

## понирање

---

*Мирко Кривокајић*

### ДНЕВНИЦИ МАКСА ФРИША

Није речено ништа ново ако се каже да међу класицима модерне књижевности на немачком језику високо место припада Швајцарцу Максу Фришу (1911–1991). Његове драме *Дон Хуан или Љубав према геометрији* (1953), *Бидерман и њаликуће* (1958), *Андора* (1962), и не само оне, побуђивале су живо интересовање читалачке публике и књижевне критике и означиле, након тринаест година изолације, почетак враћања књижевности на немачком језику на европску литерарну сцену. Ништа мање није важно ни Фришово прозно стваралаштво: романи *Штилер* (1956), *Ното faber* (1957), *Нека ми име буде Ганиенбајн* (1964) познати су широм света. Није познат, или бар недовољно је познат Макс Фриш као аутор две књиге *Дневника*: прве, која обухвата период од 1946. до 1949, објављене 1950. и друге, објављене две деценије касније 1972, а која обухвата раздобље од 1966. до 1971. године. Међу упућенима у Фришово књижевно стваралаштво, међутим, одавно постоји консензус да се неке од најбољих страница Фришове прозе налазе у *Дневницима*, те да је реч о књигама без којих би модерна књижевност на немачком језику била мање репрезентативна.

Тај парадокс: с једне стране најбоље странице ауторове прозе, а с друге, текстови познати нешто ужем кругу читалаца, можда се може објаснити литерарним обликом за који се аутор определио – обликом дневника. Дневник као форма изазива одређене асоцијације: он је не-

што приватно, у неку руку аматерско и лако се може упоредити са писањем писама; другим речима – дневник може да пише свако. Намеће се питање: чему онда објављивати дневник и говорити о литерарним вредностима. Писати дневник значи капитулирати пред основним проблемом књижевности – пред формом, писао је Фришов савременик Арно Шмит.

Традиционалан дневник уклапа се у овакво виђење. Вековима је дневник био сведочанство егоцентризма, документ нарцисоидних личности, место приватних излива осећања која аутор упућује сам себи, нешто далеко од било какве литературе, интимно исповедање, које, наравно, није било предвиђено за објављивање. До преокрета је дошло у XX веку, у тренутку када је раскинуто са том традицијом и када настају дневници појединих аутора планирани за објављивање – текстови који рачунају са читалачком публиком. Интиман документ стекао је право литерарног жанра. Не изненађује да је тај тренутак донео и одређене недоумице. Појмови дневник и приватно, дотле нераздвојни, навели су не мали број познавалаца ове проблематике на закључак да је само интиман дневник, дневник писан без намере да буде објављен, дневник у суштини ирелевантан за јавност, прави, истински дневник.

Комплекс питања везаних за дневник остаје неразрешен и после ових покушаја, као што неразрешена остају и настојања да се појмовима истинит и неистинит дође до општеприхватљиве дефиниције дневника. Ни тенденције, једно време такође актуелне, да се литерарним дневницима прогласе они намењени публици, писани од почетка очију упртих у читаоце, нису донеле одговоре него су поставиле нова питања. Иако је реч по правилу о дневницима књижевника, разлике нису занемарљиве. Упечатљив је начин на који Витолд Гомбрович види дневник књижевника: „Шта је дневник ако не управо то: писање приватно, рађено за личну употребу? Та посебна полазна тачка дневника чини га различитим од свих других књижевних врста – и то заиста значајним! Књижевност има двојак смисао и двострук корен: рађа се из чисте, уметничке контемплације, из несебичне тежње према уметности; али је и лични ауторов обрачун с људима, оруђе његове борбе за духовно бивствовање. Она је нешто што сазрева у самоћи, стварање ради самог стварања; али је и друштвена ствар, своје намећање људима, штавише, јавно стварање себе помоћу људи. Произлази из жеље за Лепим, Добром, Истином; али је и жудња за славом, значењем, популарношћу, тријумфом. Пишчев дневник, изражавајући тај други, лични аспект књижевности, допуна је чисто уметничког дела. И пуну слику стваралаштва добијамо тек кад аутора сагледамо у тим двама димензијама: као несебичног, објективног уметника, и као човека који се бори за себе међу људима.” Битно другачији су *Дневници*

