljugi“ (92)..

Davičova vizija odnosa između umetnosti i stvarnosti, i nakon toliko godina, zapanjuje svojom svežinom, svojom apsolutnom modernošću – kako je govorio Artur Rembo, a za njim i Marko Ristić. Premda svakako ne iznenađuje da se ovo geslo može primeniti na njegov nadrealistički period, činjenica da je ono podjednako primenljivo i kasnije, čak i u periodima kada se Davičovo ime ponajpre vezivalo za tendencije takozvane socijalne literature, govori o nesmanjenom intenzitetu autorove vitalnosti. Doktrina o umetnosti kao preslikavanju stvarnosti – estetička derivacija vulgarnog marksizma – stoji u središtu Davičovih napada: „Pesnik neće prepisati život, on će ga ponovo stvoriti“ (Давичо 1969с: 16). Ako je umetnost uopšte nekakvo odražavanje, onda je ona to na sebi svojstven način: ne paralelan hod stvaranja i stvarnosti (euklidovska geometrija, uostalom, govorila bi u prilog toga da se ove dve ravni, u tom slučaju, nikada neće ni dotaći, a kamoli preklopiti i prožeti) nego raskorak: „Umetnost odražava rezultate stvarnosti svojim metodama koje redovno uključuju raskorak s njenim hodom, izvesno poricanje njenih zakonitosti koje su isuviše ekskluzivne“ (15). Jedan duži citat biće dovoljan da rezimira Davičove stav:

„Jer ona, umetnost, nije samo puki odraz objektivne stvarnosti, pa prema tome objektivna i puk, nego rekreacija te stvarnosti, njen prelom kroz prizmu individualnosti pisca koji je odražava, a od njegovog talenta, intelektualnog i emotivnog formata, i onog ličnog, baš sasvim subjektivnog (ali ne i subjektivističkog) osećanja sveta i onog neizrecivog ukusa koji ima život za njega, zavisi šta će sve odabrati iz života, šta će mu sve poslužiti od stvarnosti da je sugerira i oživi, i kako će intenzivno uspeti da je sugerira i oživi i stvori novom“ (Давичо 1969с: 63–64).

Davičo, pritom, ne izbegava da se osvrne i na problem tendencije. Ali, on i na ovom polju uviđa jednostranost i ograničenost koja je, u njegovo vreme, mahom karakterisala razmišljanje o društvenoj funkciji književnosti i umetnosti. Tendencija se ne može jednostavno apstrahovati iz tkiva ne samo umetničkog dela nego ni iz samog bivanja, „a možda je od svega što ga čini ono najskrivnije i najnenametljivije“ (Давичо 1969с: 69). Dublje korene za to, prema Davičovom amatersko-antropološkom mišljenju, valja potražiti u neophodnosti kamuflaže pred opasnijim, po život ugrožavajućim neprijateljem. Poput razlike između sunca i sunčevih zraka, kaže pesnik, tendencija „ne postoji za sebe. Ona je deo samog dela“ (70). Davičo ovde, na izvestan način, varira Krležine teze iz kratkog napisa „O tendenciji u umjetnosti“ (izvorno objavljenog 1936), u kome se pak samo pojašnjava jedan delić stavova izrečenih u „Predgovorima *Podravske motivima*“: „I umetnik, kao i ostali ratnici, ne zna da gleda, on uvek nišani“ (15), piše Davičo, dodajući da su za stvaranje ključni talenat, volja i pažnja, odnosno budnost, kao odjek Krležine rečenice da „umjetnički stvarati ne znači samo htjeti, nego i umjeti“. Ako umetnik ne zna da gleda, to znači da mora da *ne vidi* sve oko sebe (ili u sebi). Za uvid je neophodna doza slepila – što je, dosad nenadmašeno, eksplicirao Pol de Man – i usredsređivanje na ono što nije očigledno. Potrebno je uvideti, uočiti ili čuti ono još-ne formirano, još-ne iskazano, još-ne petrifikovano, onu donekle amorfnu, puku materijalnost života. U tome leži značaj, ali i hrabrost pesničkog otkrića; sve drugo Davičo vidi kao svojevrzni pad u konformizam, svesno oglašivanje o (iza)zov inspiracije, sartrovsku lošu veru, okretanje glave usled nemogućnosti

da se ničeanski pogleda u ponor – ukratko, kao (ipak izabrano, samoskrivljeno) osiromašenje totalnosti čovekovih mogućnosti.

Večiti protivnik dogmatskih stavova u pitanjima književnog i uopšte umetničkog stvaranja, a naročito kada bi ona dolazila s adresa njemu politički veoma bliskih, Davičo je umeo oštro i beskompromisno ospe paljbu po svojim drugovima ogrezlim u ždanovštinu. Naročito česta meta ovakvih napada bio je takozvani kritički realizam, kojem je druga strana isuviše često bila sklona da pripisuje gotovo magična svojstva i u njemu pronalazi ne umetničko rešenje nego stvaralačku formulu. Pritom nije nevažno istaći da je davičovska oštrica prema kritičkorealističkim proponentima začinjena i ironičnim aluzivnim natruhama psihoanalitičkog i nadrealističkog oca utemeljitelja. „Nekako podsvesno, nekako frejdovski i bretonovski, ti kritičko-realistički pisci uvek i samo ‘otkrivaju’, ‘iznašaju’, ‘demaskiraju’ i ‘raskrinkavaju’ vlastodršce i ‘prikazuju’ njihovu rugobu čak i kada to sami pisci neće i ne žele“ (Давичо 1969с: 62). Davičo suptilno pokazuje koliko su se frejdovski i bretonovski metodi/gestovi – njihovi diskursi, ako ćemo preciznije, budući da obojicu možemo sagledati u svetlu Fukoovih razmišljanja o osnivačima diskurziviteta (v. Fuko 2012a) – potkrali i „uvukli pod kožu“ onima koji su, svim snagama, nastojali ne samo da se od tog uticaja odbrane, nego i da ga prokažu kao ideološki nepodoban, retrogradan, reaktivan i dekadentan.

Spomenimo još i to da Davičo opisuje stvaralački proces izrazima, slikama i metaforama koji navode na arhetipsko raščitavanje. Stvaranje je, tako, poniranje (Давичо 1969с: 15), a „sva njegova pažnja upućena je korenju života, tamo gde se luči šta je u onom što nastaje i nestaje jezgro budućeg, šta – slučajnost“ (16). Poetsko stvaranje shvaćeno kao uranjanje i izranjanje upućuje na vodu kao osnovni simbolički element ove aktivnosti, prizivajući Daviču veoma blisku arhetipsku sliku praiskonskog fluidnog amorfnog predverbalnog mnoštva. Ono sa čim se polazi, kao i ono po šta se uranja, nikad nije istovetno onome sa čim se izranja, onome što se – kao kreacija – uvek iznova donosi svetu i drugima. Umetnik „roni u tišinu samog sebe, on je izoliran i, izbliza, on donjim rečima doživljuje reprizu gornjih i premijeru novih reči u svojoj uvek individualnoj optici“ (78). Slike za kojima se ovde poseže, prostorne metafore *donjeg* i *gornjeg* sveta, možemo s druge strane čitati i kao Davičovu aluziju na temeljne koncepte marksističke misli: bazu i nadgradnju. Jednim delom i sam njen zagovornik – pa čak i autor koji je, svojim prodornim i začudnim esejima, doprineo boljem razumevanju određenih književnih pojava u okviru marksističke estetike, premda u neprestanom sporenju s glavnom strujom njenih dogmatskih predstavnika – Davičo kao da želi da ujedno potvrdi marksistički tezu o tome da književnost i umetnost pripadaju nadgradnji (*gore*), ali i da je ujedno podrije ukazivanjem na to da njihovo poreklo, ukoliko je reč o autentičnim aktivnostima, zapravo leži u bazi (*dole*) – pa čak i niže, ispod donjih pragova tog *dole*. Tada može biti govora i o materijalnosti stvari pesme. „Estetsko zadovoljstvo je vrsta snage koje nema bez antejskog dodira sa zemljom koju toliko poznajemo“ (86).

Kao protivnik svakog binarno-opozitnog stanovišta, Davičo se protivi kako formalizmu sadržaja (delo je ono kako deluje, delo kao tendencija) tako i formalizmu forme (delo je samo sebi svrha, u larpurlartističkom ključu). Čitav zaseban ogled mogao bi se ispisati o problemu koji se ovde pomalja upošljavanjem etimoloških i konotativnih značenjskih potencijala reči. Da li se delo može svesti samo na ono što deluje (i da li je, u tom slučaju, na delu pragmatističko shvatanje dela kao tvorevine za koju je važno samo to na koji će način moći da nam posluži da delamo)? Ili je, što nam se čini kao Daviču bliže stanovište, delo ujedno i ono što unutar samog dela – na tragu pojedinih Deridinih ili, pre, Blanšoovih razmišljanja, naročito vezanih za njegov nikada sasvim definisani pojam *désœuvrement* – u određenoj meri suspenduje delanje, otvarajući unutrašnji procep u kojem se otkriva prepreka odnosno otpor delanju? Davičo ne ukida nijedan od ovih polova već insistira na njihovoj koegzistenciji.

Specifično blanšoovska atmosfera – povlačenje autora iz društva, iz svoga dela, a naposletku i iz sebe samoga – pomalja se u još nekim delovima ovog eseja. Na primer, kada Davičo izvodi sledeću analogiju: istina/priroda vs. laž/društvo/drugi: „Ne biti sa istinom, to je biti uvek sa drugima, to je laž. Ona izvire iz konvivencije. Ali iz nje ističe i umetnost, čija je jedna od mnogih društvenih funkcija naknada za izgublenu iskrenost“ (Давичо 1959с: 88). Oskar Davičo uzdiže samoću umetnika, držeći da jedino u njoj, stavljajući samog sebe u fenomenološke zagrade od društva, on

može (pod uslovom, najpre, da je to uopšte izvodljivo) dopreti do istine. Ovaj stav, s druge strane, odaje Davičovo (ne samo ovde iskazano) nastojanje da, što je više moguće, ograniči uticaj uticaja, da nadmudri podmuklo lukavstvo interteksta – neizbežnog, konstitutivnog, ali barem, u pesnikovoj nadi, svedenog na najmanju moguću meru. S druge strane, daleko od toga da ovde imamo posla s odbacivanjem društva kao takvog ili okončavanja u solipsizmu, što bi za jednog komunistu – odrednica s kojom se Davičo rado identifikovao – u načelu bilo protivrečno i nepovoljno razrešenje. Uostalom, on sam upozorava da je umetniku potrebno „mnogo nesebične bezobzirnosti“, tj. distance, kako ne bi ugrozio ono do čega mu je stalo „više no do njega – drugarstvo sa zemljom i ljudima“ (95).

Pesnik stoji uvek na strani mogućnosti, potencijalnosti, eventualnosti – u daljem koraku, arbitrarnosti, akcidencije, kontingencije. On čita u svetu i u sebi ne samo ono što se zbilo nego i ono što se nije zbilo, a moglo je: potencijale sveta. „Život koji je uvek samo jedna od milijardu mogućnosti, koje su bile moguće, a nisu ostvarene, nosi u svakom svom izboru svoju sažetu sudbinu, svoju izbornost“ (Давичо 1959с: 15). U ovakvim stavovima možemo prepoznati tendenciju karakterističnu za žanr eseja uopšte, o čemu smo već pisali u uvodnom poglavlju. Ne postoji zakon dovoljno neprikosnoven da ne bi mogao da bude prekršen, ne postoji zakonitost dovoljno čvrsta, nepokolebljivo kauzalna, koja ne bi mogla da bude izneverena, ne postoji alka determinizma koju pesnička svest ne bi mogla da učini poroznom i time propusnom membranom sopstvenog (mimo)hoda: „Otud humor pesnika ne prestaje ni licem u lice pred najkrućom zakonitošću“ (16). Pozivajući se na stihove vladike i glavara, ali i pesnika Njegoša – „Neka bude borba neprestana / Neka bude što biti ne može“ (*Gorski vijenac*) – Davičo brani pravo (nadrealistički) nemogućeg: „Nemoguće je jeres u odnosu na postojeće, jeres je progres. [...] Poezija je slika nemogućeg u odnosu na živu prošlost, jeres u odnosu na nju, progres što najavljuje sutrašnjice koje još ne rude nenaviklim očima“ (25). U tom smislu, Helderlinove gnomske i gotovo aforistične stihove s početka „Patmosa“ – „Gde je opasnost / raste i ono spasonosno“ – mogli bismo da parafraziramo tako da stoje kao moto mnogih Davičovih pregnuća: gde je mogućnost, raste i ono budućnosno. „Pesnici su delegati budućnosti u sadašnjosti [...] koji dejstvuju u funkciji društva koje ne postoji u postojećem“ (26). Ironija leži u tome što pesme – čiji temeljni smisao počiva na trajanju – neće potrajati u svom zadatom obliku: „Nestaće kao pesme. [...] Ali njine ugasle lepote oživeće u ljudima, postaće njihove uzrečice, elipse, strasti, uzdasi, pauze i ćutnje večite“ (26). Davičo demonstrira da ne pati od fetišizma pesme, a nadrealistička, avangardna težnja ka uništenju institucije književnosti poprima ovde zanimljiv obrt. Ristićevski rečeno: od pesme će pretrajati jedino poezija.

„Samo to što nastaje predmet je poezije ili realizma u poeziji. Ostalo, znano i rečeno, nije više poetska istina“ (Давичо 1959с: 30). Davičovo nametljivo insistiranje, u brojnim njegovim napisima, na razlikovanju postojanja od postajanja, na odeljivanju onog stacionog i utvrđenog od onoga što nastaje i još je u procesu formiranja, neodoljivo priziva kako koncept postajanja, temeljan za zajednički poduhvat mišljenja Žila Deleza i Feliksa Gatarija, tako i koncept onog još-ne-bitka, karakterističnog za jeretičkog marksistu Ernsta Bloha. „Pesnik polazi, on je stalno polaženje“ (33). Stoga Davičo priziva starogrčkog boga Kairosa kao metaforu pesnika. „Kairos je bar za korak i trenutak ispred svojih gonilaca. Uvek. I ne osvrće se na njih. Na njihove sirenske glasove i sveobjašnjavajuće i spotičuće se teorije“ (76). Ovo kairosno davičovsko postajanje i još-ne-bivstvovanje u službi su raskrivanja uvek novog i budućnosno-plodotvornog. „Pesnici zato pevaju nužnost slodobe danas, da bi bila moguća sutra, veća no danas. Je li to zlo? Čitava se estetska dogmatika bavi, obratno, premeštanjem sutrašnjice u danas, da bi je sprečila da dođe. Je li to dobro?“ (97). Kao što su primetili Aleksandar Flaker i drugi istraživači avangarde, pesnici prizivaju slobodu putem optimalne utopijske projekcije budućnosti (v. Flaker 1982). U Davičovoj viziji društvene funkcije pesnika pretrajavaju i dalje oni magijski, upravo dodolski aspekti pevanja: pesničko prizivanje treba uzeti krajnje ozbiljno, ne samo kao puko fantaziranje nego pre kao ocrtavanje realnih obrisa (ne)mogućeg.

Međutim, postoji i drugi pol. U Davičovom pisanju – pa i šire, u osećanju života – prisutna je stanovita napetost između dve suprotstavljene tendencije: između autentične želje pesnika za primarnošću i nužnosti postojanja tradicije. Ne postoji prvi pesnik, kao što uostalom ne postoji ni prvi

čovjek, ali Davičo je eksplicitan u tome da takvu figuru moramo da zamislimo i omogućimo joj barem virtuelno postojanje, budući da, paradoksalno, tek putem nje do izražaja mogu doći nesputane pesničke ambicije. S druge strane, neminovnost tradicije izaziva ambivalentno osećanje unutar pesnika: tradicija ga, kao pesnika, omogućuje i pruža mu smernice, ali on strema da je negira, prepokrije, da se izdigne iznad nje. Ono što pesnika omogućava ujedno ga i ograničava. Izvorni pesnički gest bio bi, prema Daviču, u tome da se odbaci ono što ograničava, a zadrži samo ono što omogućava život.

Otuda Davičovo „polovično poštovanje već stvorenog“ (Давичо 1959с: 16), ali i rečenice koje kao da je napisao autor *Straha od uticaja*: „Jer i u poeziji mrtvi hvataju žive za gušu, veštije i, razume se, stručnije od živih, čiji prsti nemaju sugestivnost sablasti“ (21). Književna tradicija ukazuje nam se ovde kao nova figura otpora, na koju se Davičo – u posve hegelijanskom duhu – ustremkuje: „I kad je tu već borba i kad smo njeni, neka i ona bude naša. Prevaziđimo je mogućnostima koje su u njoj da bismo je ukinuli, sačuvali i prevazišli. No za to je potrebno savladati otpore, sve otpore“ (46). „Nikakvi obziri prema onome što je mrtvo nisu prisutni u umetničkom uživanju u antičkom epu, recimo, nego samo i isključivo obziri prema živome“ (83), kročeanski ističe pesnik, dodajući da je ono što nas u prošlom primarno zanima zapravo, kako bi rekao Rejmond Vilijams, struktura osećanja koja i dalje pretrajava:

„A ako nas grčka poezija podseća još uvek na život [...] to je zato što u njoj nalazimo nešto od onoga što još egzistira u nama, možda zaboravljeno u nekoj dubokoj fioči duše, svejedno, ali i zato što je to nešto u temeljima našeg sadržaja i smisla, osećanja sveta i poimanja koja ne afirmišemo, ali koja su u strukturi svega što čini našu svest“ (Давичо 1959с: 83).

Davičo pritom dodaje da „svaki postupak ima svoje zenite“ (Давичо 1959с: 85). Iz ove kratke rečenice moguće je iščitati čitavu jednu književnoistorijsku viziju razvoja literature. Po uzoru, recimo, na slične historiografske sinteze ruskih formalista, koji su smatrali da do smena u razvoju književnosti dolazi putem mehanizama kanonizacije i dekanonizacije određenih postupaka, autora ili dela. No, ovde se takođe može, iako ne bez rezervi, čuti poriv da se „za sebe i svoje“, danas i ovde, iznova raščisti poetski teren i oslobodi prostor u kom će sopstveni pesnički glas moći jasnije i prodornije da zazvuči, bez zaglušujuće i opterećujuće *buke i besa* književne tradicije.

Kroz ove davičovske refleksije o tradiciji i individualnom talentu pomalja se, u rudimentarnom obliku i više uzgredno, razvijanje ideje o poreklu poezije i njenim vezama sa prvotnošću bića, u različitim njenim aspektima. Kao u Borhesovoj pesmi „Sreća“ – koja počinje stihovima „Onaj što grli ženu je Adam. Žena je Eva. / Sve se dešava prvi put“, da bi se u nastavku razvila u svojevrsni protivtekst Knjige propovednikove i njene mudrosti o „taštini nad taštinama“ i tome da „nema ničeg novog pod suncem“ – i kod Daviča nailazimo na misao o pesniku kao Adamu, koji mora iznova da imenuje svet.

„I sami pred sobom [...] i posle bezbroj strahova i zebnji i muka i lomova, koji su stavljali u pitanje sve, i goli život, izbili onakvi kakvi jesu, kakvi će biti, bez kufera i predrasuda, sami samcati na rt življenja, svaki po milioniti put, ponovo – prvi čovek. Pesnik je uvek taj prvi čovek. Ili nije. [...] Pesnik uvek obnavlja Adamovu berbu saznanja i uvek biva kažnjen progonstvom, koje je klima njegove usamljenosti, neophodna poeziji koja ukida usamljenost čoveka“ (Давичо 1969с: 23).

Stoga Davičo postulira da je „lirika ono prvo što se ima da kaže, naročito u tim prevratnim i ratnim vremenima“ (Давичо 1969с: 90). Lirska pesma izražava one prvobitne čovekove energije, stojeći na izvorima njegovog postajanja. „Mi pevamo tu dramu trudnoće života sad, života koji nam je strašan, a ipak lepši no kad je bio najlepši, jer nikad nije bio lepši za nas pošto nas pre nije ni bilo. To je naš čas. Čas stenjanja ljudi i zemlje pod ljudima. [...] Čas blizine korenju života. Nikad nismo bili bliže kolevkama njegovih izvora“ (90).

Nije neobično što su Daviča često doživljavali kao večito dete u nadrealističkom pokretu. U njegovim tekstovima (bez obzira na žanr) i egzistencijalno-političkim borbama zaista se, više nego kod drugih nadrealističkih saboraca, primećuje neugašena iskra infantilističke vitalnosti. Otuda je i

figura mladosti i mladića/dečaka veoma prisutna u njegovim spisima, zauzimajući često značenjski povlašćena mesta. U *Poeziji i otporima* tako je, pred sam završetak eseja, zapisan sledeći *credo*:

„Pesnik je mladić koji preko poezije postaje svestan obaveze svoje mladosti prema svom vremenu; koji skida feredžu sa lica dana i lica duša; koji savlađaju dosadašnje vladajuće ideale lepote, lepotom koju je otkrio u času koji postaje lepota još neprihvatljiva“ (Давичо 1969с: 97–98)

Pesnikovanje je nova mladost, ili pre, večita mladost, barem za onog koji to večito praktikuje – uz veliku ogradu da se ovo ne sme shvatiti niti u duhu nostalgije, niti sentimentalnosti. Naprotiv, u ovoj vrsti aktiviteta nema ničega preživarskog, žalobnog ili melanholičnog. Stvaranje je, kod Daviča, nova mladost zato što reaktivira obilne i nepresušne stvaralačke kapacitete mladosti, nesviknute još na otpore srednjeg i starog doba.

Međutim, kod Daviča nije reč isključivo o tome da je poezija prvotna. Na drugom mestu ovaj pesnik kaže kako umetnost „manje no ijedan aktivitet ubeđivanja ima dužnost da bude indirektna i ne drži lekcije“ (Давичо 1969с: 93). Kako onda pomiriti prvotnost s ovom posredovanošću? Ovakav vid mišljenja – bolje rečeno, ovu zamku mišljenja – Teodor Adorno nazvao je „sljepilom prema momentu posredovanja“ (Adorno 1986: 226), što je na drugom mestu detaljnije i objasnio. U autokritički intoniranom fragmentu 46 prvog dela *Minima moralia*, „Ka moralu mišljenja“, Adorno ukazuje na paradoks svakog promišljanja naivnosti. Prema njegovom sudu, „refleksija koja drži stranu naivitetu, upravlja sama seбом“, a „posredno povrditi neposrednost, umjesto da se ona pojmi kao u sebi posredovana“, dodaje ovaj filozof, „izokreće mišljenje u apologetiku svoje sopstvene suprotnosti, u neposrednu laž“ (Adorno 2002: 82). Stoga je neophodno pronaći drugačiji pristup mišljenju „naivnosti“, a prema njegovim rečima izlaz nam može ponuditi jedino dijalektika: „Dijalektičko posredovanje nije rekurs na ono apstraktnije, nego proces razrješavanja konkretnog u sebi“ (Adorno 2002: 83).

Nasuprot prvotnosti, kao njena sestra blizakinja na suprotnom kraju spektra, takoreći s one strane imaginarnog ogledala uma, nalazi se beskraj. Shodno tome, ni Davičo ne propušta priliku da se osvrne i na ovaj krak poetskog stvaranja – budući da stvaralačkom procesu nema kraja.

„Ali ovog puta nam je jasno da žeđ sveta za sadržajem sveta i glad sadržaja za svetom goni pesnika u laboratorijska istraživanja koja bi smela da prestanu samo onda kad umetnik otupi na stalne promene oko sebe, a uobličjenje do kojeg je došao može da mu se učini kao njegovo lično maksimalno moguće ostvarenje. Biva li to kada? Jednom reči – nikad. Pogotovo nikad kad je u pitanju umetnik koji je više no iko osetljiv na onaj beskrajno neizrecivi kvadratni koren iz iracionalnog minus jedan, na ono što je i u biti srž pesme, a što se često gubi pri prevođenju sa jezika stvarnosti na jezik njenog ovaploćenja“ (Давичо 1969с: 81).