Франца Кафке који у њих уноси, између осталог, планове и скице будућих дела, чак мала ремек-дела. Оно што повезује два наведена дневника, а број сличних би се лако могао увећати, несумњиво је стилска брижљивост. Карактеристична особеност литерарног дневника била би уметнички негован стил. Овакав закључак задовољава само на први поглед. Књижевне врсте нису се могле ни кроз историју, а не могу се ни данас, одређивати стилским нивоом. Разлика између приватног и литерарног дневника не може се овим путем утврдити – очигледно је да појмови композиција и стил не разрешавају проблем који је тек увођењем термина фикционалност приведен крају. Данас је углавном реч о две врсте дневника: фиктивним и нефиктивним. Да ли је дневник од почетка конципиран за јавност или није, или каквим је стилем писан – то су, за дефинисање појма литерарног дневника, маргинална питања. Литерарним дневником сматра се фиктивни дневник који, као и свака фикција, припада области литературе, док тзв. прави, интимни дневник, чак и кад је аутор књижевник или знаменита личност не припада категорији литерарног дневника.

Оваква разматрања, везана за дневник као књижевну врсту, изнета у најкраћим цртама, намећу се као неминовност читаоцу Фришових *Дневника*. Реч је о аутору који је својим *Дневницима* знатно изменио наша схватања о овом литерарном жанру.

Само на први поглед, Фришов *Дневник 1946–1949* писан је на традиционалан начин: састављен је од краћих или дужих бележака, утисака, литерарних планова, одломака, сусрета са познатим личностима, скица од којих свака за себе сведочи о једном тренутку ауторовог живота. Даје ли таква књига право читаоцу да се, листајући по њој, информише о појединим догађајима који су заокупљали пажњу света прошлог времена, да се обавести о личностима јавног и културног живота, да задовољи своју радозналост као што је навикао читајући исповести личности које су на неки начин утицале на судбину свога времена? Фриш изриком опомиње читаоца да његов *Дневник* у том погледу одступа од традиције. Читалац ће учинити велику услугу књизи, пише Фриш на почетку *Дневника*, „ако је не буде читао насумице, вођен случајем или расположењем, већ ако буде следио редослед који је склапа у целину”, јер појединачни каменчићи мозаика нису замишљени као самостални. Упозорење да је књигу неопходно читати као целину, а не као традиционалан дневник, као и честе рефлексije о писању, о смислу писања, кључ су за разумевање Фришове прве, али исто тако и друге, књиге *Дневника*. Фришово упозорење има двоструку улогу: њиме је наглашен унутрашњи континуитет дела, до чега је аутору очигледно стало, али њиме се сигнализира и фикционалност текста. Та фикционалност, о којој ће још бити речи, разликује се, и то битно, од традиционалне.