Nema kraja stvaranju stoga što nema kraja procesu privođenja pesmi ili delu onoga što je, povodom Šelinga, Žižek jednim svojim naslovom nazvao „nedjeljivim ostatkom“. Nakon svakog čina poetskog svođenja, prevođenja i privođenja, određeni višak uvek preostaje. Upravo to obilje, *pleroma*, eksces, koji se ne da uzaptiti, čini da ono tako poznato nezadovoljstvo umetnika vazda ostaje neumireno. U zaleđu ovakve senzibilitnosti za neiscrpnost možemo prepoznati nadrealističko stvaralačko otvaranje ka nesvesnom (bretonovski „romor nesvesnog“) i iskustvo jezika-nesvesnog?

S ovim razmatranjima može se dovesti u vezu još jedna teorijska konceptualizacija prisutna u Davičovom esejiističkom pismu. Naime, pisanje nam se kod Daviča ukazuje kao poklanjanje i darivanje. Davičo svedoči da je on

„dete, dečak, mladić, zreo čovek koji pišući pesme ne radi što bi trebalo da radi, ali ih piše i vazda poklanja; i kad mu za njih drugovi dadu šampitu ili dinare, on ih je poklonio, jer je i pisanje poklon kao i život; a na tom planu su slava, kolači i novci podjednako nepotrebni i nemaju prometne vrednosti izjednačive s tim stalnim drhtanjem nad primusom života, nad hartijom, pred belinom na kojoj će svaka reč imati da položi svoj ispit zrelosti, koja nikad neće prestati da sazreva“ (Давичо 1969с: 19).

Pritom, ne samo da pesnik daruje poeziju, već je i njemu samom poezija darovana: „Ali ako radim neobične stvari, zasluga je vremena koje me goni da ih činim, i neke čudne spontane i prisilne sposobnosti da shvatim želje dana kao da ih neko izgovara na mom maternjem jeziku...“ (Давичо 1969с:).

Književnost, kao i druge umetnosti, (mora da) stoji izvan klasične, reduktivne ekonomije robnovčanane razmene u čijem temelju leži novac, onako kako ga je opisao Marks u *Kapitalu*, kao univerzalno sredstvo razmene (preko kog se posreduje svaka moguća razmena), a zbog kojeg se, posledično, svaka razmena mora upodobiti kriterijuma tog sredstva, što nužno pridonosi opštoj kvantifikaciji zbilje. Uz bojazan da ćemo zapasti u tautologiju i opšta mesta, napomenućemo ipak da ovde nije reč tek o poslovičnom sentimentalnom uskliku da književnost nema cenu – jer ona se, kao i sva roba na tržištu, neizbežno pojavljuje uvek već pod oznakom cene (ocenjena i ucenjena) – nego o tome da kategorija cene ne govori ništa ni o prirodi književnosti, ni o doživljaju, značaju, smislu i (donekle ipak) funkciji koja joj se unutar svakog konkretnog društvenog konteksta pridaje.

Dar je na velika vrata stupio u humanistiku posredstvom radova francuskog antropologa Marsela Mosa. Proučavajući fenomen potlača u plemenima pacifičkog severozapada, te polemišući s tezom Bronislava Malinovskog o daru koji razmenjuju pojedinci, Mos je izneo svoju slavnu teorijsku spekulaciju da „primitivna“ društva počivaju na kolektivnoj ekonomiji darivanja (v. Mos 2018). Takvo ustrojstvo, koje prethodi ustoličenju modernog tržišnog sistema, ne poznaje nikakvo univerzalno sredstvo razmene (kao što je novac), sredstvo koje bi služilo kao reper ili ekvivalent razmenskih dobara, već počiva isključivo na recipročnosti darivanja (*do ut des*). Dar i uzdarje se, pri tom, razmenjuju ne samo radi materijalne koristi obe strane već i – što je značajnije i što Mosa navodi da ovu pojavu okarakterise kao „totalni fenomen“ – radi stvaranja simboličkih i učvršćivanja društvenih veza.

Nadovezujući se na Mosa, Žorž Bataj u knjizi *Prokleti deo: ogled iz opšte ekonomije* – čiji je kratki moto, „Exuberance is Beauty“, preuzet iz *Izreka iz pakla* Vilijama Blejka – postulira ekscenčni višak kao temelj „opšte ekonomije“, koji se mora (naizgled nerazumnim) rasipanjem potrošiti pošto se, u protivnom, pretvara u teret (v. Baraj 1995). Prema tome, dar/višak nije namenjen tvrdičavom čuvanju i skladištenju već preteranom trošenju i većitom premeštanju – lutanju. Dodajući spomenutoj dvojici autora velikog patafizičkog pretka Alfreda Žarija, te sosirovske anagramske spekulacije i obavezni udeo ničeanskog, Žan Bodrijar se u *Simboličkoj razmeni i smrti* koristi svim ovim uvidima kako bi izneo tezu o simboličkoj razmeni kao temelju za alternativu savremenom kapitalističkom društvu, budući da ona stoji nasuprot kako potrošnje tako i proizvodnje, začaranog kruga zapadne civilizacije (v. Bodrijar 1991). U tom pogledu, Bataj s opsesivnom bavljenjem pojavama koje izražavaju nezadrživo bujanje života, ali i Bodrijar sa svojim shvatanjem poetičkog i kritikom savremenih formi življenja (koja ne zaobilazi ni marksizam ni psihoanalizu), ukazuju nam se kao važni Davičovi sagovornici.

Nevinosti

Ovim putem dolazimo i do tačke u kojoj možemo ustanoviti da, svojim esejističkim korpusom, Oskar Davičo ispisuje (post)nadrealističku dvadesetovekovnu raspravu o poreklu jezika. Ne, doduše, na onaj način na koji su to učinili Žan-Žak Ruso ili Johan Gotfrid fon Herder, najvažniji autori srodnih rasprava iz 18. veka. Odlika njihovih spisa bila je, pored ostalog, i ta da su pisani po unapred zadatom konkursu Akademije i da su autori ovaj problem obradili kao svoju glavnu, centralnu temu. Ipak, zajednički esejistički impuls prisutan je u oba slučaja. Rusou i Herderu vrtićemo se detaljnije u idućem odeljku, dok ćemo ovde pokušati da rekonstruišemo Davičovo više usputno i propratno, ali ništa manje zanimljivo obrazlaganje vlastitih pogleda na ovo karakteristično osamnaestovekovno (koliko protoromantičarsko toliko i prosvetiteljsko) pitanje. Usled mnoštva autorovih raspršenih misli i asocijacija o prvotnosti reči, ključni esej na kom ćemo se za potrebe ovog rada zadržati jeste „Nevinost reči“, izvorno štampan u časopisu *Delo* (1959).

Najpre, smatramo da je upravo u kontekstu ove problematike neophodno istaći jednu važnu odliku Davičovog pisma. Za razliku od ponekad preterane cerebralnosti diskursa, na koju često

možemo naići kod Marka Ristića ili Dušana Matića, Davičovo pisanje krasi određena vrsta upadljive telesnosti. S jedne strane, reč je o sadržajima koji po pravilu proističu iz autorove subjektivne neposrednosti i tiču se načina na koji se, iz uvek konkretne pozicije, sagledava svet i delanje u njemu. To je, inače, jedna od važnijih osobina esejizma, na šta je najviše, naročito povodom Montenja kao prvog esejiste, ukazivao Erih Auerbah (v. Auerbah 1978 i Аурбах 2009).

Zanimljivo je da se Davičo u svoj dokazni hod upušta s ironičnim prizvukom toposa medijevalne skromnosti, kao da se pita hoće li uspeti da dokaže to o čemu piše – iako se u tekstu, osim ove blago humorne dimenzije, ipak može naslutiti da težina pitanja zahteva ozbiljnost pristupa te da spomenuti topos nije prizvan bez razloga. „Ali kako dokazati kad nisam naučnik, kako kad tolike stvari ne znam, kako kad ne raspoložem nikakvom stručnom aparaturom? Je li dovoljno moje iskustvo, neprosvetljeno dokraja?“ (Давичо 1969с: 201) U tome vidimo, međutim, tipičan esejistički gest, praktikovan od Montenja nadalje, koji autorima najčešće služi kao odbrana od „ugroženosti“ pred scijentističkim diskursom i kao strategija za osvajanje slobode sopstvenog izraza. Taj gest poručuje: nauka ima da kaže mnogo toga važnog, valjanog i validnog, spram čega se naša vlastita laička istraživanja često čine bezvrednim, ali ovo o čemu ću vam pričati mogu vam reći isključivo na osnovu vlastitih doživljaja i svog iskustva, sopstvene snage poimanja i izražavanja, za šta nauka nema alate, pa je stoga ne moramo ni mešati u ovu delatnost.¹¹¹ Ovim gestom odbacuje se apsolutistički kriterijum znanja, dok se u isti mah ustoličuje ne toliko neznanje koliko prostor između neznanja i znanja; znanje se, rečju, prikazuje u svojoj procesualnosti i nedovršivosti, ali i kontekstualnoj uslovljenosti. Esejistika je – što ovaj mikrodetalj odlično ilustruje – uzimanje za sebe prava na neznanje i, u isti mah, samoovlašćivanje da se uprkos neznanju piše, *ergo*: osvojena sloboda da se inauguriše *drugo* znanje.

Nasuprot tome, figure pesnika i esejiste nisu uvek, kod jednog autora, sasvim saglasne. „Pesnik nije enciklopedista, ni svaštar. On mora da se postavi kao prijemnik svih želja od hleba do krova, do glasova što dolaze iz zvezdanih prostora. Ne da bi razumeo ono što se ne zna, nego da bi pevao trenutak sebe, tog čovečanstva, jer jeste čovečanstvo u sebi“ (Давичо 1969с: 217) Autentični pesnik, onda kad esejizira, nastoji da esejistu u sebi – savlada. Kod Daviča se, osim toga, neretko može osetiti blagi zamor esejiste, onog koji svoje eseje ispisuje više iz nužde nego iz potrebe (ako prihvatimo da između njih postoji razlika), pa i nestrpljenje koje odaje nezadovoljstvo što utrošeno vreme nije bilo posvećeno pesničkoj invenciji i traganjima već esejističkim ruminacijama. Pesnik nije enciklopedista, ni svaštar, kao što, međutim, esejista to suštinski jeste – i Davičo pronalazi veoma preciznu definiciju onoga s čim se u sebi, ispotiha, spori, nailazeći na vlastite, ovog puta esejističke, otpore.

Davičo najpre i ovde varira svoje ideje o *adamovskom* karakteru pesnika:

„Svestan toga ili ne, svaki je pesnik oduvek nastojao, više no što se pretpostavlja, da očuva ili vrati nevinost rečima, jedinoj materiji kojoj raspolože. Inače kako da izrazi svoju neponovljivost? [...] On se trudi da bude prvi muškarac, koji siluje reč kojom se služi“ (Давичо 1969с: 202).

Nedvosmislene aluzije na žensku nevinost, poistovećenu s nevinošću reči, aktiviraju čitavu mrežu erotskih asocijacija u kojima su uloge između muškog i ženskog (principa) jasno podeljene: pesnik-muškarac siluje reč-devicu. Daleko od toga da je reč o Davičovoj idiosinkratičnoj transpoziciji ove drevne teme; moglo bi se reći upravo suprotno: to je samo još jedan u nizu posezanja za toposom erotskog odnosa, i to devičanskog, na kojima pesnici Zapada od samih početaka grade svoj identitet. Tradicija koja je započela od opštenja s muzom kod Hesioda, bez obzira na svoje zaobilazne putanje, vodi gotovo neprekinutom niti i do Daviča.

S one strane spektra erotskih značenja, ne smemo prevideti da Davičo doslovno tvrdi kako pesnik mora da „očuva“ ili „vrati“ nevinost rečima. Na delu je paradoks u kome onaj koji siluje ne

¹¹¹ Na drugom mestu Davičo će nam ovako opisati sebe: „Kakav sam to, onda, čovek bio? Prosto – životni laik“ (Давичо 1974: 103), a svoje eseje, ne bez prizvuka polemičke žaoke, okarakterisati kao „nenaučne astrukturalističke varijacije“ – pošto „ja kvalifikacija nemam“ (113). Više o esejističkom antiprofesionalizmu i načelnom laicizmu v. uvodno poglavlje ovog rada.

povređuje nevinost onog silovanog nego je – davičovski rečeno – ušćuvava ili obnavlja. Čin pesničkog nasilja tako stiče značenje suprotno od onog uobičajenog. Pesničko silovanje je darovanje nevinosti. Kako je to moguće?

„Potreba za tom nevinošću preduslov je pevanja. Samo s mutnim subjektivnim osećanjem da je prvi čovek koji ih pokreće i dodiruje, čak ni to, nego prvi čovek koji ih vidi, pesnik peva kao ljubavnik što voli uvek prvi put i više nikad kao prvi put, pa makar to bilo i svaki put, jer ta fatamorganičnost prvog puta realnost je subjektivnog osećanja ljubavi, ne prirode same ljubavi“ (Давичо 1969с: 221).

„Pesme, ti prevodi s jezika objektivnih predmetnosti na jezike uzbuđenja, vrše nužnu himenizaciju reči upotrebljavajući ih. Drukčije rečeno, one su transpozicija teške mase na plan gde se sva njihova materijalnost pretvara u sagledavanje zvuka, u njegovo razgolićenje do smisla koji nije imao i nije bio znan“ (Давичо 1969с: 221).

Sledeći Davičovu retoriku nevinosti i himenizacije, nemoguće je ne prisetiti se da, u jednom od svojih centralnih tekstova, „Dvostruka sesija“, Žak Derida nemalu pažnju posvećuje konceptualizaciji himena, promovišući ovaj pojam u jednu u nizu svojih ključnih reči. Himen je, ukratko, druga reč za neodlučivost, za beskrajnu igru prisustva i odsustva, budući ni spolja ni unutra već između dva pola, između želje i ispunjenja (v. Derrida 1972).

Kako bi se potpomogao u razradi ovog argumenta o nevinosti reči, Davičo poseže i za marksističkom terminologijom. Rezimirajući izlaganje o razlici rečnika poezije i onog svakodnevnog, on kaže – doduše, u obazrivom potencijalu – da bi razlika između njih bila kao ona „između upotrebne vrednosti stvari i njene vrednosti“ (Давичо 1969с: 222). U prvoj glavi prvog odeljka prvog toma *Kapitala*, Marks ta dva fenomena razlikuje kao supstanciju vrednosti i veličinu vrednosti, dodajući da je upotrebna vrednost ono što je neotuđivo od svojstava samog robnog tela i da to čini materijalnu stranu bogatstva, dok je razmenska vrednost, kako bliže određuje potonji pojam, ono što je karakteristično za kapitalistički sistem proizvodnje; rečju, prvu određuje kvalitet, a drugu kvantitet (v. Marks 1978: 43–49). Prema tome, Davičovo oslanjanje na Karla Marksa u ovom slučaju ne dolazi bez ideološkog prizivanja njegove kritike političke ekonomije. Pri čemu, prisetimo li se važnosti materijalnosti kod Marksa, Davičo kao kvalitet pesničke reči ističe njenu suprotnost: „Nosioci poezije, reči, gube svoju predmetnost, dematerijalizuju se i postaju sprovodnici intenzivnosti petog čina osećanja“ (Давичо 1969с: 222).

Davičo, međutim, rezolutno odbacuje pomisao da pesnici treba da se postave kao zaštitari reči, kao „čuvari vestalinstva reči“, a ponajmanje „u cilju što skupljeg prodavanja tih nevinosti na bazi bordelskoj ili bračnoj“ (Давичо 1969с: 221). Premda zna kako, „da ne bi izvetrila boca s porukom ljudskog uzbuđenja pod zvezdama, reči treba da traju što duže, što više, svu večnost“ (219), on je svestan da se to ne postiže uvek, te da uvek postoji mogućnost ne samo neuspeha već i sabotaze.¹¹² Kao, u tom trenutku, dugogodišnji akter književne scene, i to u dva različita društveno-politička sistema, Davičo je ne samo upoznao nego i blisko saradivao ili, pak, oštro polemisaio s mnogim oponentima i bio u prilici da za sve to vreme bolje sagleda njihov talenat, domete, ali i motive. Njegovo upozorenje o ovim pesnicima-svodnicima, koji stečene pesničke nevinosti uglavnom samo preprodaju, možemo čitati kao roman s ključem, ali, ponajpre, i kao insajdersko pesničko upozorenje da su, i u ovoj delatnosti, zloupotrebe ne samo moguće nego i česte.

„Pesnik je izvidnik čijim se izveštajima, i kad ne izgledaju verodostojni, i društveno mora verovati. Iako je istraživač bez svedoka, on zna tajnu verodostojnosti i ume da pokrene opšte arhetipovne predstave kad god mu to zatreba, da bi što uverljiviji bio baš onda kad saopštava najneproverenije novine“ (Давичо 1969с: 200).

¹¹² Ovde nam, ponovo, jedan Adornov citat takođe može biti od koristi: „Već tada je nada, da se u poplavu varvarstva koje je provaljivalo stavi ploveća boca sa izvještajem, bila prijateljska vizija: očajnička slova su skrivana u blato životnog bunara i bila prerađena od strane jedne bande plemenitih ljudi i ostalog ološa u visokoumjetnički ali hvale dostojan zidni ukras. Otada se tek zahuktao napredak komunikacije“ (Adorno 2002: 253).

Međutim, u osnovi Davičove vizije čoveka leži radikalna egalitarnost: on ljude ne deli prema njihovim mogućnostima. Sve što se zbiva s pesnicima, bilo na osećajnom ili intelektualnom planu, zbiva se i sa svima drugima, bez ikakvog izuzetka. Jedina razlika tiče se onoga šta se sa svim tim radi, ili – kako bi pragmatisti rekli – kako se čitav taj materijal upotrebljava, s kojim mu se ciljevima pristupa i šta se od njega čini: „Pesnici između svih ljudi jedini bde nad tim zbivanjem“ (Давичо 1969с: 198). Bdenje bi bila *differentia specifica* pesnika, oznaka njihove ne nužno doslovne budnosti – koju sam Davičo opisuje kao „ne sasvim budnost“, uključujući i nadražaje koji dolaze iz rejona s one strane jave – koliko neophodne osetljivosti, prijemčivosti, židovske *disponibilité*, odnosno pozornosti i pažnje usmerene na svakovrsne signale.

Davičov apel za obnovu nevinosti reči možemo, međutim, sagledati i sa suprotnog kraja. Reči kojima se svakodnevno služimo su trošne, kaže on. One propadaju i rasipaju se. U svojoj materijalnoj krhkosti čak, reči nam nisu jednom zauvek date i ne postoji „garancija trajanja“ ne samo njihovog oblika nego ni njihovog značenja. Njihova moć vremenom slabi.

„Ljudske se reči hlade brže od sunčanog sjaja. I gubeći svoju virulentnost, kadru da prenosi i zadaje uzbuđenja, reči, s vremenom, što ih upotrebljava i troši, osiromašuju emocijski za nas značenja koja im je nametnulo iskustvo. [...] Iz dana u dan slabi im snaga boje i temperamenta, smrzava im se ranije nabijenost energijom na račun povećane komunikativnosti. Obilja koja su obećavale, iako ostvarljiva, nisu ispunjena. I neće biti. Reč je postala vrlo uslužna i time sve lakša. [...] Ne zna da uđe u nas, da nas ponese. Da nas makar i zarazi“ (Давичо 1969с: 205).

Reč prestaje da utiče na nas, shvatimo li – uz pomoć Blumove lucidne sugestije – da uticaj (*influence*) nije ništa doli „astralna bolest“ (*influenza*) (Bloom 1997: 95), dakle: zaraza, infekcija (*infectus = in + facere = u-činiti, u-raditi*), ono što nad nama upražnjava svoju moć.

Nije teško ni u ovom izlaganju prepoznati erotske konotacije. Reči, prema Daviču, vremenom gube svoju inicijalnu snagu ne samo usled pukog proticanja vremena – koje je, kao što je još Prust pisao, ostavljalo svoje nemilosrdno obeležje na svemu – nego stoga što se za to vreme upotrebljavaju. I što se više koriste, više se troše. Najmanje nevine su, prema tome, one najpodatnije širokoj upotrebi, one najpromiskuitetnije – reč što se „prostituisala, izlizala, pripitomila“ (Давичо 1969с: 206), ofucana, pohabana reč.¹¹³ Ma koliko se kosilo sa zdravorazumskom logikom da se reči upotrebom troše i gube sebi svojstvenu snagu, kao da su i same materijalno oruđe sklono propadanju, ma koliko nam one (kao uostalom i čitav govor) delovale pre kao nešto neistrošivo, otporno na trošnost – dok je god glasa, biće i govora, dok je god snage za pisanje, biće i diskursa – postoji zapravo jedna tradicija mišljenja koja je takvu predstavu o jeziku ozbiljno dovela u pitanje. Reč je o anagramskoj teoriji pesničkog jezika koju je razvio najvažniji lingvista 20. veka, Ferdinand de Saussure, proučavajući opsesivno anagramsku poeziju antičkog i srednjovekovnog doba. Švajcarski naučnik je, naime, smatrao da je u anagramskim kodovima pronašao ne tek pesničku igrariju već latentni sistem znakova koji upravlja manifestnim tako što ga sažima i podupire. Na stranu svi različiti načini na koje je ova teorija bila tumačena – spomenimo tek da su u njoj plodno tle za razvijanje vlastitih ideja pronašli takvi autori poput Žaka Deride, Julije Kristeve ili Mišela Rifatera – jedna bi njena implikacija zaista mogla da nam rasvetli barem pojedine aspekte davičovske misli o trošnosti jezika. De Saussure je pokazao da je jezik ograničen i da stoga funkcioniše cirkularno iliti reverzibilno, varirajući sopstvenu materiju (v. Bodrijar 1991). Odatle nije daleko zaključak da jezik, kako se ne bi (po)trošio, mora uvek iznova da se vraća na samog sebe. U tome se sastoji istinska magija pesničke aktivnosti.

Vratimo se, pak, Davičovom izlaganju. Na početku behu *cries and whispers*. „No ni pesnici nisu zaboravili složeni proces potreba koje su artikulisale krikove i jecaje, i stvorile govor, s rečima što su u svojim prapočecima izgrgoljale iz izvora koji je bio i ostao i praktičan i lirski, ali jedan“;

¹¹³ Međutim, svako podmlađivanje reči je, kako kaže pesnik, „situaciono“, dakle provizorno, privremeno, i uslovljeno mnoštvom konteksta. Čak i uz to, ne može se sve svesti na puki slučaj, budući da se „izvesne zakonitosti nameću same po sebi“ (Давичо 1969с: 214). „Potresna neuslovljenost“ i „humorno iznenađenje“ slučaju bacaju jednu svetlost, nemalu, na fenomen nevinosti reči, otkrivajući (poetskom) subjektu u društveno izanđalim rečima „dovoljno raspoloživosti, dovoljno budućnosti“ (214). Tu je na delu „varnica mogućeg, ma koliko ono dotle izgledalo nemoguće jer nije bilo“ (214). Na taj način od slučaja, preko (ne)mogućeg, postaje zakon.

stoga su reči i nadalje, bez obzira na okolnosti, zadržale neizbrisiv *trag* svog dvostrukog, raspolućenog, a ipak jedinstvenog porekla, „obeležene kao dete roditeljima, tim dvostruko jednim poreklom“, tako da su istovremeno i uzbuđivale i objašnjavale (Давичо 1969с: 206–207). Davičo insistira da treba govoriti o dvojednom poreklu reči, da

„nije u pitanju istovremenost dvaju različitih metoda mišljenja, nego dva vida i dva svojstva jednog jedinstvenog i oduvek samo kvantitativno izdiferenciranog postupka primanja i predavanja utisaka, koji u nama uvek angažuju celu lestvicu samosaznanja, od emocija do misli“ (Давичо 1969с: 207).