Оно што карактерише Макса Фриша као писца модерног дневника јесу место и улога које он додељује аутору дневника. Фриш прихвата да је његово виђење света субјективно, али и да је тај субјективизам неодвојив од стварности која га окружује и коју жели да артикулише. Фриш не крије да не нуди објективну слику стварности, да није у стању да је понуди, да стварност не види као неку целину; он не зазире од субјективности свога мишљења и чињенице да је оно само једно од могућих, а да је оно што га разликује од осталих савременика – вештина формулације. Место аутора модерног дневника радикално се разликује од места и улоге реалистичког ауторијалног приповедача, коме су свеукупни живот, прошлост и будућност његових фигура у сваком тренутку били доступни. Та сигурност аутора такође припада прошлости. Савременим ауторима, те и Фришу, недостаје тај свеобухватни поглед и увид. Ни Фриш није измакао једном процесу који траје већ деценијама а који је ненадмашно описао Хуго фон Хофманстал у тексту који се убраја међу најважније документе модерне књижевности. У том тексту, познатом под насловом *Писмо* (1902) предочена је ситуација човека који је изненада схватио да се више ништа не може подвести под устаљене појмове: „Укратко”, пише фиктиван лик лорд Чендос Франсису Бекону, „мој случај је у овоме: потпуно сам изгубио способност да о било чему мислим и говорим повезано.” Најпре му је, постепено, постало немогуће да говори о некој озбиљној или општој теми и да при томе изговара оне речи којима се сви људи без двоумљења обично служе. Захватила га је необјашњива нелагодност при изговарању речи „душа”, „дух”, или „тело”. Апстрактне речи неопходне да би се изрекао било какав суд, „распадале су ми се у устима као натруле печурке ... Није ми више успевало да ишта појмим поједностављујућим погледом навике. Све ми се распадало у делове, ови делови опет у делове, и више се ништа није дало обухватити једним појмом. Поједине речи су пливале око мене”. Проблематика Хуга фон Хофманстала тешко је наслеђе и књижевника нашега времена.

Питање позиције аутора *Дневника* Макса Фриша намеће се као прворазредно. Аутор као посматрач свога времена, и то у најширем смислу те речи, можда је одређење најближе истини. Али никако наивни и радознали посматрач. Фриш критички преиспитује своју средину, скептичан у односу на веродостојност онога што се нуди као истина. Својствено му је дубоко неповерење у могућност да сагледа и адекватно предочи стварност своје средине и свога времена – аспект који даје печат целокупној модерној књижевности XX века. Јер, комплексна стварност епохе тек се наслућује иза поплаве информација и документације. Време када се кроз један литерарни лик, кроз његову визуру могао предочити свет – то време је прошло. Трагичан лик је незамислив, свет се може представити, учи нас Фришов земљак Диренмат,

још једино као комедија или гротеска, свет је без величине и одговорности, „случај Антигоне решавају Креонтови секретари”. С друге стране, и у томе је положај аутора парадоксалан, уметник је данас више него раније упућен на себе, на своју индивидуалност. Та два момента детерминишу и Макса Фриша као аутора *Дневника*. У *Дневнику 1946–1949* налазе се два места, којима припада кључна улога за разумевање Фришове позиције. Прво: право на писање *Дневника* Фриш не налази у својој личности, већ у чињеници да је савременик догађаја о којима пише, и друго – према његовом схватању да „Писати значи: читати самог себе”. То значи да се у основи *Дневника* налази лице које приповеда, али да је његова улога и ограничена и релативирана. читалац Фришових *Дневника* мора схватити да су *Дневници* лични, али, никако приватни.