Upravo stoga što se svaka diferenciranost javlja naknadno, u analizi, a nije u svom strogom vidu inherentna samom procesu doživljaja-saznanja, pesnička aktivnost – a za njom i esejistička refleksija – ukazuju na mogući put ka totalitetu ljudskosti. Poezija je celovitost i totalnost. „Jer bez priznanja spoljnog od strane unutrašnjeg, poezija bi bila nemoguća kao što to jeste i u obrnutom slučaju, jer ona nije zadovoljenje nekih pukih objektivnih pojava, ni prožimanje neke iracionalne praznine njima, već njihovo totalno, celovito, primarno saznanje“ (Давичо 1969с: 215)

Budući da su trošne, reči nisu monolitne. U njih je uvek već upisana razlika, kako bi rekao Derida, što znači da one nikad nisu do kraja same sebi identične. Upravo u tome leži mogućnost njihove obnove. Svakodnevna, birokratizovana upotreba reči aktivira tek pojedine, i uvek iste pojedine konotacije reči, ostavljajući u senci ogroman preostali aluzivni spektar. Davičo to prepoznaje, tvrdeći da, uz prostore smisla, „reči sadrže i beline, koje su drugi prostori, spremni da prime nova, dopunska značenja i, u većini slučajeva, istovremeno i prostori za nepredvidljive eventualnosti“, a „što su ti prostori sposobniji da se šire, to je večita naivnost reči, uprkos prostituisanosti, veća, delotvornija, življa“ (Давичо 1969с: 207). U samim rečima se, prema tome, nalazi i potencijal za obnovu i rekonstituciju, ali on leži u njenim preopkrivenim slojevima. Još preciznije, u onim predelima smisla koje drugi – najpre pesnici, a u načelu svi – moraju dopuniti. Nevinost nije u sebe zatvorena, samom sobom ograđena monada, uobručenom čistotom zaštićena od okaljane spoljašnosti. Nevinost je, paradoksalno, moguća samo uz saučešće drugog. „A iskustvo se zalepilo za tu preistorijsku nevinost kojom reč deluje inkantativno i time vraća sebi svoju ‘magijsku’ funkciju koju ona van poezije više i nema“ (211–212). Nevinost je, uostalom, jedina odlika koja može da prizove magiju u rečima.

Trošnost reči tek je odjek trošnosti čoveka. No, ono što važi za prvo važi i za potonje: tamo gde raste ranjivost, raste i mogućnost većeg intenziteta življenja; tamo gde postoji praznina, može doći i do ispunjenja. „Čovek pravi užasno tvrd oklop od elemenata sopstvene slabosti. On je pronalazač, jer je cvokotav; on je pametan jer je hrabar“ (Давичо 1969с: 210). Davičo se ovim izjavama uključuje u (ili naslućuje) savremene trendove antropologije: ne idealizuje čoveka već njegova dostignuća posmatra iz rakursa nužnosti, odnosno onoga šta je i zbog čega čovek morao da savlada da bi postajao čovekom. U jednom zamišljenom kratkom pregledu davičovske antropološke vizije čoveka moralo bi se početi od inicijalnih uzroka. Čovekova delatnost, naime, proističe iz manjka, bilo resursa, bilo odbrane: ili mu nešto nedostaje pa mora to da stvori, ili mora da pronade način da se od nečega zaštiti: „Jer strah govori. Bol više. Cvokot odaje sebe“ (211). To je, prema Daviču, *conditio humana*, čije se konkretne manifestacije mogu manje ili više menjati, ali čijem usudu se ne može, nikada i nigde, umaći. „Svestan da mirovanja neće nikad biti, kao ni pomirenosti sa smrću. Nastaće novi, neznani sporovi“ (210). Međutim, Davičo pribegava ničeanjskoj viziji neprestanog prekoračivanja ljudskih granica, permanentnog samoprevazilaženja, što se pokazuje kao druga konstanta njegove vizije čoveka. „A da bi bio, mora svakog dana osvajati iznova sebe: svake noći proširiti sebe iznova. I saopštiti. To je najnužnije za održanje: kazati se“ (210). Zanimljivo je da ovo samo(is)kazivanje stoji kod Daviča u tesnoj vezi s jednim vidom infantilizma: „Da bi se osetila potreba za saopštavanjem sebe, treba ostati dete“ (211).

Pesnik je, najzad, ne samo večiti mladić i večiti ljubavnik – on je i večiti sveštenik, koji u svom poetskom činu obnavlja prastari ritual bogoposvećenika koji su jedini znali ime boga i jedini imali moć i legitimitet da ga izgovore. Distancirajući se od sumnjivih tumačenja te parabole, Davičo je koristi s namerom da ukaže kako je u tom ritualu još uvek pretraživala i obitavala „nada da reč ima moć da prisili i boga tvorca na poslušnost“ (Давичо 1969с: 212). „U svakoj pesmi koju pesnici pišu,

oni [...] kao prvosveštenici na dugi dan, izgovaraju Pravo Ime Stvari Koje Pevaju“ (212). Međutim, pravo ime stvari ne postoji, i najbolnija i najvitalnija ironija leži u tome što su i pesnici toga svesni. „Postoji [...] reč koja je Pravo Ime Ma Čega O Čemu Pesnik Govori, sluteći da će to svoje matićeovski maštovito Ma Šta izreći tek ako ga ne bude imenovao zauvek. Svesno, on to hoće“ (213). Autor ostavlja čitaocima da dokuče šta to pesnici, zapravo, nesvesno neće. Sricanje pravog imena stvari moguće je, uprkos svim otporima ili odsustvima otpora, samo dok ostaje jedino to: sricanje, proces traganja, neuspešni pokušaji nadevanja, nadimci. Izricanje – koje bi pak značilo konačno imenovanje, savršeno pronađenu reč – predstavljalo bi kraj pesništva. Davičo, međutim, želi da kaže da ne postoji poslednja reč, koja bi nastupila ne samo kao kulminacija svih prethodnih, dugotrajnih i uzaludnih pokušaja, već i kao reč koja bi – u istom činu – sve prethodne iskupila i ukinula. Ulaskom u jezik (prema jednima) ili bačenošću u jezik (prema drugima), čovek je osuđen na prebivanje u beskrajnoj i nedovršivoj mreži iz koje nema izlaska. Za Daviča, pak, jezik nije samo tamnica, iako u njemu uvek opstaje i tamničarski potencijal.

A u toj „tamnici jezika“, kako se u razdoblju od pre pola stoleća često govorilo o književnosti, nije bilo mesta za nevinost reči. Stoga nam Davičov načelno negativan odnos prema tezama koje će se nedugo nakon njegovih razmatranja uobličiti u relativno koherentnu teoriju intertekstualnosti – kao jedan od najvažnijih izdanaka poststrukturalističke misli – ukazuje kao posve logična reakcija. Međutim, indikativno je da kod njega ima stavova koji bi bez ikakvih pojašnjenja mogli da posluže kao odlične ilustracije fenomena intertekstualnosti, što uzimamo kao pokazatelj da se ovaj autor teorijski „rvao“ s ovom koncepcijom, ne uspevši da je jednosmisleno razreši. „Nevinosti reči vraćam se sad kao potrebi pesme koja se njima onevinjenim tek kreira i rekreira; kao potrebi da se njihova svežina održi što duže uprkos njihovom ubrzanom metabolizmu, koji ih troši brže no organe što ih stvaraju“ (Давичо 1969с: 219). Ali, „svežina i takozvana životnost reči najvećim [je] delom izvan njih samih“, što znači da ne leži isključivo u rečima sav potencijal njihove obnove, to jest da se iste reči – u zavisnosti od situacije – mogu pokazati bilo kao „sveže“ bilo kao „istrošene“. U stvari,

„proleće reči, taj vazduh koji im nadima plućna krila i diže ih i nosi, ta zvonkost, ta ljupkost, ta silovita snaga njihova ostvaruje [se] samo u slučajevima kad one izražavaju i donose jedno realno mlado i realno nužno i realno postojeće, mada neizgovoreno, a u realnosti pronađeno osećanje“ (Давичо 1969с: 220).

Ispostavlja se, tako, da ono ključno, prema Daviču, prebiva – u vezama. Po tome je ovaj antiracionalista značajan pobornik relacionizma. „Poezija je to pružanje nevine ruke jedne reči, svih reči, ruci druge reči svih reči“ (Давичо 1969с: 232). Treba napomenuti da su, kada je reč o upravo navedenom problemu, sva trojica esejista kojima se u ovom radu bavimo – Marko Ristić, Dušan Matić i Oskar Davičo – stigla do veoma sličnog zaključka. Izvorište njihovog novog, avangardnog i nadrealističkog relacionizma leži u novom osećaj jezika i teksta, koji je razvijen u dodiru s neiscrpnim „romorom nesvesnog“, koji doslovno proizvodi determinisane veze i jedinice.

Međutim, u tom pogledu veoma je simptomatično to što Davičo ne važi za citatomana. Njega bismo pre mogli da vidimo kao autora koji se opire najdubljim uvidima teorije intertekstualnosti proistekle iz poststrukturalističkih krugova. Ipak, čak je i on spreman da prizna da se čovekov identitet gradi upravo putem bezbrojnih, često nesvesnih i neprepoznatih citata iz književnosti i kulture:

„Predstava koju ima savremenik o sebi, sastoji se do u devedeset devet postotaka od odlomaka tuđih misli, od nezaboravljenih ostataka školskih programa, od tekstova prošlih generacija, od još slučajno neprobavljene veronauke ili sećanja na batine kojima su nam u detinjstvu uterivali vrline u debelo meso svesti“ (Давичо 1969с: 22).

Drugačijost, novost, originalnost i autentičnost – sve to leži tek u onoj „preostaloj stotinki svesti“. Ono što odlikuje stvaralački proces jeste udvajanje doživljaja i samoposmatranja. Stvaranje nije na strani stabilnog, monolitnog Jednog već na strani inicijalno haotične, mnoštvene Razlike: „Karakteristična je ta istovremenost, to račvanje i udvajanje, ta objektivizacija subjektivnog i valorizacija objektivnog saznanjima poteklim iz ličnog iskustva“ (Давичо 1969с: 17).

U kontekstu svoje nepomirljive borbe protiv prošlosti, Davičo kao da uključuje i borbu protiv (barem direktne) intertekstualnosti: „Trebalo se boriti protiv citatološke perniciozne anemije i protiv nepameti koja motive druge polovine XX veka rešava farmakopejom prve polovine devetnaestog“ (Давичо 1969с: 51). Davičov diskurs održava se na dihotomijama zdravo vs. bolesno, ali pesnikov neumorni vitalistički impuls iskupljuje sve moguće (današnje) negativne konotacije ovakve upotrebe reči. Upravo na idućoj stranici, poigravajući se pritom toposima skrušenosti i umiljavanja čitaocu, on prvi put u ovom eseju uvodi eksplicitan citat – navodeći čuvenu Marksovu misao o grčkoj umetnosti i epu koji su nadživeli uslove društvenog života iz kojih su ponikli (52). Smisao ovog navoda, osim u očitoj ironičnoj upotrebi citata radi citata, zapravo leži u demonstriranju da je Marks – ne negirajući da postoji bitna veza između umetničkog dela i uslova njegovog nastanka, ali ne redukujući delo na iste te uslove – pokazao da ima i te kako više sluha za prirodu književnosti od mnogih potonjih marksista, napose Davičovih drugova komunista. Marksove poteškoće da se s pitanjem koje je postavio izbori i na njega pronađe adekvatan odgovor – koje nije razrešio, ostavljajući ga u amanet marksističkoj estetici – sovjetska socrealistička dogmatika pretvorila je u *lakoće*. Pritom, to nije bio nikakav izuzetak nego njen načelni *organon*: zaborav teškoće, odnosno redukcija onog kompleksnog na njegovu simplifikovanu verziju. Poezija je, za Daviča, neprevodiva, a neprestano se prevodi. I to ne samo neprevodiva na druge, nematernje jezike, nego neprevodiva i na druge, „nematične“ diskurse. Davičo se oštro protivio (p)raznim pokušajima da se misaoni sadržaj pesme doslovno „vadi“ iz nje, da se njena društvena angažovanost prevodi na jezik društvene akcije (v. 226). Takvo „kasapljenje“ potpuni je promašaj i odraz dubokog nerazumevanja da se nova pesnička rešenja ne mogu tražiti nigde

„van totalne, neinvalidirane ljudskosti u nevolji da sebe totalnu izrazi poezijom [...] u času kad ga je podela rada na sve uže i uže rezove i specijalizacije lišila direktnog kontakta s muzikom, ritmom i opisnošću, tim činionicima koji su rečima umornim od služenja praksi [...] vraćale onu nevinost čiji je rezultat opčinjavanje, koje se sad, ako se ima još uha za naloge jezika, jedino može postići prodiranjem do afektivnog korenja reči“ (Давичо 1969с: 227).

Odemo li korak dalje, uvidećemo da negativni smisao koji Davičo pridaje intertekstu potiče iz njegovog shvatanja po kome intertekst predstavlja patvorene, zamenske, nakalemljene naslage nečega neautentično proživljenog. Nasuprot tome, ovaj pesnik svoj poziv shvata kao dužnost da se probije iza interteksta, s one strane intertekstualnosti, ka (makar imaginiranom) tmastom preverbalnom nedirnutom polju praizvora. Prema Daviču, to je „pukotina“ na koju će „heroj ili mislilac, moralista, jeretik ili umetnik [...] svom snagom svoje narcisoidne strasti navaliti“, nazirući u njoj „neku drugu svetlost“, postojanje „na drugoj obali“ (Давичо 1969с: 22), još nepoznatu i neizvesnu, ali takvu da se u njoj može naslutiti dublji, bogatiji i prostraniji život. Ovde, pritom, moramo da skrenemo dodatnu pažnju na činjenicu da u navedene „avanturiste duha“ Davičo ubraja ne samo umetnike već i moraliste. Za nas je to jedan od krunskih dokaza da su nadrealisti kao esejisti bili – između svega drugog – među najvažnijim jugoslovenskim moralistima, te da je (i) iz te perspektive prekopotrebno čitati i tumačiti njihovo nasleđe.

Naposletku, jedna sporedna argumentativna nit ovog eseja tiče se sažetog izlaganja istorije umetnosti. Davičova poenta leži u napomeni da se umetnosti ranije nisu javljale onako kako ih mi danas vidimo, „sve diferenciranije usamljene“ (Давичо 1969с: 22), nego pod okriljem sinkretizma, nastupajući zajedničkim snagama, ujedinjeno. Pri svemu tome, ipak, njega poglavito zanima noviji razvoj poezije „našeg podneblja“. Stoga Davičo uspostavlja zamišljenu tradiciju na osi *guslari – Branko, Đura, Laza – avangardisti*.¹¹⁴

U guslarskim pojanjima, nevinost reči nije se postizala putem samih verbalnih osobenosti reči već pomoću inkantacije, to jest ritma i melodije, dakle sredstvima drugih umetnosti, sintezom muzike

¹¹⁴ Davičovo pesnička linija čini nam se da se, po strukturi, ogleda u onoj koju je, u „Hrvatskoj književnoj laži“ i drugim povodom, uspostavio Miroslav Krleža: „I ako postoji linija jugoslovenske kulturne tradicije i kontinuiteta, ona se probija od Bogumila na Križanića i od Križanića na Kranjčevića duhovnih svetlonoša, koji su nam ostavili u močvari plamena znamenja, da nađemo pravi Izlaz i Spas i da ne zalutamo na varavom svetlu ognja močvarnih“ (*Plamen* 1/1919: 49). Međutim, više o Davičovom odnosu prema Krleži v. Davičo 2011.

i reči, pa se tu reči nisu ni morale lišavati svoje praktične, upotrebne konkretnosti. S Brankom kod nas prestaje da se peva rapsodski, a ritam i rima dobili su kao zadatak smenu melopeje; ipak, već su kod njega reči morale da budu donekle „olakšane“ od svog upotrebnog značenja, već je tu trebalo služiti se njima blago iskosa, tako da poprime jedno značenje vezano isključivo za konkretnu pesmu, za konkretan raspored reči i rima u njoj. „Ritam (i rima) unose u poeziju izvesna još delikatna, ali ipak pomeranja između ritmičkog i muzičkog valera reči i njihovog logičkog značenja“ (Давичо 1969с: 224). Time Davičo objašnjava i onu za modernizam karakterističnu brigu za redosled reči, interpunkciju, raspored stihova, pa i njihov grafički izgled (prelom) – sva ta „pomeranja od upotrebom oslabljenih energija reči koju poseduje njihova nevinost“ (PON, 224). Naredni korak podrazumevao je pisanje stihova bez akcenatskih dužina i bez rime, okretanje ka snagama svojstvenim samim rečima, sugestivnosti i inkantativnosti, rečima oslobođenim ritma i melodije – automatski tekst odlična je ilustracija ove tendencije. Autor je to prethodno već bio pojasnio:

„Gubljenje dužina i akcenata, prouzrokovano sve većom demokratskom nivelacijom slogova u savremenim jezicima, ima kao neposrednu posledicu nestanak muzičkih, inkantativnih elemenata stiha, rime i spoljnog ritma. I, u vezi s tim, potrebu da reči naknade taj neosporni gubitak nekom imanentnijom i samosvojnijom energijom“ (Давичо 1969с: 201).

Prem Daviču savremena poezija, za razliku od one ranije, nije ritmična i melodična, ali ona „svojom prividnom aritmijom možda samo kaptira i registruje talase ko zna kakvih elementarnijih pulsiranja, koja su i čovekova i ne, pripadajući svetu koji on još nije, a ipak to postaje, treba da postane njegovo saznanje“ (Давичо 1969с: 229). To je prelazak u infracrvena polja smisla, ispod pragova svakodneвно dostupnog, pa čak i onog ljudskog – dakle, najelementarnijeg. U njenoj savremenoj osiromašenosti, u njenom minimalizmu, Davičo ne vidi nužno nedostatke poezije već otkriva njene nove mogućnosti; štaviše, imajući u vidu način na koji sagledava njen istorijski razvoj, njene *nužne mogućnosti*. U tome bi se moglo prepoznati neobično frojdo-bahtinovsko nastojanje da se afektivnim pamćenjem prodire i ponire ka nesvesnom:

„I ako ću se sad pozvati na osećajno pamćenje pesnika, učiniću to da bih objasnio njihovu nagonsku potrebu za potenciranjem i rekreiranjem jedne izgubljene funkcije artikulisanog govora, neatomiziranog još na logičkim nivoima kvalifikovane i polukvalifikovane stručnosti i nestručnosti“ (Давичо 1969с: 211).

Sve u svemu, najnovija tendencija u poeziji mora da zadobije integralistički, sintetički smer: „Akutno aktuelni smisao poezije leži tu: u uspostavljanju izgubljene totalnosti, u ponovnom vaspostavljanju izgubljene ravnoteže između bunila i smisla, sna i prakse, želje i jave“ (Давичо 1969с: 228). To je ono čemu Davičo – donekle prateći, čini nam se, terminološka rešenja Marka Ristića – naposljetku daje naziv „dijalektička celovitost“ (228). Njen krajnji cilj nije olakšavanje života nego izražavanje njegove potpunosti kako bi ova trajala u vremenu, „kako bi ono, ograničeno u vremenu, bilo večnije no izlišno večno“ (233).

U svakom slučaju, „prošla su zauvek vremena pevane poezije“ (Давичо 1969с: 223). To je Davičov ključni lajtmotiv, lajtmovi koji nas ujedno vodi direktno do *Rituala umiranja jezika*.

Rituali

Kada je o esejistici reč, *Rituali umiranja jezika* (1974) poslednja su zbilja značajna knjiga Oskara Daviča. Ova neumorna „mašina za pisanje“ proizvešće sasvim dovoljno eseja (i srodnog „esejolikog“ štiva) da, pre smrti, objavi čak još četiri knjige; slučajno ili ne, naslov svake od njih

počinje na slovo P: *Pod-tekst* (1979), *Pod-sećanja* (1981), *Procesi* (1983), *Polemika i dalje* (1986). One, međutim, u suštini neće doneti niti jednu novu, a kamoli radikalnu teorijsku koncepciju.¹¹⁵

Čitavu knjigu *Ritualni umiranje jezika* – inače za Daviča atipično strukturisanu, s pridodatim „Beleškama uz *Rituale*“ kao dopunskim komentarima glavnog dela – njen autor je kompozicijski „onirizovao“, smestivši čitavo izlaganje unutar jednog (lucidnog) sna, čije okvire pažljivo inscenira:

„Svestan sam da mi je glas odjednom rasepljen kao zečja usna. Leva mu je strana bolesna, desna – nesrećna. U tom snu (jer sam svestan da to sanjam) pokušavam da doslutim otkud bolest. [...] Objasnjenje se na to netraženo nametnu: ja to sanjam da sam već nepovratno nezadovoljan jednim svojim prenekozimušnjim čitanjem pesama za TE-VE“ (Davičo 1974: 7).

Ovakav okvir nesumnjivo postavlja dodatni sloj „zaštite“ u odnosu na izloženi sadržaj teksta, omogućujući autoru veći stepen slobode pri razvijanju svojih zamisli. Davičo doslovno sanja eseje koje potom piše:

„Imao sam sad utisak da sam doista donedavno mnogo sanjao, čas slike, čas relativno diskurzivne, takozvane ‘esejističke’ snove, koji su me u poslednje vreme spopadali dosta često, ostavljajući mi posle lažan utisak da sam u snu razrešio neke probleme koji su me u tom pravom snu morili i na javi“ (Davičo 1974: 80).

No, ovde je neophodno zadržati se na barem dva problema. Prvi motiv eseja o umiranju jezika i nestajanju oralne poezije jeste raspolućeni, „rasepljeni glas“, podvojen na dve jednako pesimistične polutke – bolest i nesreću – koji otuda funkcioniše kao anticipativni *memento mori*; ili, mogli bismo reći, sledeći Čehova: glas koji je rasepljen u prvom činu sigurno će da zamre u poslednjem. Drugi fenomen tek je naličje prvog: nezadovoljstvo televizijskim nastupom u kome je čitao svoje pesme i kritika čitavog tog „ritualnog odnekud filma“ (Davičo 1974: 9). Ovo, dakako, treba čitati obrnutim redom: frustracija čitanjem poezije na televiziji, koja stvari uvek već ritualizuje, rodila je san o rasepljenom glasu. Rad tog sna, njegov „ritualni“ prelazak iz nezadovoljstva u raspolućenost, možemo pratiti u ostatku eseja.

Dospevajući, u grozničavom bunilu, kod svog prijatelja lekara, „eksfrojdista“ (Davičo 1974: 12), autor se susreće s tzv. Z.D.R.A.V.O.-čevkom, muškarcem kome je nakon saobraćajne nezgode stradao deo centra za govor, tačnije, jedan od neuroloških prenosnika zvučnih signala, pa ima poteškoća da glasove spoji u celinu reči. Stoga ga Davičo, ne bez podsmeha, naziva svojim „Mr. Jourdainom“, glavnim junakom Molijerove komedije *Građanin plemić* (*Le Bourgeois gentilhomme*, 1670), koji je ostao upamćen po svom famoznom otkriću da čitav život zapravo govori u – prozi. Slučaj ovog pacijenta samo je povod za opširnije esejističko razmatranje o prirodi čula i njihovom „protivurečnom jedinstvu“, koje Daviča vodi direktno do – Miroslava Felera.

Feler je bio hrvatski književnik i estetičar, inače pod snažnim uticajem psihoanalize – kojom se „napajao“ direktno na predavanjima Sigmunda Frojda u Beču – ali i marksizma. Za sobom je ostavio brojne radove o književnosti, pozorištu, muzici, slikarstvu i filmu, autor je zanimljivog (posthumno objavljenog rukopisa) romana *Don Quijote na otoku Mljetu*, a u našoj sredini verovatno je najpoznatiji kao tvorac romana u slikama *Vampir*, štampanog u protonadrealističkim *Svedočanstvima* (u broju posvećenom stvaralaštvu sumasišavših). U ovom pak snu-eseju Feler iskrsava prevashodno kao jedan od najslavnijih naših eksperimentatora domaće radinosti, koji, kako simptomatično ističe Davičo, „imao je dosta redak dar, u mom snu bar, talenat da ne dovrši ništa što bi započeo“ (Davičo 1974: 13), ubrojivši u to kako njegove studije („lekar-amater“) i političku aktivnost tako i njegova interesovanja i „emocionalni život“.