Уско повезано са овим је често разматрано питање Фриша као моралисте. И доиста, неретко истицање тежње за истинитошћу, која се провлачи кроз цело Фришово дело, наравно и кроз *Дневнике*, као да оправдава такав епитет. Питање је, међутим, колико је таква карактеристика стварно и умесна. Управо две књиге *Дневника* показују да је Фриш у својим анализама мање поборник чврстих моралних принципа и вечних истина, а знатно више, па и готово искључиво, непоткупљив интелектуалац. Уз то се мора знати да Фриш одбацује истину као свеобухватан појам и прихвата постојање истина које се могу фиксирати само у појединим тренуцима, те су подложне ревизијама, које су, опет, резултати појединачне свести и, наравно, ограничене важности. Одбацивање вечних истина укључује код Фриша и борбу против идеологија, апстракција и догматизма. У говору који је одржао 1958. поводом добијања Бихнерове награде, Фриш је рекао и следеће: „Ми не можемо занемарити постојање арсенала оружја у свету, али можемо да испретурамо арсенал фраза које се и са ове и са оне стране употребљавају за вођење рата, тиме што ћемо као писци бити што јаснији, што ћемо, наиме, бити што конкретнији ( ... ). Све живо носи у себи противуречност, оно разара идеологију, и не треба стога да се стидимо ако нам се пребацује да је наше списатељство разорно. Не треба да ударамо на сва звона; али то је наша обавеза! Оно што новине по налогу власти доносе на фронтове спремне за бој, разорићемо уз помоћ сваког истинитог приказа личности.” На овакве изјаве гледа се са неповерењем. Одбацивање идеологија и индивидуална ангажованост у тражењу истинитости, што предлаже Фриш, ствар је, наравно, сумњива, и Фришу је донела епитет „моралисте без морала”. Фриша није потребно бранити, јер реч је очигледно о неспоразуму. Фриш једноставно не жели да свет мери својим моралним критеријумом, а уколико такве критеријуме и примени, пажљивом читаоцу неће промаћи да чини то или иронично или дистанцирано.

Језик Фришових *Дневника* такође је нов. Дневник већ по природи ствари захтева прецизан језик, способност да се на суженом простору постигне убедљивост. Тај концизан, жанровски условљен израз подудара се и са једном од тенденција модерне књижевности – са неповерењем у могућности језика, са честим бежањем у скицу и фрагмент. Оно што је за савремену књижевност већ дуже времена неопходност, за дневник као жанр природан је начин изражавања. Писац дневника принуђен је да неодложно фиксира догађаје или мисли које сматра вредним да буду сачуване. Такав начин писања захтева концентрацију, прецизност израза, и није ништа необично да дневничке забелешке или цртице добију облик кратке приче или портрета. Обе књиге Фришових *Дневника* нуде више примера правих ремек-дела савремене прозе. „Тежимо, ваљда, томе”, пише Фриш на једном месту у првој књизи *Дневника*, „које је карактеристично за крајње дисциплинован и аскетски однос према језику, да искажемо све што је изрециво; језик је попут длета које одрубљује све оно што није тајна; свако казивање значи одстрањивање. Стога не би требало да нас уплаши то што је све што је већ постало реч запосела извесна празнина. Исказује се оно што није живот. А то се чини ради живота. Попут вајара који води своје длето, и језик ради одбацујући празнину, оно исказиво, да би стигао до тајне, до оног што је живо. Увек постоји опасност да се тајна разори, али и друга опасност да се стане пре времена, не оде даље од грумена, не стигне до тајне, да се она не обухвати, не ослободи свега што би још било исказиво, укратко, да се не допре до њене последње површине. Та површина свега још исказивог која мора бити једно с површином тајне, та нематеријална површина што постоји само за дух а не и у природи, у којој такође нема линије између планине и неба, можда је то оно што називамо формом. Нека врста звучне границе.” Рад писца Фриш упоређује са радом вајара. И један и други, наравно, од различитог материјала стварају уметничка дела. Потез длетом, или реч, у једном тренутку решавају питање успелог или неуспелог – оставити недорађено распричано, али и сувишним потезом повредити статуу, односно несрећном речи захватити у оно што Фриш назива тајном или животом. У оба случаја резултат је исти – наиме, промашај. Оно што Фриш захтева од аутора и што сам практикује у својим *Дневницима* јесте дисциплина израза. Фришов текст живи од редукције; он не познаје празне речи, флоскуле, адјективе који само наизглед употпуњују представу, помодне речи, конвенцију, клишејски израз. Фриш верује у елементарну снагу речи, којом се приближава смислу. Његов језик је шкрт, али му читалац верује.

Значи ли то да су осећања у књижевности изгубила своју раније тако чврсту позицију? Да ли се Фриш залаже за књижевност из које су осећања прогнана? Никако. Он то и изриком каже. Нешто друго је у

питању. Данашњи језик све мање тражи прибежиште у метафори. Савремену књижевност, констатује Фриш у једном интервјуу из 1971, карактерише у целини сумња у метафору, и то с правом, јер је највећи део метафора изразито непрецизан. Метафора упоређује нешто нетачно са нечим још нетачнијим и није чудо да је резултат нешто накаратно. Песничке метафоре преузете из ризница прошлости само су квази постичне. Наравно, додаје Фриш, језик без метафора је немогућ. Али, немогуће су и јефтине метафоре које не значе више ништа, а таквих није мали број. Осећања, природно, нико не спори, ни потребу да буду артикулисана, али никако уништена отрцаним шаблонима. Главним грехом модерне књижевности Фриш проглашава покушај да се сликама и метафорама преузетим из света очева и дедова предочи савремени свет – „чиста хералдика”, закључује Фриш. Са том језичком заоставштином се мора рашчистити; само оне метафоре које настају из нових искустава поседују снагу која нам тумачи свет. Опште мишљење да се језичким средствима традиције тако мало може рећи о садашњости, дели и Фриш. Он у једном интервјуу сликовито описује ситуацију својих колега и своју: „Ми смо са витешким оружјем ушли у тенковску битку.” На овом месту уклапа се готово као коментар Фришових размишљања о језику антологијски текст Готфрида Бена *Проблеми лирике* из 1951. године. Готфрид Бен наводи четири симптома помоћу којих се може идентификовати песма коју је прегазило време, која не води рачуна о свести свога времена, која спада у нека прошла времена и нема шта да каже модерном читаоцу. Један од тих симптома је реч „као”. Неопходно је, пише Бен, обратити пажњу колико се често „као” јавља у једној песми. „Као, или као кад, или јесте као да” – то су помоћне конструкције, најчешће празан ход. „Моја песма се котрља као сунчево злато – Сунце почива на бакарном крову као бронзани украс – Моја песма подрхтава као укроћена плима – Као цвет у тихој ноћи – Бледа као свила – Љубав цвета као љиљан. Ово 'као' је увек прекид у визији, оно доноси, оно упоређује, оно није изворно постојање.” „Као” је увек, закључује Бен, „спуштање у приповедање, уношење фељтонизма у лирику, попуштање језичке напетости, слабост стваралачке трансформације”. Могу се оваква размишљања знаменитих аутора о језику као средству изражавања у уметности тумачити и временом у коме су настала, јер не сме се заборавити да је националсоцијализам био обезвредио и језик, али пре би се могло рећи да је тај период само продубио кризу која је давно започела.

Средишњим проблемом литерарног дневника сматрају се појмови фиктивности и нефиктивности. Он је заокруљао и самог Фриша. У једном интервјуу из 1969. Фриш је објаснио да је за потребе исказивања свог искуства развио дневник као посебан литерарни облик, облик који је више од обичне хронике догађаја, форму која стварност свога

времена не тражи само у фактима него равноправно и у фикцији. Фришова размишљања о дневнику као литерарној форми, коју је разрадио за себе и у којој су фикција и факта равноправно заступљени, намеће извесна питања. Пре свега, да ли је једна таква форма, самим тим што је за такву прокламује Фриш, и стварно литерарна форма. Традиционална историја књижевности проблем је видела другачије. Дневник је одувек у оквиру целокупног пишчевог дела, ако је уопште био узиман у обзир, био нешто маргинално, нешто слично писмима и забелешкама, подесно да евентуално употпуни слику о аутору и његовом стваралаштву. Дневник као аутономно књижевно дело – то би било нешто ново. А оно што се не уклапа у прихваћене шеме, ни у науци о књижевности нема лак пут до усвајања.