Ključni Felerovi laički eksperimenti, barem oni koji su Daviču od interesa, ciljali su na to da osvetle krajnje domete i kapacitete ljudskih čula, a povod im je bio ljubavne prirode: Feler je, naime, želeo da otkrije unutrašnji život svoje drage Amebe, samohrane i gluvoneme žene s kojom je živio

¹¹⁵ Sve četiri knjige povezuje osobeni Davičov spoj komentarisanja svakodnevnih društveno-političkih tema sa neizostavnim refleksijama o prirodi (pesničkog) stvaranja. U njima je i dalje veoma aktivan neumorni polemički nerv, koji ima snažnu potrebu da se o svakoj važnoj „temi dana“ javno izjasni.

na Mljetu, i da tu nutrinu na kakav-takav način izrazi, tačnije da „ispita vrstu nezavisnosti emocija“ (Davičo 1974:15) i poreklo njihove moći da ovladaju čovekom. Stoga on počinje da eksperimentiše na samome sebi, rešen da se „sistemske podvrgne samoispitivanjima“, veštački umrtvljujući jedno po jedno svoje čulo i minuciozno beležeći rezultate. Njegovo uzbudljivo i nimalo bezopasno ispitivanje „ujarmljenog delovanja“ čula iznedrilo je zaključak da „čula ne trpe samoću i ne postoje zbog nje“ (22), već uvek deluju u paru s jednim ili više drugih čula. Drugim rečima: „Nema čistih opažaja“ (26), a svaki podatak jednog čula mora u sebi da sadrži i informacije pružene iz drugih izvora. Čula nisu samodovoljna – „nijedno čulo nema uslova za hermafroditizam“ (27) – već zamiru kada im se međusobna razmena potpuno onemogućuje; to jest „rad jednog čula omogućuje njegova skoro ljubavna komunikacija s drugim čulom“ (27).

Ni književnost nije imuna na ove promene. U to doba aktuelna *école du regard* – sa „geštaltističko-fenomenološkim njenim filozofskim i estetičkim premisama“ (Davičo 1974: 26) – mogla bi se, shodno tome, uzeti kao najbolji predstavnik novog *Zeitgeista* po pitanju prevlasti čula. Ipak, Davičo u njoj vidi neskrivenu opasnost monopolizacije vida koja, naposletku, kao što su pokazali i Felerovi eksperimenti, može dovesti do slepila. On napominje, ipak, da *škola pogleda* pokazuje odveć „rigoroznu doslednost u borbi za dezoralizaciju umetnosti“ (28), čime zapada u izvesnu samoskrivljenu ograničenost, sugerišući da im je manje stalo do istine, a više do „davanja maha jednom sasvim inteligentnom iako radikalnom neoaleksandrijstvu“ (30).¹¹⁶ Davičo pledira za dopunu Felerovih opita na dijahronijskoj ravni, kako bi se mogle razumeti istorijski „strukturalne zakonomernosti čulnih sazvežđa“ (28).

Feler je, dakle, utvrdio da čulo vida „prolazi trenutno kroz apsolutno i relativno ubraniju razvojnu fazu i da će u perspektivi (od nekoliko vekova najduže) oduzeti prvo mesto sluhu“ (Davičo 1974: 21). To je, u stvari, ono što Davičo izdvaja kao najdalekosežniji njegov doprinos, nadovezujući se sopstvenim, iz stvaralačke prakse proisteklim intuicijama. S ambivalentnim osećanjem on prima saznanje o neumitnosti nastupanja razdoblja vida: „Eklipsa sluha je tek otpočela. Trebaće još vremena da slika ukine i uščuva prednost i domete oralnosti“ (29), a to će se zasigurno i dogoditi, pri čemu pesnik pokušava da – s one strane *école-du-regard*-ističkih ograničenja – nasluti istinski autentičnu mogućnost novog umetničkog, napose književnog „mutacionog preobražaja“ (31).¹¹⁷

Pesništvo se, kako primećuje Davičo, premda je nekada bilo isključivo „auditivno oralna“ umetnost (i po tome bliska muzici), danas „nalazi još u procesu postupne detemporalizacije“ (Davičo 1974: 23). U usmenim kulturama, „međuljudskim odnosima upravlja isključivo akustika“, što znači da je reč o „komunikacijom sustavu jek“ koji počiva na pamćenju i ponavljanju, odnosno ritmu (Havelock 2003: 79, 80). No, poezija postaje sve više prostorna, a sve manje vremenska umetnost: „Ono se danas ne peva, ne izgovara grlom, ne recituje. Čita se“ (Davičo 1974: 23). „Treba li ići do kraja te razvojne njene mogućnosti“, pita se Davičo, „i osloboditi poeziju jezika?“ „Što se mene tiče“, dodaje, „ja sam uvek to, na neki način, osećao. I van ovog sna. Pišući“ (23). Mi smo, prema tome, „savremenici basnoslovne evolucije oka“. Ona je, u roku od svega nekoliko decenija, uspela da nadomesti veliki zaostatak u odnosu na vekovnu dominaciju sluha. Upravo je sluh, prema Daviču, najcivilizovanije i najprefinjenije ljudsko čulo, koje je i samo doprinelo uzajamnom približavanju i

¹¹⁶ U drugom delu eseja, Davičo će se osvrnuti i na eksperimente „takozvanih“ vizuelnih pesnika – u koje ubraja tipopoeziju, italijanske tehniciste, kao i domaće tendencije poput signalizma (Miroljub Todorović) i pipazonstva (Vladan Radovanović) – smatrajući da su one izraz „izričitog gubljenja vere u dalje poetične moći jezika, kao i sve postupke bazirane na oralno-auditivnim vrednostima i prednostima reči“ (Davičo 1974: 198). Iako ne poriče da se time otvaraju nove dimenzije pesništvu, a time i samoj ljudskosti, Davičo upozorava da čak ni ovi vanjezični poetski predmeti, barem na tadašnjem nivou, ne mogu još uvek da polažu pravo na univerzalnu razumljivost i vrednost, kada je čovek i dalje ograničen na definiciju „brbljive životinje“.

¹¹⁷ Autor nam, kao primer i mogući putokaz, nudi i – sopstveno delo. Naime, čitavo jedno poglavlje ove knjige posvećeno je objašnjavanju procesa rada na zbirci *Trg eM* (1968). Ukratko: iako je Davičo, kako kaže, ove pesme crtao više nego što ih je pisao, one nisu patile od „grafičkih i postgrafičkih pretenzija“, a pesnik je – za razliku od *škole pogleda* – „izbegavao estetiku grafičkog znaka kao likovnog izraza predmeta“, nastojeći da iznađe „jezik poetskih iskaza za međusobne odnose čula drukčije raspoređenih po značaju“, koji ne bi zaobišao „prostore međučulnog sveta“ (Davičo 1974: 81).

podruštvljenju ljudi te od toga i „profitiralo“. Nemali uticaj na ovu novu dominaciju vizuelnog, barem na nivou dokaza, imala je umetnost filma, s jedne, i sve veća buka koja oštećuje sluh, s druge strane.

„Usta, kao deo oralno-auditivnog aparata, imaju isuviše zaduženja da bi ih sva vršila kako treba. [...] Takva, predstavljaju anahronizam još iz postamebnog perioda nediferenciranih čula u jednoćelijskom biću, pre vremena i potrebe za sve striktnijim specijalizacijama ne samo čula u kompleksno razvijenim ljudima. No slikarstvo se, nezavisno od svega toga, potpuno odvojilo od ‘literature’, iz želje da ne znači ništa drugo doli likovno relevantne odnose oblika i boja“ (Davičo 1974: 94).

Međutim, Davičo kao da previđa da je ljudska civilizacija postala kultura oka ne decenijama nego vekovima ranije – barem ako je suditi po argumentaciji jedne od najslavnijih knjiga o medijima, *Gutenbergove galaksije*. Njen autor, Maršal Mekluan, tvrdi da je Gutenbergov izum pokretnih metalnih slova označio najpre revoluciju čulne percepcije, kojom je na tron stupilo upravo čulo vida, što je imalo dalekosežne posledice ne samo po umetnost i kulturu – iako je „štampana stranica prva odrazila razvod poezije i muzike“ (Makluan 1973: 229) – već po celokupnu društvenu organizaciju. U kontekstu spomenutih Felerovih eksperimenata, nije nebitno što Mekluan svojom knjigom pokazuje da „od izuma azbuke u Zapadnom svetu postoji neprestano kretanje ka podvajanju čula, funkcija, operacija, emocionalnih i političkih stanja, a takođe i poslova“ (59). Prema njegovom shvatanju, podvajanje čula vodi detribalizaciji i individualizaciji ljudi, pa se kao važan Makluanov prethodnik javlja Karl Poper. Poperov koncept „otvorenog društva“, koji, prema teoretičaru medija, podrazumeva detribalizaciju čovečanstva, upravo je „tvorevina fonetske pismenosti“ (iako sam Poper, po Makluanu, to ne uviđa), kojoj danas – u okviru procesa retribalizacije i pretvaranja sveta u „globalno pleme“ – „električni mediji prete istrebljenjem“ (19).¹¹⁸

Zanimljivo je da Mekluan sebe smatra nastavljачem one linije ispitivanja koju su započeli Milmen Peri i Albert Lord, folkloristi koji su – proučavajući Homerove epove kao dela usmene kulture – utvrdili da usmena i pisana književnost počivaju na različitim obrascima i funkcijama. Na njihovom je tragu i Erik Havelok, klasični filolog i Mekluanov kanadski kolega, čiji su radovi – premda se u pogledu vremena izlaska podudaraju s Mekluanom – posvećeni rasvetljavanju prethodne etape ljudske kulture, koja je bila obeležena prelaskom s usmenosti na pismenost. Havelok smatra da su „način na koji se služimo osjetilima i način na koji mislimo povezani“ (Havelock 2003: 113), a da se ključna promena na ovom planu – „dramatična i traumatična“ – odigrala prelaskom s grčke usmenosti na grčku pismenost, koja je dokinula funkciju akustički vežbanog pamćenja te psihičke energije preusmerila u druge svrhe. „Grčko čudo“, stoga, Havelok objašnjava pojavom pisma, to jest „obratom pismenosti“ i „alfabetskog uma“ (32), za čiji je razvoj i postepeno osamostaljenje od usmene kulture najzaslužniji bio Platon. Pojava pisma dovela je do krize mitske svesti, koja je počivala isključivo na usmenoj predaji, te do agona između mitologije i filozofije. Naposljetku, možemo navesti i jednu od retkih domaćih studija koja se bavi odnosom glasa i pisma. Psihoanalitičar Petar Jevremović posvetio je jednu svoju knjigu „hermeneutici usmenog govora“ i u njoj je – krećući se između Homera i Hajdegera – nastojao da ukaže na uzajamne nesvodljivosti govora i pisma, obrazlažući pritom da „vera u mogućnost postojanja nekog (povlašćenog) jednog (patetično rečeno, kraljevskog) puta ka prazvoru (iskustva) logosa jeste, zapravo, fikcija“ (Jevremović 2013: 22–23). Mnoštvenost logosa, njegova politropičnost (što je reč kojom se u prvom stihu *Odiseje* karakteriše njen glavni junak: lukavi, dovitljivi, doslovno: onaj koji jeste na mnogo načina), nesvodljiva je, baš kao i razlika između slušanja i gledanja.

Ovu kratku digresiju treba imati u vidu radi pojašnjenja Davičovih razmatranja o, ransijerovski rečeno, *deobi čulnosti*. Kao što vidimo, starogrčko otkriće pismenosti označilo je preokret u režimu čulnosti i početak prevlasti vizuelnog, koja je nakon Gutenbergovog otkrića masovne i brze štampe monopolizovala funkciju vida, a ponajpre marginalizovala sluh. Davičova

¹¹⁸ Mekluanova dijahronijska pozicija mogla bi se opisati kao ciklična, s obzirom na to da u proboju novih, električnih medija vidi povratak primitivnom, „predvizuelnom“ stupnju razvoja čoveka, dok Davičo u tome ne vidi ma kakvo ponavljanje prošlosti. Kanadski teoretičar u elektronici vidi novi-stari „pritisak simultanosti“ (Makluan 1973: 91), karakterističan za društva bez pismenosti, koja ukupnu proizvodnju smisla smeštaju na jednu ravan, bez subliminalnih ili bilo kakvih drugih nivoa značenja. Globalno selo je antivizuelno.

razmišljanja o „razdoblju oka“, uprkos tome što se on trudi da ih smesti u dijahronijski okvir, možda promašuju na nivou šire istorijske panorama. Ipak, treba napomenuti da jugoslovenskog pesnika više od toga što jezik napisane/odštampane pesme gledamo (a ne slušamo) zanima spekulacija o budućnosti, već načetoj, u kojoj ono što ćemo u pesmi videti više neće biti čak ni reči. Naravno, o tome je prinuđen da govori iz sadašnjice. Setimo li se kako je Havelok ukazao na Sokratov paradoksalni položaj između usmenosti i pismenosti – atinski filozof bio je, prema njemu, „usmenjak koji ustrajava u navici iz mladosti, a opet usmenost rabi na posve novi način“, revizionistički, kao „prozaičan instrument skidanja čini pjesničkog nasleđa“ (Havelock 2003: 13) – moramo se upitati nije li donekle slična i Davičova uloga između trenutne kulture pismenosti i naziruće kulture nove vizualnosti. Da bismo razumeli tu poziciju, neophodno je da se vratimo Davičovom tekstu i onome što on sam ima da nam kaže o svom pesničkom iskustvu rada na/u jeziku.

Ritualni umiranja jezika, između svega ostalog, jesu neka vrsta Davičove pesničke ispovesti, u kojoj autor, polazeći od sopstvenog iskustva „pesnikovanja“, iznosi svoje poglede na smisao umetnosti reči u svetu prevlasti oka. Najvažniji stav koji on pritom obrazlaže jeste da pesma – iako tvorevina jezika – potiče iz sfere predverbalnosti, usled čega je osnovni zadatak pesnika da tu neartikulisanu oblast (predvorja) duha dovede do reči. Pesme nisu ono primarno, kao što se ponekad misli, već ono naknadno. Kako sam pesnik navodi:

„Oduvek sam posle napisane pesme imao utisak da je ostao neiskazan neki izvijeni deo smisla u prostoru što se pružao ne samo između onog polaznog impulsa ka rečima i reči nego i u drugoj jednoj ranijoj i neravnijoj još zoni gde sam boravio, zoni što je prethodila polasku ka njima, rečima, i nije bila od reči“ (Davičo 1974: 40).

Davičo dodaje da se nikad nije mogao oteti utisku kako je „onaj uvek preostajući izvijeni prostor [...] pun drugih mogućnosti za neke istinitije reči“ od onih koje je sam iznalazio i upotrebljavao (Davičo 1974: 41). Život je negde drugde, rekao bi Kundera, a pravi život uvek odsutan, pisao je Rembo: Davičov utisak na osnovu vlastitog stvaranja podudara se s ovim izrekama. Konačno odabrane reči nikada nisu uspevale da budu „tačan otisak predverbalne situacije“ koja nagoni na rečitost, zbog čega je i pisanje poezije predstavljalo „žalosne pokušaje da izgovorim, pročitam i prepisem neke jedva uočljive palimpseste svojih organskih i duševnih poriva“ (41, 42). Ako bi pesma uopšte bila odraz nečega, a ni tada apsolutan već relativan i nedostatan, onda bi mogla da bude isključivo „odraz nečeg nemuštog što je u nama a hoće iz nas“ (43), s obzirom na to da je poezija, kako je opisuje pesnik, naša „Velika Potreba“.

Daviču je, kao pesniku, odavno postalo jasno da se „svi podstreci nalaze van jezika, a ne u njemu“, te da „reči obavljaju jedan u suštini prevodilački posao“ (Davičo 1974: 53), koji do svog originala nikada ne dopire. Ali je, takođe iz iskustva, morao da ustanovi da je pesnik *volens nolens* „graničar jezika“ (54), koji ga štiti čak i kad njime nije zadovoljan. Međutim, on se pri tome ne sme držati uvreženih pravila već mora pronaći svoja, budući da je za pesnika estetika „upravo ono što on mora da ignoriše“ (55). Za pesnika je nužna sumnjičavost prema jeziku i njegovim mogućnostima. Govoreći o svojoj bezmalo celoživotnoj pripremljenosti na situaciju koju opisuje, predviđa i zamišlja u ovom eseju – nazivajući je, vrlo precizno, „agonijom jezika“ – Davičo upozorava da najpre pesnici, a za njima i ostali, ne smeju da potisnu ovaj neumitni razvoj događaja: „Najčešće se na tako fundamentalnu promenu zaboravlja kao na smrt; ne uviđaju se ona transformaciona umiranja i oživljavanja; ne primećuje se šta se to zapravo događa, mada se sve to dešava pred očima javno, nezamrčeno ni tajnom ni tamama“ (208–209). Taj proces je, po svemu sudeći, spor, ali je ipak počeo da se odvija. Slično je bilo i s prethodnom revolucijom: „Tri veka je bilo potrebno da se osele posledice takozvane Gutenbergove galaksije u poeziji i počnu da se javljaju pesme namenjene čitanju u sebi a ne naglas, pesme na granici oralnosti, ali ne i na granici jezika“ (211–212). Davičo sagledava čitav proces u istorijskoj perspektivi, koja mu pokazuje da je „evolutivna linija lirike vodila od spoljnih opisa ka interiorizaciji“ (214), a što je linija koja će dezoralizacijom samo nastaviti.

Kritikujući (ali ne osporavajući) „sinhroničare“ koji se bave isključivo „nepomičnim“ strukturama – pa tako levi-strosovski saznanje da „prirodnog čoveka nema“ protivreći strukturalističkim nastojanjima da se fetišizuje struktura u maniru vanistorijskog kantovskog *Ding an*

sich – Davičo postavlja jedno od centralnih pitanja ovog eseja: „Zašto niko od njih ne pominje krik kojim počinje svaka istorija govora i jezika, krik uvek istisnut bolom, ugrožen radošću i smrtnim očajanjem?“ (Davičo 1974: 45). „Polazni (!) krik (?)“ (45) – interpunkcija je Davičova, ostavljena čitaočevoj (ne)milosti da je razreši – ne poznaje sintaksu i gramatiku. Krik je, dakle, početak jezika, tvrdi Davičo, a poezija čuva sećanje na njega, njegovo daleko prisustvo u govoru, poput svetlosti zvezde koju možemo videti iako je njen plamen odavno uminuo.¹¹⁹

Svojim – napomenućemo još jednom: laički iskazanim, više naslućenim i proživljenim nego naučno dokumentovanim, dakle paradigmatički esejistički stečenim – uvidom da jezik potiče od krika, Davičo se prećutno naslanja na bogatu romantičarsku tradiciju razmišljanja o poreklu jezika.¹²⁰ Bez namere da se upuštamo u opširnije izlaganje o tadašnjim teorijama porekla jezika, istaći ćemo samo one osobenosti koje su nam od koristi pri ocrtavanju okvira za tumačenje Davičovih ideja izloženih u *Ritualima umiranja jezika*. Stoga navodimo svega dva, ali temeljna, moderna teksta o poreklu jezika. Simptomatično je da su oba već samim naslovom, što zacelo nije puka igra slučaja, određena kao – eseji. U pitanju su *Ogled o poreklu jezika* (*Essai sur l'origine des langues*, posthumno 1781) Žan-Žaka Rusoa i *Rasprava o poreklu jezika* (*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772) Johana Gotfrida Herdera.¹²¹ No, kako uopšte odgovoriti na ova pitanja, kad su se lingvisti sami izuzeli iz rasprave, proglasivši decidno i zauvek *ignoramus, ignorabimus*? Ko je onda mogao da ponudi bilo kakav, makar i nezadovoljavajući odgovor? Jedino „entuzijastični amateri“, kakvi su Ruso i Herder nesumnjivo bili.

Rusooov argument možemo da sumiramo kroz dve poente (v. Ruso 2001). Čovek je govor izumeo ne iz potrebe (koja ga je, usled prenaseljenosti, gonila na odvajanje od drugih ljudi) već iz strasti (koju Ruso naziva „moralnom potrebom“ i smatra je kohezivnim društvenim faktorom); nisu ni glad ni žeđ, već ljubav i prezir izmamili prve reči, tačnije – neartikulisane krike. Pored toga, prvi govor bio je figurativan (bio je to „jezik pesnika“, a ne „jezik geometara“), što znači da se sastojao isključivo iz tropa – premda prvi tropi nisu mogli da budu „obrtnja“ doslovnog značenja (koje još nije uspostavljeno) nego ideja poteklih iz „strastvene opčinjenosti“. Pritom, ne treba prevideti paradoks da je, kod Rusoa, najfigurativniji jezik ujedno i najneposredniji – da bi tek potom prošao kroz niz transformacija racionalističke prirode, gubeći na izražajnoj snazi ono što je dobio na jasnoći. Prvi jezik ne samo da je bio poetičan – on je bio pesma sama.

Prema Herderu, s druge strane, čovek već kao životinja govori: ova dvosmislena rečenica temeljno je obeležje njegovog argumenta (v. Herder 1989). Telesna uzbuđenja i duševne strasti neposredno se izražavaju vriscima i sličnim neartikulisanim zvukovima – snažnim, ali lapidarnim „jezikom prirode“, „divljim jezikom“ – koji uvek posežu za sagovornikom, čak i kad ga ne očekuju. Herder pri tome pobija tezu da je jezik božanskog porekla, tvrdeći da, sasvim suprotno, potiče od životinja (od stvorenja stvorenih, a ne od stvoritelja), od „nesputanih zvukova slobodnih organa“. Međutim, Herder pobija i Rusooovu pretpostavku da jezik nastaje od usklika prirode; upravo suprotno, ljudski govor ne potiče od prirode (premda čoveku dolazi prirodno i nužno), jer ni prvi čovek nije bio puka priroda nego je uvek već pos(r)edovao razboritost (koju ne treba mešati s racionalnošću); ljudski govor javlja se sa čovekovom refleksijom, kao (raz)govor duše sa samom sobom i kao suštinska priprema za razgovor s drugim, kao čovekova moć da konceptualizuje ono pred čime se zatekao

¹¹⁹ Kao što je, za ovu temu veoma ilustrativno, ukazao Harold Blum: „Reč *značenje* [meaning] potiče od korena koji označava ‘mišljenje’ ili ‘nameru’, i blisko je povezana sa rečju *žalovanje* [moaning]. Značenje pesme je pesmina jadikovka“ (Bloom 1979: 1).

¹²⁰ No valja napomenuti da je, s druge strane, prema romantičarskoj teoriji fragmenta Davičo gajio animozitet. Videvši u Novalisu amblematičnu figuru ove spisateljske prakse, jugoslovenski pesnik pojašnjava: „Ja ne verujem kricima koji su samo fragmenti. [...] Jer ni krik, da bi bio onaj emocionalni vrh što se misli da jeste, ne sme da bude usamljen“ (Davičo 1974: 84). Naličje teorije fragmenta, kako Davičo dijalektički uvida, zapravo je antologijski princip: teorija fragmenta kao da hoće „samo stihove ‘cele lepe’, pesme ‘cele savršene’, delove isuviše estetsko-divljački otkinute od neke realne ili ne celine“ (84). Ona poriče postojanje odnosa i odnosnost kao takvu. Prikupljeni u antologiju, fragmenti gube – ako su je uopšte imali – svoju književnu snagu i postaju oruđa konvencija, navika i običaja.

¹²¹ Vredi istaći da Erik Havelok u ovde već navedenoj studiji posebno ističe presudni uticaj koji je Rusooov *Ogled o poreklu jezika* – gde je ovaj francuski autor izložio svoje teze o postojanju usmenog govora kojim su se služili njegovi imaginarni „plemeniti divljaci“ (Havelock 2003 : 49) – izvršio na kapitalna humanistička dela 20. veka, pri čemu su Klod Levi-Stros, Žak Derida i Maršal Makluan samo najizrazitiji, nipošto i jedini, predstavnici.

začudenim. Razlika između životinje i čoveka kod Herdera leži u tome što čovek nema predodređenu sferu delovanja i opštenja, što nema specijalizovane i snažno razvijene instinkte samo za jednu oblast, što se zanima za mnoge stvari, što je – zašto da ne – rođeni esejista.¹²²

Davičova koncepcija rusovska je po naglašavanju primalnosti krika, od koga sve počinje, ali, s druge strane, uključuje i herderovski udeo razboritosti/promišljenosti. Rad jezika začinje se krikom, ali nije svodljiv na njega; neophodna je dodatna obrada svih čovekovih (nesvesnih, predsvesnih i svesnih) moći kako bi se dospelo do jezika. Više od drugih ljudi, pesnici su ti koji se približavaju primalnom krikom. Zanat pisanja pesme sastoji se, prema Daviču, od „problema izbacivanja jezika iz svoje orbite u onu širu od njega putanju predverablkih gravitacionih impulsa što, prethodeći rečima, mogu da ih stvaraju“ (Davičo 1974: 60). Problem, dakako, predstavlja to što je „organizacioni sistem“ koji je na snazi u toj „predverbalnoj materiji životne magme“, u tom „predverbalnom fluksu“, znatno stariji od samog jezika i znatno „udaljen čak i od najarhaičnijih verbalnih struktura“ (63). To je, ističe Davičo, protologika jezika (koja nije alogika), a ne njegova „neologizmotropija“. U tom pogledu, kod Daviča možemo da prepoznamo egzemplarni slučaj nadrealističkog iskustva odnosa jezika i nesvesnog.

Pri zamišljanju ove prajezičke, tačnije predjezičke situacije, Davičo se služi slikama i metaforama koje neodoljivo prizivaju koncepciju Julije Kristeve o poretku semiotičkog. Francuska teoretičarka i psihoanalitičarka bugarskog porekla je, u svojoj semanalizi, revidirala teoriju o tri poretku Žaka Lakana, te naspram simboličkog poretku postavila ne imaginarno već semiotičko (v. Kristeva 1974: 17–100). Kristeva njime označava procese „premeštanja energije, odlamanja telesnog i društvenog kontinuuma, kao i označavajuće materije, uspostavljanja osobenosti i njenog raspoređivanja unutar nabujale *chora*-e, tog ritmičkog ali neiskazivog totaliteta“ (40). Jezik je, prema njoj, označiteljski proces (*signifiance*), a pesnička praksa u isti mah i sistem i transgresija sistema, istovremeno proizvod nagonom vođene proizvodnje zvukova kao i društvenog okrilja unutar kog se čitav proces odvija. Semiotičke pulzije su prededipalne, prevashodno analne i oralne, i po pravilu heterogene. Kristeva postulira da one konvergiraju beskonačno u hori (*chora*), koja je – prema Platonu – „prihvatiteljka i negovateljica sveg postajanja“ (Platon 1981: 89), „nevidljiva i bezoblična vrsta koja sve prima, a na neki zamršen i teško uhvatljiv način učestvuje u onom umnom“ (92), a u čemu Kristeva vidi sam proces začinjanja označavanja (Kristeva 1974: 25). Ove pulzije pronalaze svoj izraz u materijalnosti jezika – ritmovima, tonovima, naglascima, zvukovima i sl. – odnosno u onome što je višak spram simboličkog, što se nikad ne može do kraja simbolizovati (fiksirati). Semiotičko, drugim rečima, podriva simbolički poredak, koji počiva na zakonu/imenu oca (autoritet i represija). Ono je anarhično i negatorsko, budući da u njemu dolazi do neprestanog izmeštanja i raspršivanja označitelja, što izaziva nered odnosno poetičku revoluciju, a povezano je s majčinim telom.

Na sličan način, videli smo, Davičo razmišlja o svom „zanatu pesničkom“. Razočaranje ili zadovoljstvo završenom pesmom po pravilu proističe iz toga u kojoj se meri taj arhaično-verbalni, amorfni, haotični materijal uspeo dovesti do jezika. Za razliku od Kristeve, međutim, koja u skladu sa svojim lakanovskim polazištima u semiotičkoj avangardnoj jezičkoj praksi pronalazi mogućnost za *jouissance*, Daviču je ovakvo stanje – barem ovde, unutar esejističkog opusa – uglavnom povod za razočaranje i lament nad nedostatnošću jezika. Jezik je, naime, uvek već u zakašnjenju, nikad pravovremen.

„Reči su upravo to *dockan*. Javile su se, kanda, sa zakašnjenjem, posle osvojenih, uspravljenih ljudskih krikova, konačno razdvojenih od mirisa, oblika, ukusa i dodira, a tad je sve postojeće na Zemljanoj kori, kao i ona, kora, bilo već dovoljno ohlađeno i ukočeno“ (Davičo 1974: 142).

Čovek, prema tome, uvek „zakasnelo govori“, što znači da „nikad nije bio *govoren*“, kao i da nikad „neće biti *izgovoren*“ (Davičo 1974: 143).¹²³ „Jer reči su spoljašnost spoljnjeg, ali one ne umeju da

¹²² Više o ova dva eseja o poretku jezika v. Moran, Gode 1966.

¹²³ Davičo se zbog toga upušta u polemiku sa biblijskim, tačnije novozavetnim logosom koji beše u početku (ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος): „Reč nije postojala na genetičkom početku čovekovog svemira, pogotovo ne svemira bez ljudi“ (Davičo 1974:

unose u sebe onaj predverbalni, mutni, magmatični impuls ka osmišljavanju nekakvog uznemirenog valjanja iz životne srži ka dnu svesti i odatle ka misli“ (107). Ukoliko je tako, ukoliko „reči nisu zvucima izražena suština života, sonorna ejakulacija iz njegove koštane srži [...] onaj krik izbio na usta energija što izgovaraju nešto od iskustva bola u protoprostorima i protovremenima, pre no što je postojala materijalizovana masa [...] što će nam one?“ (109).

No, ovakvo je stanje, međutim, prilika da se čovek konačno otrgne svojih davnašnjih veza s jezikom. U svetlu toga, nije nezanimljivo vratiti se još jednom, nakratko, već spomenutim romantičarskim piscima i prisetiti se da je i kod Rusoa i kod Herdera na snazi čuveni stav koji je izrekao Johan Georg Haman o poeziji kao maternjem jeziku ljudskog roda, stoga što je prvi jezik bio poetsko-tvorački, fantazijski i figurativan. Kao i Kristeva, premda na sasvim različit način, i Haman pesnike dovodi u okrilje materinskog – koje označava ono što je bilo prvobitno i što ima sposobnost rađanja/stvaranja.¹²⁴ Uprkos svim *afilijacijama* koje njegovo izlaganje pokazuje prema ovim idejama, na eksplicitnom nivou Davičo zapravo pokušava da poruši sve *filijalne* veze s jezikom.

„Jezici operišu pseudonimima, lažnim nadimcima, ne imenima što nose bića imenovanih i polaze od njih. Jezik čine uvek glasovi drugih, čak i kad ih mi izgovaramo. Ljudi bi trebalo odlučno da prekinu lažne sinovske veze sa jezikom, koji ih je, tobož, izrazio i stvorio. Ne postoji svoj jezik. Niko ga nema. On nas, i kad je najrođeniji, najmaterinskiji, prinuđuje da gledamo tuđim očima. [...] Normalnije bi bilo ponašati se i prema materinskom jeziku kao prema strancu zavojevaču...“ (Davičo 1974: 110).

Ove Davičove reči kao da najavljuju ono što će, dvadesetak godina kasnije, u *Jednojezičnosti drugog* (*Le Monolinguisme de l'autre*) napisati Žak Derida. Čitava ta knjiga ispreda se oko karakterističnog deridijanskog variranja i obrtanja dva iskaza – „Imam/govorim samo jedan jezik“ i „Taj jezik nije moj“ – između kojih se pak smeštaju (uopštenije) refleksije o prirodi posedovanja i razumevanja jezika i (ličnija) zapažanja o autorovoj poziciji spram francuskog jezika kao Jevrejina iz Alžira, tj. francuske kolonije. Povodom toga, slavni dekonstrukcionista primetiće da je „svaka kultura izvorno kolonijalna“ (Derrida 1996a: 68), stoga što se uvek uspostavlja jednostranim nametanjem određene jezičke politike – koja je nužno, kao što kaže Davičo, zavojevačka. U središtu jezika, za koji se dugo pretpostavljalo da nam je ono najstvojtvenije, leži zametak otuđenja, ističe Derida: „Moj vlastiti [*propre*: meni svojstven] jezik ne može se asimilovati. Moj jezik [...] to je jezik drugog“ (47).¹²⁵ Davičova kritika maternjeg jezika tiče se, osim toga, i njegovog „uškopljavanja“ inicijalno bogatijih, složenijih i raznovrsnijih jezičkih sposobnosti infansa, pa ih pesnik vidi kao „ograničavajuće navike“:

„Zar vam nije poznato da svaka ljudska beba ume da ispušta po šest stotina raznih glasova i da tek kad počinje da izgovara prve reči na ‘svom’ bebi-nacionalnom maternjem jeziku, ona sebe ‘oslobađa’ svoje univerzalističke sposobnosti da izrekne sve ljudske glasove [... a da] čovek koji vlada svojim jezikom smanjuje dvadesetak puta svoje poliglotske mogućnosti“ (Davičo 1974: 119).

151). Davičo proširuje ovo shvatanje stvaranja *ex nihilo*, paradigmatično za iluzorno poverenje u moć reči, i na sebi savremen spisateljski svet: „Samo neki jadno smešni ‘umetnici’, naime, mogu u svojoj pretencioznosti da tvrde da stvaraju ‘ni iz čega’ i da pre njihove reči nije postojalo ništa“ (153).

¹²⁴ Na ovom nam se mestu, povodom presudne uloge telesnosti majke, nameće i nezaboravna analiza nemačkog romantizma iz pera Fridriha Kitlera. Naime, u famoznom poglavlju „Majčina usta“ knjige *Sistemi zapisivanja* [*Diskurzivne mreže*] *1800/1900* (*Aufschreibesysteme 1800/1900*), ovaj nemački *Medientheoretiker* izneo je tezu da su nemački romantičari oko 1800. godine obavili svojevrstu spiritualnu oralizaciju jezika, pri čemu su *Muttermund* – majčina usta, ali i grlić materice – zadobila ulogu ključne spojnice između sticanja govora, erotičkog užitka i stvaralačkih sposobnosti prirode (v. Kittler 1990: 25–69). Jezička legitimacija odvijala se, dakle, preko majčin(sk)ih organa, koji su postali portali ka poreklu i smislu (pre svega pesničkog) govora.

¹²⁵ Nasuprot tome, možemo navesti mišljenje koje se nadovezuje na jednog od najvažnijih Deridinih savremenika. Pozivajući se na Lakanov seminar *Encore*, Petar Jevremović tvrdi da tek „jezik čini mogućom najdublju intimu čovekovog odnosa sa sobom i sa drugim“, stoga što „jezik urasta u telo“ (Jevremović 2013: 46). Davičova spekulacija o umiranju jezika upućuje upravo na ovu dimenziju gubitka telesne dimenzije opštenja. Indikativno je, pritom, da Jevremović u svom radu citira čuvenu Hamanovu kritiku Kanta, u kojoj *Magus des Nordens* govori o pulsu i dahu kao konstitutivnim odrednicama spoznaje i mišljenja – i, dakako, govora (v. 63).

Ne priziva li ova Davičova ideja Frojđovu ideju o labilnoj „polimorfno perveznoj“ dečjoj seksualnosti pre edipovske faze, tek nakon koje dete stiće svoj seksualizovani muški/ženski identitet? No, ovakve refleksije nisu za Daviča jedino povod da se ostane „jednostrano očajan“ već i da se bude „očaran razočaranošću“, budući da su nas upravo naši „ofrlje-jezici“ očovečili i izdvojili – posve herderovski (pa i lakanovski) – iz stanja prirodne datosti, posluživši nam da izvršimo „prilagođenje datih zakonitosti protivzakonju svojih želja“ (Davičo 1974: 111).

Asocijativno nizanje slika-razmatranja dovodi ovaj esej, konačno, do njegove naslovne fraze. Prisećajući se svakovrsnih načina čovekovog žalovanja za preminulima kroz istoriju, Davičo ih shvata kao „traganja za putevima moći pomoću koje bi se zauzdao bol“ (Davičo 1974: 78), koji se, ako ne baš smanjuje, onda bar lakše podnosi: „Ritual, upućen sve većoj simbolizaciji, hteo bi da sublimiše tugu“, zbog čega predstavlja „uvod u borbu protiv smrti“ (78). To je povod za govor o starosti sveta, jezika i metafora. Protok vremena, naime, ne deluje pogubno samo na stvorenja prirode, inače propadljiva, već i na tekovine duha. Reči vremenom gube snagu, troše se i propadaju, ostajući tek (travestirani) odjek nekadašnje snage, čemu u prilog odlično govori ova mala Davičova leksikografska lekcija:

„Reč *carmen* je u starije rimsko vreme značila više opčinjenost negoli pesmu što opčinjuje, a danas je ta istinska opčinjenost koju je izazvao pesnik svojim pevanjem svedena na ono što degradirano zovemo i mi francuskom reči šarm (*charme*), to jest ljupkost: *charme*, čiji je koren u istom *carmenu*, od kojeg je *chant*, to jest pesma, što je, degradacijama, došla do značenja šansone koju pevaju šansonjeri...“ (Davičo 1974: 78–79).

Uprkos tome što ljudska osećanja ostaju bazično ista, ono što ih izražava gubi snagu i zaostaje za njihovim intenzitetom:

„Ako su te i druge reči nikle iz bola, koji pred promenama ne slabi, onda opšte slabljenje smisla tih, ali i drugih reči, ne značeći slabljenje osećanja, uverava u entropiju jezika, u sve veću i veću slabost reči, čija nosivost tereta, emocionalnog ili smislenog, opada. Je li potreba za sve većom dozom svežih metafora i slika da bi se nešto i u kolokvijalnom govoru saopštilo – izraz starenja jezika i njegove svesti o svom odumiranju?“ (Davičo 1974: 79).

Sličnu meditaciju o smrti poezije izneo je, u svojoj centralnoj knjizi, Harold Blum, smatrajući da zadocnelost (*belatedness*) kao usud snažne moderne poezije po prirodi stvari mora voditi u njen svršetak: „Smrt poezije neće ubrzati čitalačka turobna razmišljanja, pa ipak, čini mi se da je opravdana pretpostavka kako će poezija u našoj tradiciji, kada umre, biti samoubijena, ubijena snagom sopstvene prošlosti“ (Bloom 1997: 10). Iako bez neponovljivog blumovskog kategorijalnog aparata, Davičo kao da izgovora istu misao, ali ne povodom poezije nego jezika: „Ovim sam Snom [...] hteo da iznesem istorijat svog saznanja ne o prirodnoj smrtnosti jezika, nego o posrednom ubistvu njega, rukom čoveka, kome je omogućio rukatost, što nije samo manuelna“ (Davičo 1974: 215).

Davičovski shvaćeno odumiranje jezika može se pročitati u ničeanskom ključu. Prepričavajući, naime, anegdodu o prevođenju jedne bezvredne knjižice stihova neimenovanog inostranog ambasadora-pesnika, Davičo navodi kako su se pesme – nakon što su prošle kroz proces prevođenja na sve evropske jezike, budući pritom prevođene isključivo s prethodnog prevoda, a ne izvornika – na kraju u toj meri izmenile da je originalna verzija bila sasvim različita od poslednjeg prevoda na jezik izvornika. Smisao ove „paraboličice“, napominje autor, nije (primarno) u tome da prokaže korumpirani spoj poezije i karijere već da ukaže na „sistemski značaj prevoda sa prevoda“ (Davičo 1974: 173). Prema Daviču, to je upravo ono što se dešava svakom autentičnom pesniku tokom njegovog rada, koji polazi od „grčenja munjevutih svetlaca“, pretvara te grčeve u stanja, ova u osećanja, njih u misli, a koje naposljetku prevodi na maternji jezik. Tu nam se Davičo ukazuje kao ničanac koji jezik shvata kao niz stilskih figura. „Reči su imena koja, imenujući, metaforišu; metafora je značenjska struktura čovekove misli, a ona se skriva iza onog što kazuje manifestnom i latentnom simbolikom“ (173). Čovek govori, smatra jugoslovenski pesnik, da bi na reči i ono što se rečima priziva „prebacio nemire što ga potresaju, da bi ih nagnao da počnu oni da se bore među

sobom“ (173). Međutim, „preobražajne peripetije reči“, premda ih je teško ispratiti, pokazuju da one, napuštajući svoje „prvobitne ležaje“, nikad više u njih ne mogu da se vrata – „što zajedno [...] čini poeziotropnost na tom infantilnom nivou već nekom opštom strukturalnom aktivnošću samog govora [...]“, „ali i određuje izvesnu vrstu latencija u motivu, temi, pa i sadržaju pravih pesama koje će kasnije da se jave, predstavljajući jedno od svojstava njihove pogonske energije“ (178).

Paradoks poezije – barem ove jezičke odnosno auditivno-oralne, koja je stvorila našu i nama poznatu civilizaciju – leži u tome što „zahtev pesme za novim, svežim, raznim upotrebama neukaljanim rečima“ stoji nasuprot „nemogućnosti da se one nađu u tekućem *ljudskom jeziku*“ (Davičo 1974: 180). Pesma, kaže pesnik, u trenutku nastajanja odaje utisak, „varljiv ili ne“, „da svet počinje s njom“, pa je neophodno da reči, budući uvek već obeležene prethodnom upotrebom, te budući da drugih nema, u samom procesu pisanja prođu kroz neku vrstu čistilišta ne bi li mogle da iznova zazvuče sveže. Ničeova misao, koju je Harold Blum neiscrpno rabio kao paradigmatični primer pesničke volje za (jezičkom) figuracijom – da je motiv za metaforu taj „da se bude različit, da se bude drugde“ – u Davičovom čitanju dobija novi (is)korak: volju, ili pre potrebu da se, usled potpune tropičke iscrpljenosti prestarelog govora, ode s one strane jezika. Čovekova „Velika Potreba“, vazda gladna i nikad zasićena, neće biti obuzdana doli pronalaženjem sebi adekvatnog izraza. Davičo se stoga pita: „Snažna osećanja traže nova izražajna sredstva sve više izvan diskurzivnosti ljudskog govora, ali ta *nova sredstva* predstavljaju li puke rituale umiranja jezika, norme zakona entropije proširenih na govor, na osećanje, na misli?“ (79). Pitanje je dovoljno uznemirujuće da se, makar i „usred sna što se produžavao“, autor na trenutak – probudi. Uvek do krajnosti otvoren za novo, Davičo zamišlja budući jezik kao sastavljen od „vizuelnih impulsa koji su primani neposredno“, takozvani leptirski jezik (115), sa značenjima egzaktnim i strogo određenim, prenoseći se ne posredstvom čula već „emanacijom samih misli i osećanja onakvih kakva se javljaju u svojoj prvoj biološkoj refleksnoj fazi želje pošle ka toj misli, tom osećanju“ (116) – kao svojevrsno ultraautomatsko pisanje. Novo razdoblje će – po svemu sudeći – predstavljati „opštu osećajnu deneolitizaciju svesti“ (83).

Ova „praiorijska“ referenca zgodno je mesto da već spomenutom dvojcu osamnaestovekovnih autora, čiji je status u povesti moderne humanističke misli danas neupitan, uz ove davičovske varijacije pridodamo – makar tek kao dopunsku ilustraciju – i mišljenje jednog dvadesetovekovnog anarhiste o poreklu jezika. Američki autor Džon Zerzan, naime, u svom tekstu „Porijeklo i značenje jezika“, smatra da je neolitski „izum“ pisma – kojim otpočinje period ljudske istorije koji nazivamo civilizacijom – potisnuo prvobitno jedinstvo čoveka i prirode i postao, kako Zerzan tvrdi za Deridom, „izvor povesti“ i najsnažnije legitimaciono uporište održanja civilizacije. „U primitivaca nema odvojenosti u trenutku iskustva; ‘divljakov um totalizira’, kako je to izrazio Lévi-Strauss“, a sve što nastupa nakon toga naznačava čovekovo otuđenje i, iz njega, rađanje neprimitivne svesti (Zerzan 2004). Nasuprot svemu čemu nas oduvek uče, Zerzan smatra da jezik nije oruđe slobode i kreativnosti već represije. Pozivajući se na Adorna i Ničea, on tvrdi je ljudska vrsta uživala blagodati autentičnosti i spontanosti pre pojave vremena i jezika, koji su u čovekov svet unele podele i udaljavanja, čijeg smo vrhunca svedoci danas, u našem „osakaćenom životu modernosti“. Zerzan tvrdi da samo pretpostavka da je jezik nastao s počecima tehnologije i podele rada – u kojoj je Emil Dirken video izvor celokupne civilizacije – „pogađa bit stvari“. To je u vezi s neolitskom revolucijom, to jest napuštanjem (nomadskog, „divljeg“) lovačko-sakupljačkog i prelaskom na sedelački način („gradskog“) života, koji donosi dotad nepoznate hijerarhijske strukture moći. Jezik je ne samo verni svedok nego i saučesnik novog otuđujućeg društvenog ustrojstva: prema Frojdu, prva sublimacija bila je prenos sa slobodne seksualnosti na rad putem jezika; prema Bibliji (rečima Normana Brauna), izgon iz raja bio je pad u jezik. Povodom Daviča, međutim, frapantno zvuče sledeće Zerzanove misli: „Jake i šokantne riječi više gotovo da i ne postoje. Propadanje jezika odražava općenitije otuđenje; jezik nam je postao gotovo potpuno izvanjski“, dok „upravo je tišina prikladan jezik našeg vremena“ (Zerzan 2004). Kao relevantan opis duhovne klime današnjice on navodi frazu Džordža Štajnera o „suštinskoj iscrpljenosti“ i prevlađujućem umoru simboličkog. Nije li i Davičo vremenom postajao sve uvereniji u to da jezik, a naročito onaj na umoru, sputava i pripitomljuje?

Kao dokaz da granice našeg sveta nisu, Vitgenštajnu nasuprot, granice našeg jezika, i da se mora uvažiti ono što se nalazi s one strane jezika, Davičo navodi jednu zbilja neobičnu bodlerovsku *correspondance*, koja se zbila tokom snimanja školskog filma o meduzama. U pitanju je bila vrsta meduza s trepljama koje su jedino tokom meseca maja, perioda reprodukcije, plesale u specifičnom ritmu podsećajući na spazme, za šta su snimatelji bili posebno zainteresovani. Tokom snimanja jedan član ekipe, koji je svojom nepažnjom ostao na obali, čuo je „grčevitu i tužnu“ melodiju mladog lokalnog pastira, zvanu „Ljubav meduza“ i nasnimio je. No, kako je muzička traka, po povratku u Beograd, bila upropašćena, Davičo je reditelja filma uputio svom starom poznaniku lekaru koji se bavio mašinskim pretvaranjem ritmičkih pokreta u zvukove. Zapanjujuće otkriće sve trojice bilo je da je melodija dobijena mašinskim pretvaranjem plesa meduzinih treplji u zvuk bila neverovatno nalik na onoj zagubljenoj melodiji pastira. Prema Daviču, priča o meduzi dokaz je da „ni specifično poetski ljudski porivi nisu tako usamljeni ni u morskim ni u zvezdanim dubinama, da nisu samo ljudski i nisu samo jezički“; odnosno, čak i kada jesu, ili nam se barem čini da jesu, humani i verbalni, oni su i dalje „samo puki odjeci impulsa prispelih iz ko zna kojih žarišta jednačina jedinstvenih polja života“ (Davičo 1974: 167) – što je znao još Miloš Crnjanski, dodaje Davičo, kad je govorio o sumatraizmu. Stoga je moguće, „u naborima i prevojima između sredstava kojima se služe pesnici“, pronaći drugačije i neposrednije odjeke onog „predverbalnog napona ka izrazu“ i „pulsirajuće muteži preverbalnih saznanja“, eksplicirajući konačno: „Je li verbalna, fonemska, semantička, sintaktička poezija jedina i jedino mogućna?“ (168). Uviđajući da je novi tehnološki *boom* – koga karakterišu električni, svetlosni, dakle brzi podsticaji – koincidirao, ne slučajno, sa sve većim angažovanjem čula vida, Davičo obrazlaže: „Analitično i racionalno, ono (oko) je postalo povlašćeno čulo druge tehnološke revolucije, jer munjevitije od drugih reaguje na *istokrvnogrupne* svetlosnoelektrične podstreke“ (204). Taj razvoj, nastavlja se spekulacija, neće značiti samo istančaniju moć percepcije nego i, što je za stvaralačke aspekte još važnije, „obogaćenje njegovih značenjskih, asocijativnih polja“ (205). Pri tome bi se, u konačnici, moralo doći do „sistema direktnog prenošenja misli i emocija bez ičijeg posredovanja“, što znači da će budući značenjski impulsi biti „pre refleksni negoli meditativni, biće neuslovljeni“ (206). U tome treba tražiti budućnost (neverbalne) poezije.