Питање фикционалности до у наше време није се ни постављало. Подела између репортаже, извештаја, чињенице, хронике, с једне, и чисте фикције, с друге стране, бар се тако мислило, била је јасна. А онда су се почетком шездесетих године ствари искомпликовале, односно за проблем фикционалности заинтересовала се и литерарна јавност. Драма Ролфа Хохута *Намесник* из 1963, дело које је одушевљавало и саблажњавало, а онда драме Петера Вајса, Хајнара Кипхарта и других начелно су захватиле у проблем фикционалности и радикално заостриле питање разлога одустајања од поетског језика у књижевном делу и увођења докумената у текст. Да ли се, гласило је питање, до уметности може досећи маказама, да ли аранжирање докумената има неке везе са уметношћу. Да у ликовним уметностима постоји, и то поодавно, колаж, то критичаре тзв. документарне књижевности није много бринуло. Новом уметничком изразу стајало је на путу између осталог, мада можда као највећа препрека, готово митско веровање у снагу песничке речи, у визионарство песника. Ипак, књижевницима који су одустали од искључиво песничке речи и документу поверили поруку – документарна књижевност по правилу има поруку, и то политичку или етичку – тим песницима се нису могли порећи ни таленат ни имагинација. Није био недостатак песничког дара тај који је терао писце ка фактима и актима, већ жеља да се што аутентичније изрази објективна стварност, а то се могло, бар тако се мислило, понајпре документом, дакле писаним текстом у чију се истинитост не може сумњати. Није трајало дуго да се и овде јави скепса, да извесност уступи место сумњи. У времену у коме живимо, у време тоталне документације, појединац је доведен у безнадежну ситуацију. Регистравање докумената, свих докумената, увиђа и каже Фриш, није претежак задатак, може га изврсно обавити и компјутер, али то нипошто није све. Неопходна је селекција факата, а то је већ интерпретација, воља, манипулација. Није ли онда свеједно да ли се писац служи фикцијом или фактима? Уместо истине појединац је опет суочен са бескрајним мо-



гућностима манипулације. Распршено је наивно веровање да се преко докумената може доћи до истине. Истина и стварност се разилазе. Документ, уместо да води циљу, води све даље од њега, уместо одговора поставља нова питања.

На дијаметрално супротној позицији од документарне литературе стоји свесно фикционална књижевност, убеђена да се објективна стварност може транспоновати у поетске слике без штете по стварност. У симболима које ствара песнички језик налазе се одговори који се не могу наћи у документима, односно у документарној литератури. Присталице те литературе и заговорници чврстих естетских модела, преузетих из дуге традиције, бране своје позиције, али како се чини, без већих изгледа да их и одбране. На најбитније питање – како заоденути свет, истину о свету у причу – они не могу да дају задовољавајући одговор. На путу им стоје бескрајна сазнања која једноставно измичу сваком описивању. Натурализам који је покушао да уведе минуциозно описивање стварности био је, иако важна, ипак само епизода у историји књижевности. Његове заблуде су поучне. Дебате о реализму, које је водио велики марксистички теоретичар Ђерђ Лукач са својим противницима припадају такође кругу ових питања. Године 1966, на састанку гласовите Групе 47 у Принстону, жестоку полемику изазвао је иступање у то време младог Аустријанца Петера Хандкеа, који је указао на недовољност литературе која описује и zaloжио се за литературу која приказује, за нов језик коме би се могло поверити оно што традиционалан језик више није био у стању да предочи.