Druga, naizgled sporedna linija *Rituala umiranja jezika* tiče se nadrealizma; konkretnije, autorovog odnosa prema nadrealističkim inovacijama, eksperimentima, dogmama, te značaja koji nadrealizam ima kako za njega lično tako i, uopšte, za umetnost. Tim razmatranjima, Davičo se pridružuje Marku Ristiću i Dušanu Matiću u ovom posleratnom kreiranju diskursa o nadrealizmu, njegovoj istorizaciji i reaktuelizaciji u novom društveno-političkom kontekstu.¹²⁶ Govoreći najpre o tada preovlađujućem duhovnom osećanju, koje se moglo opisati kao nešto između dosade i uzaludnosti – za njega su, kaže on, pronašli termin *dépaysement*, iako ga time nisu objasnili – Davičo navodi da je za čitav ovaj vek karakteristična bila neka vrsta podvojenosti, pri čemu je „jedan njegov ešalon, uvek u izvidnici, istrčavao, a drugi, masivniji, da ne kažem masovniji deo – zaostajao“ (Davičo 1974: 98). Kad je o samom nadrealizmu reč, sve je počelo, priseća se autor, epizodom zvanom „brza fotografija“. Šetajući Parizom sa Đorđem Kostićem, u izlogu knjižare video je naslovnicu nedavno štampanog broja časopisa *La Révolution surréaliste* (u pitanju je br. 11 iz marta 1928, mada Davičo spominje 1927). Međutim, ono što su na njoj videli potreslo ih je: bila je to fotografija koja, kako im se isprva učinilo, prikazuje upravo njih dvojicu u položaju od pre samo nekoliko minuta dok stoje nagnuti nad jednim šahtom. Obojica su tada, nehotice i praktično, „shvatili postojanje čuda, i – za nas *avant la lettre* – delotvornosti objektivnog slučaja“ (106), što ih je, svojevrsnom podzemnom determinisanošću, trajno vezalo za nadrealističke preokupacije, bez obzira na sporadična razočaranja.

Centralnu figuru nadrealističkog pokreta Davičo ubraja u red najvećih inovatora poslednjeg stoleća: prema njegovom sudu, Andre Breton (treba da) stoji naporedo s Lenjinom, Frojdom, Ajnštajnom, Marksom i Darwinom, ali i De Sosirom, Jakobsonom, Hlebnjikovim i Belim, Kjerkegorom, Jaspersom i Hajdegerom, te Sartrom, Levi-Strosom i Fukoom. Breton je, prema Daviču, zadao „prvi demistifikujući udar svemu što je dotle značila umetnička inspiracija, koju je, uz

¹²⁶ Više o tome v. Davičo 2012.

pomoć automatskog teksta, laicizirao i sveo na beskrajne a ipak ljudske mere“ (Davičo 1974: 129).¹²⁷ Važan nam je ovaj izbor reči – jer laicizam i ljudska mera jesu neke od važnijih karakteristika esejizma. No, Davičo navodi i Bretonov drugi udar, „bitniji možda“, koji je bio uperen na sam jezik, a naročito na njegovo zdravorazumsko i logičko razumevanje, tvrdeći da su upravo svi jezici nastajali po metodi nimalo dalekoj nadrealističkom automatskom pisanju. Otuda teza o neapsolutnosti jezika, koja se Daviču pre čitanja *Manifesta nadrealizma* nije svesno nametnula: „Verbalno manifestovanje svoje [...] za čoveka je u tolikoj meri već isfalsifikovano prethodnim estetikama i drugim klansko-totemskim i nacionalnim aranžmanima ukusa i uplivima potreba“ (133). Stoga ova izjava velikog priznanja: „Bretonov *Manifest* je za mene bio od početka knjiga o univerzalnosti čoveka“ (134), a to je bilo dovoljno da izjavi i sledeće: „Ostaću, sledstveno, do smrti, odan nadrealizmu“ (136).

Svoju odanost nadrealizmu Davičo dodatno pojašnjava navodeći da je ovaj pokret „doprineo maksimalnom uvećanju (ili, možda, samo uveličanju) belina pasmine slobode time što ju je oslobodio pritiska onih zdravorazumskih i ostalih samozaštitnih tematskih i izražajnih zabrana koje je nametao jedan sklerotizovani društveni sistem“ (Davičo 1974: 161). Bez ikakve želje da apsolutizuje rezultate i učinke automatskog pisanja, Davičo ipak priznaje da je ovaj postupak „dao maha nekom bezbožnom parareligioznom furoru“, koji se mogao uočiti u nadrealističkom poverenju u „determinizam asocijacija što polaze od podsvesti“ (161). One, „u svojoj monističkoj i materijalističkoj uslovljenosti, preko neočekivanih verbalnih slojeva, trebalo [je] da prodru do [...] neslučenih istina o razotuđenom čoveku“ (161–162) i tako stvore istinske poetske vrednosti, revolucionarno oslobađajuće. Davičo taj metod naziva „humanističkim aspektima *antiestetike* automatskog teksta“, s obzirom na to da na taj način biva aktuelizovana „utopijska pretpostavka da je svako ljudsko biće – virtuelni pesnik“, implicirajući „emokratizaciju čovekove poetske *bogodanosti*“ (162). U idealnom slučaju, „automatski tekst stvara situaciju iz koje su svi estetizantni aksiološki predumišljaji isključeni“ (163). Pesa je, prema tome, prinuđena „da u hodu stvara nove norme“, norme svoje unutrašnje dinamike, što znači da mora da bude „u suštini uvek *jedno i isto* razbijanje neistih konvencija“ (165), ili kako bi – na tragu kabalističkih učenja – rekao Harold Blum, razbijanje posuda (*breaking of the vessels*).

Davičo potom dopunjuje ovaj argument, ističući da „laiciziranje Sokratovog *dajmona*“ nije jedini doprinos nadrealističkog praktikovanja automatskog pisanja – koje je uostalom bilo „najgrandioznije uopštenje nečeg što su pesnici praktikovali u manje-više ograničenoj meri od pamtiveka“ (Davičo 1974: 182) – već su njegove posledice višestruke. Između ostalog, nesvesno se ukazalo kao izvor inspiracije, poezija je pronašla način da se u svoje svrhe posluži čudom i objektivnim slučajem, a afirmacijom želje u snovima ukinuta je cenzorska figura nad-ja i pronađena logika slobode. Drugim rečima, otišlo se daleko izvan granica uskoshvaćene poetske delatnosti. Podsećajući na humanistički smisao nadrealizma, Davičo napominje da je u njemu i njime iznova formulisana „revolucionarna mogućnost razumevanja poezije kao opasnog po život pesničkog ali i opšteljudskog odnosa prema životu koji valja menjati“ (182). A te su ideje, premda više ne nove, i dalje „zračee“ stoga što nisu ni približno iscrpljene.

Međutim, osećajući grižu savesti pred time što je oduvek u njemu bio prisutan latentni otpor prema „invalidirajućoj isključivosti poetske primene Bretonove blistave formulacije nadrealizma kao automatskog pisanja“ – na koje se stvaranje ipak ne može redukovati – te smatrajući da je čovek „više od logike jave, i više od one sna, i više od njihovog nesintetičkog zbira“, da je pre „njihovo neprekidno protivurečno i loše ujedinjeno jedinstvo“, Davičo će svoj odnos prema nadrealizmu naposljetku postaviti na sledeći način: „Da variram Ničea: moje sećanje kaže da zbog toga nisam mogao biti, kao što stvarno i nisam bio, dosledno dogmatski nadrealist, moj me ponos uverava da sam to bio. Moje se sećanje povlači pred ponosom“ (Davičo 1974: 186).

U ovom se eseju – kao, uostalom, i u većini eseja koje je Davičo od polovine pedesetih godina nadalje objavio – pojavljuju brojni polemički pasaži kad god autor oseti potrebu da svoje nazore o stvaranju ili društvu sučeli s onim koji tvrde drugačije. Tako ni ovde nije izbegnut osvrt na književne rasprave između „realista“ i „modernista“ iz pedesetih godina (v. Peković 1986). Ta je polemika, za

¹²⁷ Dotičući se strukturalističke misli o jeziku i čoveku te navodeći da nadrealizam predstavlja „prvu delimično i strukturalističku inkurziju u oblast poezije“, Davičo Bretona i Frojda dodatno povezuje uplićući ih u „Freud-Bretonov psihički determinizam“, koji je pak bio prva „poetski religiozovana ateistička struktura“ (Davičo 1974: 196).

Daviča, pre svega pokazala napor jedne grupe (kojoj je i sam pripadao) da „detotemiše gledanje na umetnost“ (Davičo 1974: 38), što je, uprkos svim preprekama i međusobnim razmiricama, u osnovi podrazumevalo zalaganja za poetičku i estetičku otvorenost – za svaku „nezaptivenost“ (39), kako u svoje ime dodaje – a ne isključivo zauzimanje za „modernistički“ koncept stvaralaštva. Ilustrujući jednom anegdotom iz privatnog života način na koji poima mehanizam totema – kada se njegova unuka uplašila figure konja iz slikovnice koji ju je podsetio na stvarnu životinju koje se nedavno bila uplašila – Davičo srodnu vrstu reakcije pripisuje „realistima“. Njihov je totem – ako ne i fetiš – upravo realnost:

„Ne nalazi li se totemski mentalitet i u zahtevu za simboličnom realnošću, da ne govorim o onoj što se poziva na odraznu, koja, za razliku od prve, traži više ‘stvarnosne’ sličnosti [...] Ne traže li još uvek te žrtve ritualno-totemskog načina gledanja na svet i umetnost nekakve crte simbolisane realnosti što će im omogućiti da otključaju skrivenu – veruju – *tajnu slike* i svega onoga što ona *predstavlja*...“ (Davičo 1974: 37–38).

Detotemizacija, prema tome, označava borbu za oslobađanje od „realističkog nameta” stvaralaštvu, koje ima „veće poverenje u ‘objektivni’ izgled stvari negoli u čovekove moći da ih menja, što je poetski relevantnije“ (Davičo 1974: 38).

Osim „realista“, meta Davičovih redovnih prozivki jesu i pobornici „srednjovekovne vertikale“ i uopšte biblijskog shvatanja stvaranja. U prilog tome, autor navodi „parabolicu“ koju je u Parizu voleo da ponavlja sedamdesetogodišnji logoreični ruski emigranti Salcman. Daviča je, naime, ta priča dugo „progonila“, ali ne zato što je nije razumeo nego zbog – kako je naknadno shvatio – „zle i uništavajuće strane sila sadržanih u ljudskoj reči“ (Davičo 1974: 53). Bila je to pripovest o persijskom dervišu, „svetom starcu“, čiji je dodir bio dovoljan da izleći istinske vernike, a koji je na samrti izgovorio svoju poslednju reč („vatra“), izazvavši požar i pokolj. „Ta lažljiva ili iz malog strukturalistički podsvesnog prsta isisana priča o reči koja pali“, dodaje Davičo, „istog je protoprimitivnog porekla kao i ona o logosu koji ga je stvorio“ (51), i on snažno kritikuje tu „parabolicu o logosu, o reči-bogu“ koja se, navodno, (po)javila sama od sebe, „razderala tišinu“ i „nastalnila prazninu“.

Još jedan povod za napad na ždanovizam u estetici, kao i na njegovu – kako je Davičo percipira – specifičnu iteraciju u vidu povratka srednjovekovlju, jeste uzimanja svetog Save¹²⁸ kao figure koja je „jednom za svagda odredila toj srpskoj poeziji vertikalnu orijentaciju“ (Davičo 1974: 72), „kao što su se svud i svi potonji Ždanovi zalagali za vlast hijerarhijske čvrste ruke [...] samo ne za slobode levog maštanja“ (73). A to je, pak, povod za razmišljanje o tradiciji uopšte, tj. o odnosu mrtvih i živih. Davičova teza može se čitati kao blumovska meditacija o strahu od uticaja koji slabi pesnici osećaju spram snažnijih, samo s obrnutim vrednovanjem:

„Ne, mrtvaci nisu ni jači ni pametniji no što mogu biti jaki ili pametni živi ljudi. Zlo je ipak kad našeg mlakog i slabog savremenika ščepa od njega jači pokojnik. [...] Tad oni koji ne postoje, iako mrtvi, i to davno, oslanjajući se na snagu poluživih (mentalno i emocionalno), deluju posredstvom tih svojih petokolonaša, izdajnika revolucionarne evolucije života“ (Davičo 1974: 73–74).

Štaviše, Davičo ove misli iznosi u sklopu svojih refleksija o tome šta znači uistinu živeti svoj vlastiti život : naime, da bi on bio „dovoljno jak“, „trebalo bi ga proživeti zaposlen samo onim što mu pripada i predstavlja samo njegove poglede na trajanje bez večnosti“ (Davičo 1974: 75), a ne koristiti se – kao protezama – sablastima preteča, što znači živeti po tuđoj meri.

S tim je u vezi i snažan ničeanski prizvuk koji se može čuti u Davičovoj kritici neoriginalnog srednjovekovnog konzervativizma tadašnjih jugoslovenskih eliotovaca. Sudeći po oceni ovog nadrealiste, ti autori nisu uspeli da shvate pravi smisao teza o tradiciji i individualnom talentu, već se

¹²⁸ Premda priznaje da je Rastko Nemanjić, po svoj prilici, bio „dovoljno pismen i darovit“ (Davičo 1974: 72), Davičo mu ipak u zasluge mahom pripisuje poslove feudalno-državničkog i organizacionog tipa za vlast koja je, između ostalog, sprovodila brutalno nasilje nad „bogumilskim jeretičkim ali takođe vertikalama“ (73), prikazujući ga nesavrnjivo manje nadarenim spisateljem od njegovog gruzijskog pesnika savremenika Rustavelija.

„drže kao pijani plota samo jednosmernog determiniranja sadašnjeg prošlim [...] slepi za živa međudejstva između onog što nastaje i onog što je prošlost tog nastajućeg, toliko različitog od prošastog da mora da izmeni predstavu koju imamo o mrtvome i davno mrtvome i ostalom što je minulo, kako bismo omogućili sebi da otkrijemo one dotle skrivene korenske impulse iz kojih je novo, s nama i u nama, moglo da zagrgolji suštinski neslično i *drukčije* od svega što je nekad bilo“ (Davičo 1974: 197).

Davičov temeljni imperativ, kao što se iz ovog izlaganja može zaključiti, bio je onaj ničeanski zahtev „da se bude različit, da se bude drugde“, da se po svaku cenu osvoji prostor novog i da se, čak i iz rituala umiranja jezika, izvuku suštinske pouke za budućnost.

Esejistika Oskara Daviča u punoj meri i obimu razvila se tek u razdoblju nakon Drugog svetskog rata, i po tome je on jedinstven među autorima koji su tema našeg rada. Naime, i Marko Ristić i Dušan Matić bili su već u međuratnom periodu, a naročito prvi, pisci zapaženih eseja, iako i za Matića važi da je svoje najbitnije esejističke tekstove napisao docnije. Davičo je, pre rata, pretežno pisao pesme i, različitim vrstama književnih i neknjiževnih priloga, saradivao u brojnim, ne samo nadrealističkim međuratnim časopisima. Iz perioda organizovanog nadrealističkog pokreta u Beogradu, mogla bi se, kao vredna pažnje, izdvojiti samo dva njegova eseja, oba pisana u koautorstvu sa Đorđem Kostićem i Dušanom Matićem. Njih trojica su, inače, činili „aragonovsko“ odnosno partijsko krilo beogradske grupe. Oni su, najpre, zajednički potpisali tekst „Deklanširanje morala“ u prvom broju glasila ovog pokreta *Nadrealizam danas i ovde*. U kontekstu našeg izlaganja o esejistici i esejizmu, važno nam je da, u ovom oštrou napisu programskog tipa, istaknemo njihovu etičku apologiju revolta. Proglašavajući svoju celokupnu tadašnju kolektivnu delatnost kao akciju protiv nemogućeg života pasiviteta, autori iznose (dijalektičku) kritiku na račun takozvanih „nižih oblika“ revolta (kao što je, na primer, boemstvo), smatrajući takav vid pobune nedovoljnim i ograničenim. Nasuprot tome, oni se zalažu za to da se „akutno stanje revolta manifestuje celokupnim životom izvesnih pojedinaca i izvesnih grupa“, usled čega se ono „ne može se izdvojiti u neku specijalnu čovekovu osobinu, u samo izvesne njegove aktove, već je organski vezano za sve njegove postupke“ (*NDIO* 1/1931: 3). Njihov gest možemo da pročitamo kao avangardno esejistički upravo zbog ovog zalaganja za neodvojivost i isprepletenost svih čovekovih egzistencijalnih manifestacija, kao i implicitne osude specijalizacije i razdvajanja različitih, navodno autonomnih režima ljudskih osobina i sposobnosti. Takav stav, udružen sa njihovim temeljnim uverenjem da je, u datom istorijskom trenutku, pobuna morala da zadobije konkretan društveno-revolucionarni karakter, a da je to moglo da se dogodi isključivo akcijom u okviru Komunističke partije, dovela je do jasnije formulacije njihovih zajedničkih stavova u eseju-knjizi *Položaj nadrealizma u društvenom procesu* (1932). Iako su odbacili kritike „tzv. socijalnih pisaca“ na račun nadrealizma, autori iznose svoje primedbe nadrealističkom pokretu, koje se uglavnom sustiču u tezi o od-vezivanju nadrealističkih istraživanja od dijalektičkog materijalizma, odnosno odvajanja pesničkog od ekonomsko-socijalnog determinizma. Zato se oni zalažu za neku vrstu reorganizacije pokreta i njegovog „ulivanja“ u partijske aktivnosti. Prema njima, revolucija, kao promena materijalnih uslova života, ukida potrebu za nadrealizmom: „Promena o kojoj je reč ne može se izvršiti u ime nadrealizma, čije je postajanje kao pokreta bila jedna prelazna nužnost, i pomoćno sretstvo za održanje onih činjenica kojima se on bavio, već u ime istorijskog materijalizma. Ovde prestaje njegova aktuelna uloga kao pokreta“ (Davičo, Kostić, Matić 1932: 115).

Čini nam se da se dva navedena eseja mogu čitati kao svojevrsna prolegomena Davičove posleratne esejistike, iz čije smo obimne građe istakli tek nekoliko najvažnijih primera, koji su nam se, iz perspektive celine tog opusa, ukazali kao čvorišni i najpodsticajni. Čak i na osnovu ovog kratkog rezimea njegovih predratnih eseja, možemo primetiti da je u Davičovoj kasnijoj esejistici, uprkos nekadašnjim kritičkim tonovima, ostao prisutan vitalni nadrealistički impuls, barem kada je reč o autorovom zalaganju za nesputanu slobodu stvaranja, nužnost iznalaženja uvek novih

umetničkih (ili antiumentničkih) područja, te nesvodljivost poezije na ideologiju (koja, uz to, nikad nije odbačena). U novom, posleratnom, socijalističkom kontekstu, esejiistička delatnost Oskara Daviča čuvala je neutihlo etičko-polemičko jezgro nadrealističke pobune, zbog čega se njegova esejistika može čitati kao izvanredan postnadrealistički društveno-umetnički komentar kulturnog i književnog polja „druge“ Jugoslavije. Davičov neumorni angažman prvorazrednog „kulturnog radnika“ i njegova neutaživa želja za prekoračivanjem granica moguće spoznaje pronašli su jasno uočljiv odjek i u njegovim esejima. Pritom, nemoguće je dovoljno naglasiti u kojoj meri su Davičovi eseji proisticali iz njegovog konkretnog egzistencijalno-stvaralačkog iskustva, o čemu je, po samim tekstovima, ostavljen veliki broj svedočanstava i tragova, kako na sadržinskom tako i na formalnom planu. To nam dozvoljava da ih sagledamo kao neku vrstu kalema ili proteze autorovog pesničkog opusa, ne u smislu bezvrednije sekundarnosti, nego pre u vidu naknadne *dijalektikalizacije* sopstvenog pisanja i novog, „iskošenijeg“ pogleda, što zapravo i jeste jedna od karakterističnih pozicija esejistike kao takve. U tom pogledu, esejiistička praksa Oskara Daviča predstavlja veoma veran diskurzivni prevod njegovog specifično nadrealističkog iskustva jezika i nesvesnog.

5. ZAKLJUČAK

Esej, ili ogled, nastaje kao novi žanr tokom renesanse. Njegovo žanrovsko etabliranje najčešće se vezuje za knjige Mišela de Montinja (*Essais*, 1580) i Frensis Bekona (*Essays*, 1597). Međutim, unutar novog sistema književnih vrsta, esej zadobija nefiksiranu, dinamičnu poziciju, figurirajući između ili na rubu diskursa fikcije i umetnosti, odnosno nauke i filozofije. Taj liminalni položaj, uz prateće istorijske transformacije žanra, zadržao se sve do danas. Etimologija samog termina, odnosno imena žanra, upućuje na latinske izvore: *exagiare*, odmeriti, okušati, probati, te *examen*, igla, jezičak na vagi, ali i roj pčela, jato ptica. Ove etimološka dvostrukost i polivalentnost upisane su u žanr i na poetičkom nivou. Esejističko pismo je pokušaj održavanja delatne, stvaralačke napetosti između imperativa precizne odmerenosti, s jedne, i slobode disperzivnosti (i) mnoštva, s druge strane.

U najvažnije preteče eseja ubrajaju se, između ostalog, Platonovi dijalози, Teofrastovi Karakteri, Senekina Pisma Luciliju, Samom sebi Marka Aurelija i Plutarhovi Uporedni životopisi. Čak i ovaj kratki popis ukazuje na širok dijapazon književnih i neknjiževnih vrsta i registara izražavanja koji (još uvek) sačinjavaju „pamćenje žanra“ eseja. Veću popularnost ova forma stiće u 18. veku, naročito u okviru britanske tradicije. Esej, s jedne strane, postaje oznaka za knjigu u kojoj se predlažu nove ideje ili originalno tumačenje nekog spornog problema, dok se, s druge strane, transformiše u eminentni periodički žanr, obeležen elegantnom i neusiljenom duhovitošću. Onovremeni esejista svoju društvenu ulogu mahom vidi kao posredničku i savezničku, dakle integrativnu, budući da nastoji da premosti razlike između različitih, često i suprotstavljenih društvenih, klasnih ili intelektualnih grupa. „Vraćanjem“ na francusko tle, žanr eseja vratiće se ujedno montenjevskim korenima i u prvi plan iznova istaći autorsku subjektivnost. U tom pogledu, kao presudna referentna tačka potonjih esejista ukazaće se Žan-Žak Ruso, koji će narednim generacijama poslužiti kao sredstvo približavanja i, eventualno, uključivanja ovog žanra u domen književnosti. Na tom tragu, tokom 19. veka dominira intimna i lična esejistika, mahom impresionističkog ili ekscentričnog karaktera. Oba ova kraka ili „razvojna toka“ žanra sustiču se, i preoblikuju, u modernizmu i avangardi.

Uz to, esej u 20. veku zadobija novu važnu funkciju. Sve veća prevlast prirodnih nauka, uz prateći razvoj tehnologija, dovela je do toga da je književnost izgubila povlašćeno mesto u „carstvu spoznaje“. Esej je u novom kontekstu poslužio kao odgovarajući stil mišljenja svojstven literaturi, kojim je ona onda mogla da se legitimise u novom poretku znanja. No, pitanje da li esej pripada ili ne pripada književnosti, odnosno može li se sagledavati kao književni žanr, nikad nije izgubilo na značaju i uvek se iznova otvaralo. Kao jedno od efikasnijih rešenja ovog problema ispostavila se takozvana kondicionalistička poetika. Ona počiva na sudu ukusa i bavi se onim tekstovima čija se literarnost ne može objasniti nikakvim njihovim inherentnim svojstvima. Postupak uključivanja takvih tekstova u područje književnosti zasniva se na proširenom shvatanju poetske funkcije jezika, prema kom se ta funkcija može primeniti i na sveskoliku prozu u kojoj se mogu prepoznati estetski kvaliteti.

Temeljno obeležje eseja jeste težnja za istinitom spoznajom, ali ne nauštrb stila mišljenja i načina iskazivanja. Zadovoljstvo stilom neodvojivo je od traganja za istinom, čime se u eseju spajaju pragmatika i estetika. Esej se uvek piše povodom nečega, ali u tom povodu nalazi tek inicijalni izgovor za otpočinjanje govora, koji se na svom povodu nikada ne zadržava. Govoreći o onome što već postoji kao uobičajeno, esejista stvaralački, ali ujedno argumentovano, preuređuje ono čega se dotiče. U eseju, proces je važniji od krajnjeg rezultata, problem od njegovog rešenja, a samo pitanje od odgovora, što ima za posledicu nelinearnu i asocijativnu strukturu forme. Esej je nastao u okviru humanističkog nasleđa i, u ono vreme, doprineo dezintegraciji prevladavajućeg mitološkog diskursa. Međutim, tokom 20. veka ponovo je zadobio integrativnu društvenu funkciju, zato što je u doba parcijalizacije i specijalizacije diskursa mogao da progovori „prirodnim“ jezikom za širu publiku. Imajući u vidu da se nalazi između (pre svega lične, ali i društvene) egzistencije, literature i filozofije, esejistički ideal jeste integracija pisanja i življenja.

Ove osobenosti – kako žanrovske i strukturalne karakteristike tako i književnoistorijska i društvena funkcija – dovode esej u blisku vezu sa (ne samo književnom) avangardom. U

knjižveoistorijskom smislu, avangardnima se označavaju sve one tendencije iz prve polovine 20. veka – poput ekspresionizma, futurizma, dadaizma, nadrealizma i dr. – čiji je osnovni cilj da dovedu u pitanje i podriju instituciju književnosti kao autonomnog polja „čiste“ esteticističke prakse. Istorijske avangarde zalagale su se za dehierarhizaciju celokupnog sistema umetnosti, antiestetizam, ukidanje estetskih zabrana, depersonalizaciju umetnosti, otvorene i fragmentarne strukture, ukidanje podele na umetnost i ne-umetnost (književnost i ne-književnost), uvođenje novih vrsta u književnost itd. Ukratko, cilj avangardi bio je preoblikovanje čitavog sistema književnosti, umetnosti i društva. U tom pogledu, neizbežna referentna tačka jeste misao Petera Birgera, koji je svoju poziciju oblikovao na preseku kritičke teorije Frankfurtske škole, s jedne, i, pre svega, nadrealističkih doprinosa u okviru širih avangardnih struja, s druge strane. Birger je naročito istakao napad istorijskih avangardi na sveukupnu građansku „instituciju umetnosti“, napad u čijem je korenu tendencija ka brisanju granica između umetnosti i života.

Strukturna analogija između žanrovskih osobina eseja i poetičkih osobina avangarde (podrazumevajući nadrealizam) značenjski je bremenita i višeslojna. U oba slučaja upisan je čin osporavanja. Esej je produkt duhovno „zasićene“ kulture, unutar koje funkcioniše kao *protivžanr* koji se može isključivo relacionalo odrediti u odnosu na „stabilne“ žanrove (npr. protiv traktata, umesto dnevnika). Avangarda, pak, *a priori* podrazumeva složenu i razvijenu kulturu kojoj se suprotstavlja, te ukidanje „čistote“ žanrova. Usled nepoverenja u ono apsolutno, ističe se ono parcijalno, promenljivo, marginalizovano i fragmentarno. Struktura eseja i poetika avangardnih dela počivaju na nelinearnosti, asocijativnosti, performativnosti iskaza, teatralizaciji iskustva. Posebno je značajno, i za našu temu indikativno, da i esejistika i avangarda revalorizuju amaterizam i laicizam nauštrb specijalizacije i parcijalizacije, čime teže integraciji celokupnog društvenog života, a poglavito egzistencijalnog i spisateljskog iskustva.

Sve navedene osobene eseja kao žanra mogu se, i to veoma dobro, pratiti na primeru nadrealističke esejistike. Mnoge od fenomena koji su od ključne važnosti za razumevanje eseja srpski nadrealisti će, kako iz svog avangardnog tako i iz ličnog spisateljskog afiniteta, spontano i uverljivo izraziti, istražujući esej kao graničnu i naglašeno pokretnu, politropičnu formu. Načelno, esejistika u srpskom nadrealizmu poprima dvojaku i, unekoliko, ambivalentnu funkciju. Nadrealisti su, kao jedni od vodećih aktera istorijskih avangardi, nastojali da revolucionišu građansko shvatanje književnosti i na tom tragu uvedu magistralne izmene u celokupan poredak građanskog društva i njegovog poimanja umetnosti. Vodeći se parolom „Slava Lenjinu, ali slava i Rembou“, nadrealistički aktivitet podrazumevao je sinhronicitet dvaju imperativa: izmeniti život i preobraziti svet, u isti mah. Njihovo otkriće automatskog pisanja i „romora nesvesnog“ u jeziku, kardinalan značaj (beleženja i pričanja) snova, teorijske elaboracije poput paranojačkog delirijuma interpretacije, neprekidna tematizacija ljubavi, ludila, smrti, humora i revolucije u njihovoj uzajamnoj povezanosti, između mnogih drugih nadrealističkih delatnosti, predstavljali su dubinsko, celovito i sintetičko zasecanje u tkivo (malo)građanskog poretka. Kod kritičara i šire publike, te prakse donele su im katkad reputaciju pomodnih epigona ili hermetičkih stvaralaca. U tom rascepu između nadrealističkih projekata i malicioznog (ne)razumevanja na koje su oni uglavnom nailazili, esejistika se ukazala kao adekvatan (prateći) žanrovski posrednik avangardnih tendencija široj javnosti.

Dvosmislenost nadrealističke esejistike leži u činjenici da je ona, s jedne strane, bila (donekle modifikovani i žanrovskom ustrojstvu eseja prilagođeni) sastavni deo avangardnih dela i akcija, dok je, s druge strane, predstavljala komunikacijski most između avangarde i javnosti. Usled toga, avangardni eseji bili su dvostruko kodirani: i sami izrazi avangardne poetike, ali i predavangardni književno-dokumentarni oblici koji su mogli da otvore pristup široj publici. Utoliko je nadrealistička esejistika uključivala radove eksplanatorno-didaktičkog karaktera, pisane u prosvetiteljskoj tradiciji, čija je glavna funkcija ležala u pojašnjavanju i tumačenju vlastitih „procedura istine“. Budući problematično etabliran žanr, ni unutar ni izvan književnosti, ali pogodan za komentar ili programsku eksplikaciju, esej je nadrealistima poslužio kao optimalno sredstvo legitimacije i opravdanja vlastite antiemetničke prakse u okviru književnog i kulturnog polja u kom su aktivno participirali. S druge strane, kao marginalan, rubni i nekanonski žanr, esej je dopuštao bezbrojne *varijacije*, pružajući autorima priliku da sam žanr tretiraju stvaralački slobodnije i spisateljski kreativnije. Takva situacija

dovela je do proliferacije esejistike u opusu srpskih nadrealista, a samim tim i do postepene, premda uvek krhke stabilizacije eseja u žanrovskom sistemu domaće književnosti.

U ovom radu razmotrili smo trojicu reprezentativnih aktera srpskog i jugoslovenskog nadrealističkog pokreta – Marka Ristića, Dušana Matića i Oskara Daviča – i njihovu bogatu esejističku produkciju. Ovakav odabir uslovljen je činjenicom da su jedino oni među srpskim nadrealistima kontinuirano, tokom čitavog stvaralačkog veka, posvećivali posebnu pažnju upravo žanru eseja. Shodno tome, u njihovim celokupnim opusima esejistika zauzima prominentno, čak ključno mesto (najpre u slučaju Marka Ristića). Kao što smo pokazali u centralnim poglavljima istraživanja, ovi autori, premda idiosinkratični i samosvojni, imali su brojne zajedničke preokupacije i težnje, što se odrazilo i na njihovu esejističku praksu i poimanje žanra eseja. Za svu trojicu konstitutivan je etičko-estetički čin podrivanja i istrajne, manje ili više eksplicitne kritike malograđanskog društva i mentaliteta. U tom svetlu, nadrealisti su nastupali kao svojevrsni avangardni moralisti 20. veka. Upravo je žanr eseja, pritom, shodno svojim stilističkim (fragmentarnim) i recepcijskim potencijalima (visok stepen komunikativnosti s javnošću), poslužio kao spona ka moralističko-didaktičnoj tradiciji prosvetiteljske misli i njenom prožimanju s avangardnim tendencijama. Taj proces pratila je demokratizacija i laicizacija umetnosti, na tragu nadrealističke kritike kulta genija, ali i otkrića psihičkog automatizma. Štaviše, u esejistici odabranih autora do izražaja su naročito došli kritički i emancipatorski impulsi, koji su se ogledali kako u polemičkom karakteru njihovog delovanja tako i u revolucionarnim težnjama i utopijskom horizontu, približavajući ih odgovarajućoj naprednoj, levoj inteligenciji / komunističkim politikama.

Esejistički opus Ristića, Matića i Daviča obiluje, dakle, pobudama i postupcima karakterističnim za avangardu uopšte, a naročito za nadrealizam, što će bitno osvežiti i inovirati samu esejističku formu. I ovde nailazimo na nove metode mišljenja i pisanja koje predstavljaju (po)etičku okosnicu nadrealizma, na spisateljsko-refleksivnu praksu prožetu visokim stepenom asocijativnosti, intertekstualnosti, autoreferencijalnosti, fragmentarnosti, ili relacionosti. Ove tendencije neodvojive su od nadrealističke kritike racionalističkih (civilizacijskih) poredaka i filozofskih sistema, kritike koja se pak zasniva na revitalizaciji i afirmativnoj revalorizaciji iracionalnog, nokturnalnog, oniričkog, predverbalnog, nagonskog – ukratko, svega onoga što je građansko društvo previdelo ili potisnulo na rub (kolektivne) svesti. U stvaralačkoj dekonstrukciji (tekovina) građanskog društva, ovi autori posezali su pritom, u velikoj meri, za hegelijanskim dijalektičkim mišljenjem, ali i njegovim transpozicijama u duhu frojdomarksizma. Sva navedena svojstva eseja Marka Ristića, Dušana Matića i Oskara Daviča tvore osnovu za kapilarno umrežavanje i uporedno sameravanje njihovih esejističkih korpusa, dok ujedno predstavljaju jedan od prepoznatljivih tematskih i formalnih doprinosa njihove esejistike domaće književnosti.

Esejistika srpskih nadrealista pokrenula je, u svom dugom dijahronijskom luku, čitavu lepezu estetičkih, etičkih i antropoloških pitanja, dubinski se interesujući za poreklo poezije i jezika, ili pak usmena nasleđa i odnos usmene i pisane kulture, sinkretizam i multimedijalnost stvaranja, ili status modernosti. U tom procesu, autori su samom svojom esejističkom praksom prelazili dotad poznate granice mišljenja i pisanja, težeći sintetičko-sinkretičnom izumevanju novih esejističkih formi i izraza (kroz stapanje dijarističkog i esejističkog pisma, dijalogizaciju forme, čak i njenu izvesnu *onirizaciju* itd.). Jednom rečju, oni su u velikoj meri zadržali nadrealistički imaginarijum, retoriku, vrednosni sistem, estetičke koncepcije i u produkciji koja je nastajala nakon Drugog svetskog rata. Na izvestan način, upravo je esej ostao jedno od ključnih mesta nadrealizma *u pokretu* mimo organizovanog nadrealističkog pokreta.

Esejistika srpskog nadrealizma u celini predstavlja pak jedan od krucijalnih nadrealističkih doprinosa srpskoj i jugoslovenskoj književnosti i kulturi. Ona se, u dosadašnjim istraživanjima, uglavnom smatrala sporednim poljem njihovog rada i fragmentarno razmatrala. U ovom radu nastojali smo da tu tezu preispitamo i problematizujemo, odnosno da je revidiramo i iznijansiramo. Kako je već utvrđeno, esejistika se zapravo ispostavlja kao neizostavni, a ponegde upravo centralni, deo opusa srpskih nadrealista. Oni su značajno obogatili tradiciju domaće esejistike, stvorili čitav niz novih formi esejističkog izražavanja, i, sticajem istorijskih okolnosti, pokazali vrlo osobene kulturno-političke dimenzije i potencijale esejističke forme. Pritom, dve najvažnije posledice istrajnog

esejističkog pisanja – kakvo obeležava esejistiku Marka Ristića, Dušana Matića i Oskara Daviča – bile su stvaranje složenih autofikcionalnih tvorevina, na granici između privatnog i javnog, kao i postupno zadobijanje šire društveno-kulturne samosvesti.

Esejistika srpskog nadrealizma poprima posebnu ulogu u socijalističkoj Jugoslaviji. Promena društveno-političkog konteksta, kao i nove, istaknute kulturno-političke funkcije koje srpski nadrealisti u novom društvu zauzimaju, doprinele su i drugačijem tretmanu nadrealističkog nasleđa u celini. Nadrealistički gest reaproprijacije i revalorizacije sopstvene prošlosti izveden je, najvećim delom, preko esejistike. Autorska politika preštampavanja i reizdavanja starih, međuratnih tekstova, koja je podrazumevala njihovo specifično objedinjavanje u novim verzijama, ali i opremanje novim, propratnim kritičkim materijalom (predgovori, pogovori, napomene, beleške i sl.), uspostavlja novu konstelaciju odnosa i zračenja, kako između samih tekstova tako i između (starih) radova i (nove) stvarnosti. Novi tekstovi, pak, dodatno su produbljivali i usložnjavali ovaj pokrenuti mehanizam ulančavanja i umrežavanja.

Ovo istraživanje predstavlja prvo proučavanje esejistike srpskog nadrealizma kao težišne tačke ovog avangardnog pokreta i autorskih opusa njegovih centralnih aktera. Takav pristup omogućio je sagledavanje celokupnog stvaralaštva autora vezanih za beogradsku nadrealističku grupu u novom i drugačijem svetlu, naročito u njihovom žanrovskom i umetničkom disperzitetu, i, unutar njega, doveo do preciznijeg određenja smisla i uloge koje su nadrealisti pridavali žanru eseja i esejističkim praksama. U svetlu spomenutih razmatranja, ovim radom otvaraju se pojedine nove perspektive za proučavanje književne i kulturne istorije, koje se mahom odnose na preciznije sagledavanje uloge i mesta srpskih nadrealista u oblikovanju jugoslovenske posleratne kulture. Nadamo se da će, iz tih razloga, ovo istraživanje ponuditi književnoteorijski i književnoistorijski osnov za savremeniju, verodostojniju i potpuniju viziju istorije srpske i jugoslovenske književnosti i kulture 20. veka.

LITERATURA I IZVORI

Periodika

- Борба*. Београд: Комунистичка партија Југославије, 1922–1929; 1941–2003.
- Danas: književni časopis*. Београд, 1934.
- DANAS: revija za kulturu, umetnost i društvena pitanja*. Београд: Danas, 1961–1963.
- Delo: književni mesečni časopis*. Београд: Nolit, 1955–1992.
- Forum*. Загреб: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1962–
Književnost
- Nadrealizam danas i ovde*. Београд, 1931–1932.
- Немогуће/L'Impossible*. Београд: Надреалистичка група, 1930.
- НИН*. Београд: Новинско предузеће Недељне информативне новине, 1951–
- Literatura: časopis za književnost i kulturne probleme*. Загреб: Mirko Božić, Vjekoslav Kaleb, Ervin Šinko, 1957–1959.
- Pečat: književni mjesečnik za umjetnost, nauku i svekulturne probleme*. Загреб: Biblioteka nezavisnih pisaca, 1939–1940.
- Политика*. Београд: Владислав Рибникар, 1904–1915; 1919–1941; 1944–
- Путеви: месечне свеске за књижевност, уметност и филозофију*. Београд: Марсиас, 1922; 1923–1924.
- Сведочанства: књижевни часопис*. Београд, 1924–1925.
- Svedočanstva: književnost, umetnost, nauka, politika, društveni život*. Београд, 1952.

Primarna literatura

- Bor, Vane i Marko Ristić. *Anti-zid: prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*. Београд: [s. n.], 1932.
- Davičo, Oskar, Đorđe Kostić i Dušan Matić. *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*. Београд: Nadrealistička izdanja, 1932.
- Давичо, Оскар. *Црно на бело*. Београд: Просвета, 1962.
- Давичо, Оскар. *Поезија, отпори и неотпори*. Прир. Роксанда Његуш. Београд: Просвета; Сарајево: Свјетлост, 1969.
- Davičo, Oskar. *Rituali umiranja jezika*. Београд: Nolit, 1974.
- Davičo, Oskar. *Pod-tekst*. Сарајево: „Veselin Masleša“, 1979.
- Davičo, Oskar. *Pod-sećanja*. Сарајево: Svjetlost, 1981.
- Davičo, Oskar. *Procesi*. Сарајево: Oslobođenje, 1983.
- Davičo, Oskar. *Polemika i dalje*. Сарајево: Oslobođenje, 1986.
- Davičo, Oskar. „Pismo Miroslavu Krleži“. *Sarajevske sveske* 35/36 (2011): 477–480.
- Davičo, Oskar. „Srpska književna laž“. *Sarajevske sveske* 37/38 (2012): 73–81.
- Матић, Душан. *Један вид француске књижевности*. Београд: Просвета, 1952.
- Матић, Душан. *На тапет дана*. Нови Сад: Матица српска, 1961.
- Матић, Душан. *Пропланак и ум*. Београд: Нолит, 1969.
- Матић, Душан. *Нова Анина балска хаљина*. Београд: Нолит, 1974.
- Матић, Душан. *Прошлост дуго траје*. Крагујевац: Светлост, 1977.
- Матић, Душан. *Андре Бретон искоса*. Прев. Михаило Павловић. Београд: Нолит, 1978.
- Матић, Душан. *Лажа и паралажа ноћи*. Београд: Нолит, 1980.
- Роповић, Коџа i Marko Ristić. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Београд: Nadrealistička izdanja, 1931.
- Ristić, Marko. *Prostor-vreme: eseji i članci*. Загреб: Zora, 1952.
- Ristić, Marko. *Književna politika: članci i pamfleti*. Београд: Prosveta, 1952.
- Ristić, Marko. *Od istog pisca: umesto estetike*. Нови Сад: Matica srpska, 1957.
- Ristić, Marko. *Politička književnost: za ovu Jugoslaviju: 1944–1958*. Загреб: Naprijed, 1958.

- Ristić, Marko. *Na dnevnom redu: 1955–1959*. Zagreb: Zora, 1961.
- Ристић, Марко. *Историја и поезија: нем есеја*. Београд: Просвета, 1962.
- Ristić, Marko. *Hacer tiempo: zapisi na marginama rata: 1939–1945. Knj. 1, Nemir*. Beograd: Prosveta, 1964.
- Ristić, Marko. *Svedok ili saučesnik: 1961–1969*. Beograd: Nolit, 1970.
- Ristić, Marko. *Za svest: 1971–1977*. Beograd: Nolit, 1977.
- Ristić, Marko. *Svedočanstva pod zvezdama*. Beograd: Rad, 1981.
- Ristić, Marko. *Uoči nadrealizma*. Beograd: Nolit, 1985.
- Ристић, Марко. *Критички радови Марка Ристића*. Прир. Ханифа Капицић-Османагић. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1987.
- Ristić, Marko. *12 C: naknadni dnevnik*. Prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić. Sarajevo: Oslobođenje, 1989.

Sekundarna literatura

- Aćin, Jovica. „Živa vaga“. *Reč* 3.18 (1996): 58–60.
- Adorno, Theodor. *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*. Prir. i prev. Nadežda Čaćinović-Puhovski. Zagreb: Školska knjiga, 1985.
- Adorno, Theodor. *Filozofska terminologija: uvod u filozofiju*. Prev. Slobodan Novakov. Sarajevo: Svjetlost, 1986.
- Adorno, Theodor. *Tri studije o Hegelu*. Prev. Aleksa Buha. Sarajevo: „Veselin Masleša“: Svjetlost, 1990.
- Adorno, Teodor. „Esej o eseju“. Prev. Sanja Došlov. *Reč* 3.18 (1996): 61–63.
- Adorno, Teodor. *Minima moralia: refleksije iz oštećenog života*. Prev. Aleksa Buha. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2002.
- Adorno, Theodor W. *Essays on Music*. Trans. by Susan H. Gillespie. Berkeley [etc.]: University of California Press, 2002a.
- Aleksić, Branko. *Otkrivenje u nadrealizmu*. Beograd: Prosveta, 1983.
- Althusser, Louis. *Écrits philosophiques et politiques, tome 1*. Paris: Stock/Imec, 1994.
- Андоновска, Биљана. „Авангардни алманаси: нацрт за једну поезику ефемерног“. *Књижевна историја* 43.145 (2011): 797–829.
- Андоновска, Биљана. „Дијалектика јавности: просвећеност, надреализам и публикације“. *Традиција просвећености и просвећивања у српској периодици*. Ур. Татјана Јовићевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012. 211–236.
- Андоновска, Биљана. „Часопис као библиографија културе: часопис *Дело* и проучавање послератне књижевности и културе“. *Значај библиографије периодике за истраживање књижевности и културе*. Ур. Ана Ћосић-Вукић и Весна Матовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014. 155–181.
- Андоновска, Биљана. „Ристић и Џојс: *Без мере* и *Уликс* у компаративној визури“. *Књижевна историја* 48.159 (2016): 99–130.
- Андоновска, Биљана. „Тело, дискурс и идеологија у поеми *Марија Ручара* Душана Матића и Александра Вуча“. *Матићева огледала: зборник научних радова и есеја са округлог стола 35-их Матићевих дана*. Ћуприја: Народна библиотека „Душан Матић“, 2017. 6–17.
- Андоновска, Биљана и Предраг Бребановић. „Дадаистичко-надреалистички цакузи/Ј’accuse“. *Пред судом: читанка*. Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић“, 2016. 30–36.
- Andonovski, Biljana. *Poetika nadrealističkog (anti)romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu: doktorska disertacija*. Beograd: Filološki fakultet, 2017.
- Арагон, Луј. *Сељак из Париза*. Прев. Никола Бертолино. Београд: Просвета, 1964.
- Auerbah, Erih. *Mimesis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1978.

- Auerbach, Erich. *Филологија светске књижевности: шест огледа о стилу и виђењу стварности*. Прев. Томислав Бекић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2009.
- Bhabha, Homi K. *Location of Culture*. London; New York: Routledge, 1994.
- Badiou, Alain. *L'Être et l'événement*. Paris: Seuil, 1988.
- Badiou, Alain. *Logiques du mondes*. Paris: Seuil, 2006.
- Бахтин, Михаил. *Естетика језичког стваралаштва*. Прев. Мирјана Грбић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2013.
- Baier, Lothar. „Razmišljanje o eseju“. Prev. Sada Tahmišćić. *Novi izraz* 3.9 (2000): 164–170.
- Barthes, Roland. *Critical Essays*. Trans. by Richard Howard. Evanston: Northwestern University Press, 1972.
- Barthes, Roland. „Od djela do teksta“. Prev. Miroslav Beker. *Suvremene književne teorije*. Prir. Miroslav Beker. Zagreb: SNL, 1986. 181–186.
- Батај, Жорж. *Проклети део: есеј из опште економије: потрошња*. Прев. Павле Секеруш. Нови Сад: Светови, 1995.
- Benda, Julien. *Izdaja intelektualaca*. Prev. Ana Buljan. Zagreb: Politička kultura, 1997.
- Benjamin, Walter. *Eseji*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974.
- Benjamin, Walter. „Iskustvo i uboštvo“. Prev. Mario Kopic. *Peščanik* (2013). <<https://pescanik.net/iskustvo-i-ubostvo/>> 30. 3. 2024.
- Benjamin, Walter. *Slike koje misle: mislopisi*. Prev. Jovica Aćin. Beograd: Bukfal E. O. N., 2016.
- Benjamin, Walter. *Pariz, prestonica XIX veka*. Prir. Aleksa Golijanin. *Anarhistička biblioteka* (2021). <<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-pariz-prestonica-xix-veka>> 30. 3. 2024.
- Bensmaïa, Reda. *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Berger, Bruno. *Der Essay: Form und Geschichte*. Bern [etc.]: Francke, 1964.
- Birger, Peter. *Teorija avangarde*. Prev. Zoran Milutinović. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 1998.
- Bloom, Harold. „The Breaking of Form“. *Deconstruction and Criticism*. London: Roudedge & Kegan Paul, 1979. 1–38.
- Bloom, Harold. „Interview: Harold Bloom and Robert Moynihan“. *Diacritics* 13.3 (Autumn 1983): 57–68.
- Bloom, Harold. „Freud, the Greatest Modern Writer“. *The New York Times* (1986). <<https://www.nytimes.com/1986/03/23/books/freud-the-greatest-modern-writer.html>> 30. 3. 2024.
- Bloom, Harold. *The Western Canon*. New York: Riverhead Books, 1994.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Bodrijar, Žan. *Simbolička razmena i smrt*. Prev. Miodrag Marković. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.
- Boym, Svetlana. *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge, Mass. [etc.] : Harvard University Press, 1991.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.
- Brebanović, Predrag. „Prase umotano u DANAS: revija DANAS (1961–1963), četrdesetak godina kasnije“. *Reč* 58/4 (2000): 123–144.
- Brebanović, Predrag. *Podrumi marcipana: čitanje Bore Ćosića*. Beograd: Fabrika knjiga, 2006.
- Brebanović, Predrag. *Avangarda krležiana: pismo (ne) o avangardi*. Zagreb: Jesenski i Turk: Arkzin, 2016.
- Brebanović, Predrag. „Jugoslavenska književnost: stanovište sadašnjosti“. *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić, Sanja Šakić i Dušan Marinković. Zagreb: Srednja Europa, 2017. 57–64.
- Breton, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*. Prev. Lela Matić i Nikola Trajković. Kruševac: Bagdala, 1979.
- Breton, Andre. „Crno ogledalo anarhizma ili Kula svetilja“. Prev. Aleksa Golijanin i Slavica M. *Anarhistička biblioteka* (2013). <<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/andre-breton-crno-ogledalo-anarhizma>> 30. 3. 2024.

- Brlek, Tomislav. „Istina i san“. *Krleža: san o drugoj obali*. Prir. Olivera Stošić Rakić. Beograd: Kulturni centar Beograda; Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 2012. 12–17.
- Brlek, Tomislav (ur.). *Povratak Miroslava Krleže*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža: Hrvatsko semiotičko društvo; Beograd: Kulturni centar Beograda, 2016.
- Brlek, Tomislav. *Tvrđi tekst*. Zagreb: Fraktura, 2020.
- Bruks, Piter. „Frojdov ‘Masterplot’: jedan model pripovedanja“. Prev. Predrag Brebanović. *Reč* 57/3 (2000): 229–244.
- Bukumira, Jovan. „Zenitista u čeljusti dijalektike: Micić i Ristić (via Krleža)“. *Sto godina časopisa Zenit = A hundred years of the Zenit magazine: 1921–1926–2021: zbornik radova = collection of essay*. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2021. 206–225.
- Букумира, Јован. „Југословенска есејистичка култура“. *Модернизам и авангарда у југословенском контексту 2*. Ур. Биљана Андоновска, Томислав Брлек и Адријана Видић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022а. 95–104.
- Букумира, Јован. „Од текста до дела: надреалистички есеј“. *Књижевна историја* 54.178 (2022b): 165–181.
- Bourdieu, Pierre. *Sur la télévision*. Paris: Raisons D’agir, 1996.
- Ćosić, Bora. *Mixed media*. Beograd: B. Ćosić, 1970.
- Ćosić, Bora. *Pogled maloumnog*. Sarajevo: Svjetlost, 1991.
- Duff, David (ur.). *Modern Genre Theory*. Harlow; New York: Longman, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
- Делез, Жил. *Пруст и знаци*. Прев. Иван Миленковић. Београд: Плато, 1998.
- Delez, Žil. *Pregovori: 1972–1990*. Prev. Andrija Filipović. Loznica: Karpos, 2010.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- Derrida, Jacques. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- Derrida, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- Дерида, Жак. *Сила закона: мистични темељ ауторитета*. Прев. Милорад Беланчић. Нови Сад: Светови, 1995.
- Derrida, Jacques. *Résistances de la psychanalyse*. Paris: Galilée, 1996.
- Derrida, Jacques. *Le Monolinguisme de l’autre*. Paris: Galilée, 1996а.
- Дерида, Жак. *Марксове сабласти: стање дуга, рад жалости и нова интернационала*. Прев. Спасоје Тузулан. Београд: Службени лист СЦГ; Никшић: Јасен, 2004.
- Jay, Martin. *Cultural Semantics: Keywords of Our Time*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998.
- Ejhenbaum, Boris M. *Književnost*. Prir. Aleksandar Petrov. Beograd: Nolit, 1972.
- Епштејн, Михаил. *Есеј*. Прев. Драгиња Рамадански. Београд: Народна књига – Алфа, 1997.
- Fowler, Alastair. *Kinds of literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Fihte, Johan Gotlib. *Učenje o nauci*. Prev. Danilo Basta. Beograd: BIGZ, 1976.
- Flaker, Aleksandar. *Stilske formacije*. Zagreb: Liber, 1976.
- Flaker, Aleksandar. *Poetika osporavanja: avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.
- Frye, Northrop. *Anatomija kritike: četiri eseja*. Prev. Giga Gračan. Zagreb: Naprijed, 1979.
- Frojd, Sigmund. *S one strane principa zadovoljstva; Ja i Ono*. Prev. Mirjana Avramanović. Novi Sad: Svetovi, 1994.
- Freud, Sigmund. *Predavanja za uvod u psihoanalizu*. Prev. Vlasta Mihavec. Zagreb: Stari grad, 2000.
- Frow, John. *Genre*. London; New York: Routledge, 2006.
- Foucault, Michel. „C’était un nageur entre deux mots“. *Arts et Loisirs* 54 (1966): 8–9.
- Fuko, Mišel. *Istorija seksualnosti: korišćenje ljubavnih uživanja*. [Knj. 2]. Prev. Ana Jovanović-Kralj. Beograd: Prosveta, 1988а.
- Fuko, Mišel. *Istorija seksualnosti: staranje o sebi*. [Knj. 3]. Prev. Branko Jelić. Beograd: Prosveta, 1988b.
- Fuko, Mišel. *Moć/znanje: odabrani spisi i razgovori: 1972–1977*. Prev. Olja Petronić. Novi Sad: Mediterran publishing, 2012.

- Fuko, Mišel. „Šta je autor?“. Prev. Eleonora Prohić. *Polja* 57.473 (2012a): 100–112.
- Guattari, Félix. „Freudo-Marxism“. *Semiotext(e)* II.3 (1977): 72–75.
- Glaudes, Pierre. „L’essai est-il un genre littéraire?“. *Филолошки преглед* 24.1/2 (1997): 11–18.
- Glaudes, Pierre i Jean-François Louette. *L’essai*. Paris: Armand Colin, 2011.
- Gramsci, Antonio. *Problemi revolucije: intelektualci i revolucija*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1973.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. „The Iconoclastic Energy of Surrealism“. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2012. 103–114.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. „Essay, Life, Lived Experience: The Early Georg Lukács and the Situation of Literary Criticism Today“. *Republics of Letters* 4.1 (2014): 1–14.
- Hullot-Kentor, Robert. *Things Beyond Resemblance*. New York: Columbia University Press, 2006.
- Hartman, Geoffrey. *Criticism in the Wilderness*. New Haven/London: Yale University Press, 1980.
- Haas, Gerhard. *Essay*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 1969.
- Havelock, Eric Alfred. *Muza uči pisati*. Prev. Tomislav Brlek. Zagreb: AGM, 2003.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologija duha*. Prev. Milan Kangrga. Zagreb: Naprijed, 1987.
- Herder, Johan Gotfrid. *Rasprava o poreklu jezika*. Prev. Olga Kostrešević. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1989.
- Hillis Miller, J. „The Critic as Host“. *Deconstruction and Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979. 217–253.
- Horkheimer, Max i Theodor Adorno. *Dijalektika prosvetiteljstva: filozofijski fragmenti*. Prev. Nadežda Čačinović-Puhovski. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1974.
- Христић, Јован. „Анатомија есеја“. *Летопис Матице српске*. 133.380.1–2 (јул–август 1957): 8–14.
- Hristić, Jovan. *Oblici moderne književnosti*. Beograd: Nolit, 1968.
- Ivšić, Radovan. *U nepovrat: članci, razgovori i dokumenti 1956–1989*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Jevremović, Petar. *Logos/Polytropos: ka hermeneutici usmenog govora*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Kant, Imanuel. „Odgovor na pitanje: šta je prosvetćenost?“. Prev. Julijana Beli-Genc. *Arhe* 1.1 (2004): 260–264.
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa. *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*. Sarajevo: Svjetlost, 1966.
- Касирер, Ернст. *Филозофија просветитељства*. Прев. Данило Н. Баста. Београд: Гутенбергова галаксија, 2003.
- Kauffmann, Robert Lane. „The Skewed Path: Essaying as Un-Methodical Method“. *Diogenes* 36 (1988): 66–92.
- Kittler, Friedrich. *Discourse Networks, 1800/1900*. Trans. by Michael Metteer. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Coleridge, Samuel Taylor. *On the Constitution of the Church and State*. Routledge & Kegan Paul, 2015.
- Konrad, Đerđ. „O eseju“. Prev. Sada Tahmišćić. *Novi izraz* 9 (2000): 171–174.
- Kovačević, Božo. *Psihoanaliza i ljevica*. Zagreb: „August Cesarec“, 1989.
- Kojève, Aleksandar. *Kako čitati Hegela*. Prev. Anđelko Habazin. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1990.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- Krleža, Miroslav. *Moj obračun s njima*. Zagreb: M. Krleža, 1932.
- Кроче, Бенедето. *Поезија: увод у критику и историју поезије и литературе*. Прев. Перо Мужичевић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- Curtius, Ernst Robert. *Französischer Geist im 20. Jahrhundert*. Bern; München: A. Francke, 1955.
- Lydon, Chris. „Harold Bloom: On the Playing Field of Poetry“. *Radio Open Source* (2011). <<https://radioopensource.org/harold-bloom-on-the-playing-field-of-poetry>> 30. 3. 2024.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire. Livre III: Les psychoses*. Paris: Editions du Seuil, 1981.

- Lakan, Žak. *Spisi: izbor*. Prev. Radoman Kordić et al. Beograd: Prosveta, 1983.
- Lacoue-Labarthe, Philippe i Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- Langlet, Irène. *L'Abeille et la balance: penser l'essai*. Paris: Garnier, 2016.
- Lasić, Stanko. *Sukob na književnoj ljevici: 1928–1952*. Zagreb: Liber, 1970.
- Levi-Stros, Klod. *Divlja misao*. Prev. Jelena i Branko Jelić. Beograd: Nolit, 1966.
- Liotard, Jean-François. „The Sublime and the Avant-Garde“. *Artforum* 22.8 (April, 1984): 36–43.
- Liotard, Jean-François. *Postmoderna protumačena deci*. Zagreb: A. Cesarec, 1990.
- Lukač, Đerđ. *Duša i oblici*. Prev. Vera Stojić. Beograd: Nolit, 1973.
- MacLean, Ian. „Moralistes“. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge, 1998.
- Makluan, Maršal. Gutenbergova galaksija: nastajanje tipografskog čoveka. Prev. Branko Vučićević. Beograd: Nolit, 1973.
- Man, Tomas. *Nastanak „Doktora Faustusa“: roman jednog romana*. Prev. Petar Vujičić. Beograd: Slovo ljubve, 1976.
- Marčetić, Adrijana et al. (ur.). *Jugoslovenska književnost: prošlost, sadašnjost i budućnost jednog spornog pojma*. Beograd: Čigoja štampa, 2019.
- Марић, Сретен. *Проплаци есеја: огледу*. Београд: Нолит, 1979.
- Marks, Karl. *Kapital. Tom 1*. Prev. Moša Pijade i Rodoljub Čolaković. Beograd: Prosveta, 1978.
- Macé, Marielle. *Le Temps de l'essai: histoire d'un genre en France au XXe siècle*. Paris: Belin, 2006.
- Macé, Marielle. *Styles: critique de nos formes de vie*. Paris: Gallimard, 2016.
- Milenković, Pavle. *Uvod u sociologiju srpskog nadrealizma*. Novi Sad: Mediterran publishing, 2012.
- Müller-Funk, Wolfgang. *Erfahrung und Experiment*. Berlin: Akademie Verlag, 1995.
- Милић, Новица. „Периодика у авангарди (случај Суматра)“. *Српска авангарда у периодици*. Ур. Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић. Београд: Институт за књижевност, 1996. 235–246.
- Milić, Novica. *Predavanja o čitanju*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2000.
- Molino, Žan. „Književni žanrovi“. Prev. Aleksandra Mančić-Milić. *Reč* 5.41 (1998): 87–104.
- Moran, John H. i Alexander Gode. *On the Origin of Language*. New York: F. Ungar, 1966.
- Mos, Marsel. *Ogled o daru*. Prev. Ana Moralić. Novi Sad: Mediterran publishing, 2018.
- Музил, Роберт. *Човек без особина*. Прев. Бранимир Живојиновић. Подгорица: ЦИД; Београд: Невски, 2006.
- Nado, Moris. *Istorija nadrealizma*. Prev. Nikola Bertolino. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980.
- Knights, Ben. *The Idea of the Clerisy in the Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Niče, Fridrih. *Vesela nauka*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Grafos, 1984.
- Niče, Fridrih. *O koristi i šteti istorije za život*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Grafos, 1990.
- Niče, Fridrih. *Volja za moć*. Prev. Dušan Stojanović. Beograd: Dereta, 2015.
- Nikolić, Milica. „Jer između levog i desnog poređenja nema“. U: Marko Ristić. *Književna politika: članci i pamfleti*. Beograd: Rad, 1979. 319–341.
- Novaković, Jelena. *Tipologija nadrealizma: pariska i beogradska grupa*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2002.
- Новаковић, Јелена. „Аутобиографски исказ у српском и француском надреализму“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 56.3 (2008): 655–665.
- Obaldia, Claire de. *L'Esprit de l'essai: de Montaigne à Borges*. Paris: Seuil, 2005.
- Oblučar, Branislav. „'Kondicionalna istina' – esej kao književni žanr“. *Umjetnost riječi* 58.1 (2014): 75–90.
- Ovidije, Publije Nazon. *Metamorfoze*. Prev. Tomo Maretić. Online. <https://www.hrlektire.com/wp-content/uploads/2018/09/ovidije_metamorfoze.pdf> 30. 3. 2024.
- Osborne, Peter. *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. London: Verso, 1995.
- Paić, Žarko. *Montaigneov rez*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2004.
- Pavličić, Pavao. *Književna genologija*. Zagreb: Liber, 1983.

- Peković, Ratko. *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika: 1945–1965*. Beograd: „Filip Višnjić“, 1986.
- Petrović, Svetozar. *Priroda kritike*. Zagreb: Liber, 1972.
- Platon. *Timaj*. Prev. Marjanca Pakiž. Beograd: Mladost, 1981.
- Prust, Marcel. „Sinovljevi osećaji roditeljoubice“. Prev. Aleksandra Mančić Milić. *Reč* 3.23/24 (1996): 86–90.
- Rancière, Jacques. *Učitelj neznanica*. Prev. Leonardo Kovačević. Zagreb: Multimedijalni institut, 2010.
- Rilke, Rajner Marija. *Soneti i elegije*. Prev. Branimir Živojinović. Beograd: Mali vrt, 2011.
- Roberts, John. *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade*. London: Verso, 2007.
- Rorti, Ričard. „Propast izbaviteljske istine i uspon književne kulture“. Prev. Danka Rađenović. *Treći program* 123–124 (2004): 139–158
- Rot, Mari-Luize. „Robert Muzil i utopija“. Prev. Dušica Kveder. *Polja*, 35.368 (1989): 397–400.
- Ruso, Žan-Žak. *Ogled o poreklu jezika*. Prev. Dušanka Točanac Milivojev. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2001.
- Rougemont, Denis de. *L'amour et l'occident*. Paris: Plon, 1972.
- Said, Edward W. *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage Books, 1996.
- Said, Edward W. *On Late Style*. New York: Vintage Books, 2006.
- Sartr, Žan-Pol. *Biće i ništavilo*. Prev. Mirko Zurovac. Beograd: Nolit, 1983.
- Sloterdijk, Peter. *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje*. Prev. Zlatko Krasni. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1988.
- Sloterdijk, Peter. *Kritika ciničkoga uma*. Prev. Boris Hudoletnjak. Zagreb: Globus, 1992.
- Sloterdijk, Peter. *Svoj život promijeniti moraš*. Prev. Kiril Miladinov. Zagreb: Sandorf: Mizantrop, 2015
- Sokolović, Mirnes. „Radomir Konstantinović: Kreontova glava i Antigono srce“. *XXZ magazin* (2019). <<https://www.xxzmagazin.com/radomir-konstantinovic-kreontova-glava-i-antigonino-srce>> 30. 3. 2024.
- Sol Morson, Geri. „Bahtin, žanrovi i temporalnost“. Prev. Vladimir Petrović. *Reč* 5.41 (1998): 105–118.
- Solar, Milivoj. „Pitanje književnih rodova“ [separat]. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1968. 279–291.
- Solar, Milivoj. *Eseji o fragmentima*. Beograd: Prosveta, 1985.
- Spinoza, Baruh de. *Etika*. Prev. Ksenija Atanasijević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1983.
- Sretenović, Dejan. *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*. Beograd: Službeni glasnik, 2016.
- Sretenović, Dejan. *Crveni horizont: avangarda i revolucija u Jugoslaviji 1919–1932*. Novi Sad: Centar za nove medije_kuda.org, 2021.
- Starobinski, Jean. „Peut-on définir l'essai?“. *Cahiers pour un temps* n° 7 (1985). <<https://www.laserpblanca.com/starobinski-essai>> 30. 3. 2024.
- Supek, Rudi. „Estetika i umijeće života“. *Razlog* 4.1 (1964): 15–19.
- Supek, Rudi. „Sociološki značaj amaterizma“. *Kultura* 7.26 (1974): 8–16.
- Шефер, Жан-Мари. „Књижевни жанрови и жанровска обележја текста“. Прев. Дуња Душанић. *Поетика* 1 (2011): 111–140.
- Todić, Milanka. „Miroslav Krleža i Marko Ristić: sinestezijska poetskog i vizuelnog“. *Hrvatsko-srpski/srpsko-hrvatski interkulturalizam danas: zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa Desničini susreti 2016*. Ur. Drago Roksandić. Zagreb: FF press, 2017. 53–70.
- Todorov, Tzvetan. *Les Genres du discours*. Paris: Éditions du Seuil, 1978
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Prev. Aleksandra Mančić. Beograd: Službeni glasnik, 2010.

- Tomashevsky, Boris. „Literature and Biography“. *Biography in Theory*. Ed. by Wilhelm Hemecker and Edward Saunders. Berlin; New York: De Gruyter, 2017. 83–90.
- Ujević, Tin. „Ulomak podliska protiv podliska“. *Feljtoni II. Putopisi, Sabrana djela, sv. XIII*. Zagreb: Znanje, 1965. 247–255.
- Weissenberger, Klaus (ur). *Prosa ohne Erzählen: die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*. Tübingen: M. Niemeyer, 1985.
- Van Delft, Louis. *Le moraliste classique: essai de définition et de typologie*. Paris: Librairie Droz, 1980.
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, 1976.
- Вулф, Виржинија. *Есеји: избор*. Прев. Милица Михајловић. Београд: Нолит, 1956.
- Woolf, Virginia. *The Common Reader, First Series*. *Project Gutenberg* (2021). <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/64457/pg64457-images.html>> 30. 3. 2024.
- Zerzan, John. *Anarhoprimitivizam protiv civilizacije*. Прев. Igor Grbić i Višeslav Kirinić. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2004.
- Genette, Gérard. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Ženet, Žerar. *Figure*. Прев. Mirjana Miočinović. Београд: „Vuk Karadžić“, 1985.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- Жид, Андре. *Ковачи лажног новца*. Прев. Живојин Живојновић. Нови Сад: Братство-јединство, 1952.
- Živković, Dragiša (ur.). *Rečnik književnih termina*. Београд: Nolit, 1986.
- Žižek, Slavoj. *Škakljivi subjekt: odsutno središte političke ontologije*. Прев. Dinko Telećan. Sarajevo: Šahinpašić, 2006.

BIOGRAFIJA AUTORA

Jovan Bukumira rođen je 1992. u Kraljevu, gde je završio osnovnu školu i gimnaziju. Diplomске i master studije završio je na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti Filološkog fakulteta u Beogradu. Tokom školovanja primao je stipendiju za nadarene studente Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja te stipendiju Dositeja Fonda za mlade talente, a dobitnik je i Pohvale Filološkog fakulteta za izuzetan uspeh na osnovnim studijama. U toku doktorskih studija bio je nosilac Stipendije za razvoj naučnoistraživačkih kadrova Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja. Od 2021. godine zaposlen je, kao istraživač-saradnik, na Institutu za književnost i umetnost u Beogradu, najpre pri odeljenju Periodika u istoriji srpske književnosti i kulture, a potom, od 2023, pri Odeljenju za teoriju književnosti i umetnosti. Učestvovao je na bilateralnom projektu „Modernizam i avangarda u jugoslovenskom kontekstu“. Bio je član neformalnog studentskog udruženja Klub 128. Piše književnu kritiku za portal *Komuna Links*. Bavi se književnom teorijom, istorijom avangarde i modernizma te jugoslovenskom kulturom.

Prilog 1.

Izjava o autorstvu

Ime i prezime autora: Jovan Bukumira
Broj dosijea: 16083/D

Izjavljujem

da je doktorska disertacija pod naslovom

Esejistika srpskog nadrealizma: Marko Ristić, Dušan Matić i Oskar Davičo

- rezultat sopstvenog istraživačkog rada;
- da disertacija ni u celini ni u delovima nije bila predložena za sticanje diplome studijskih programa drugih visokoškolskih ustanova;
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio autorska prava i koristio/la intelektualnu svojinu drugih lica.

U Beogradu, _____

Potpis autora

Prilog 2.

Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada

Ime i prezime autora: Jovan Bukumira

Broj dosijea: 16083/D

Studijski program: Jezik, književnost, kultura

Naslov rada: Esejistika srpskog nadrealizma: Marko Ristić, Dušan Matić i Oskar Davičo

Mentor: prof. dr. Predrag Brebanović

Izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog rada istovetna elektronskoj verziji koju sam predao radi pohranjivanja u **Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci za dobijanje akademskog naziva doktora nauka, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta u Beogradu.

U Beogradu, _____

Potpis autora

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitetsku biblioteku „Svetozar Marković“ da u Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu unese moju doktorsku disertaciju pod naslovom:

Esejistika srpskog nadrealizma: Marko Ristić, Dušan Matić i Oskar Davičo
koja je moje autorsko delo.

Disertaciju sa svim priložima predao sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno arhiviranje.

Moju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalnom repozitorijumu Univerziteta u Beogradu, i dostupnu u otvorenom pristupu, mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučio/la:

1. Autorstvo (CC BY)
2. Autorstvo – nekomercijalno (CC BY-NC)
- 3. Autorstvo – nekomercijalno – bez prerada (CC BY-NC-ND)**
4. Autorstvo – nekomercijalno – deliti pod istim uslovima (CC BY-NC-SA)
5. Autorstvo – bez prerada (CC BY-ND)
6. Autorstvo – deliti pod istim uslovima (CC BY-SA)

(Molimo da zaokružite samo jednu od šest ponuđenih licenci. Kratak opis licenci je sastavni deo ove izjave).

U Beogradu, _____

Potpis autora