Више је него очигледно да није реч о краткотрајној кризи или помодности већ о историјском процесу, започетом Хофмансталовим *Писмом*, у коме су речи описане као „труле печурке”, па до данашњих дана, свуда је реч о дубокој сумњи у свемоћ језика. Узимајући у обзир стање ствари, Фриш се опредељује за схватање да је све што се изрази језиком фикција – разлика је једино у томе да ли је реч о свесној или фактичкој – разлика је у функционалности. Оба елемента налазе место у Фришовим *Дневницима* и, како сам аутор каже, без обзира на то да ли је материјал фикционалан или фактички. Када ће се аутор определити за чисту фикцију, када за свесно одабрани документ који ће уградити у своје уметничко дело, шта ће у тексту превагнути – то је, наравно, ствар писца, талента, у крајњој линији питање естетске убедљивости или естетског промашаја. Реч је, као и досад, о уметности која изналази нова средства да изрази један нов свет и нову свест. На овом месту неопходно је подсетити на једно од кључних места у Фришовом *Дневнику 1946–1949*, тако карактеристичном за овог аутора будне свести. Када би, пише Фриш, инжењер који гради мостове пре небрегао знање свога времена и градио на начин како су то радили стари Римљани, њега би затворили или у најмању руку отпустили.

„Песнике”, наставља Фриш, „који пишу поезију што заостаје и за њиховом и за нашом свешћу нико не хапси само зато што штета коју носе погађа једино њих: они, такорећи, отпуштају сами себе јер ниједан савременик, нико освешћен, не може да их схвати озбиљно.” Ово је написано 1946. године, у време када је модерна немачка лирика била на самом почетку. Појавом песника Гинтера Ајха, Паула Целана, Ингеборг Бахман и других, лирика претходног периода била је превазиђена. Оно што није превазиђено била су питања истинитости поезије, поезије као свести времена у коме настаје.

За разлику од енглеског и француског језика, који имају модерну лирику, пише Фриш, постоји необично мало немачких песама које нису „антикварне – антикварне већ у својој метафорици”. Оне звуче величанствено, али то по правилу није језик света који нас окружује: „сељаков срп, воденица крај потока, кошље, вретено, лав” – нису ствари из нашег окружења. „Баналност модерног света (сваког света) се не пробија већ се бојажљиво заобилази и избегава.” Нема овладавања, само изврдавање, бежи се „у свет који је већ римован”, а оно што је тај свет у међувремену населило, што га чини нашим светом, „остаје једноставно изван њихових метафора”. Да би се читале песме, сто се окити цвећем, постави се свећњак, навуку завесе, обезбеди полумрак и неопходна атмосфера; песник је можда дошао авионом или колима, али песме које ће читати не желе да се изложе звуку удаљеног мотора; не зато што бисмо због тог звука „били мање пријемчиви за песникове речи”, већ зато што бисмо онда несумњиво приметили да „његове песме не говоре о свету који њега и нас окружује. Како такав песник да ме уздрма? Или, рецимо, укључимо радио и већ на половини реченице препознамо – поезија; тако, наиме, не говори неко ко има нешто озбиљно да саопшти”.

Када се 1950. појавила прва књига *Дневника*, једва је била запажена. Вредност књиге тешко да је и могла бити сагледана. Схваћена је била као сведочанство једног савременика о свом времену – новинска репортажа или тако нешто, заокупљена актуелностима тренутка. Истина, аутор није био непозната личност, али, ипак, практично на почетку каријере изаћи пред јавност са дневником – било је бар неуобичајено. Није прошло много времена, а на књигу се гледало као на изузетно литерарно дело. Није она само опрезно тражење идентитета, већ читав низ текстова, чији се мотиви и форме срећно преплићу и граде целину. Мајсторска монтажа рачуна са пажљивим читаоцем и вешто га проводи кроз догађаје и упознаје са личностима. Књига има корене у свом времену, али стоји изнад њега. Поводи за многа разматрања и рефлексije избледели су, наравно, али дух епохе, његове тенденције нису изгубили ништа од своје свежине. Слика послератне Европе фасцинира и данас. Фришова теорија позоришта и књижевно-

сти репрезентативна за оно време, уграђена је у наша данашња теоријска разматрања.

Две деценије после прве књиге *Дневника*, објавио је Фриш и другу књигу, *Дневник 1966–1971*. Крајем шездесетих и почетком седамдесетих година Фриш је аутор светског угледа и сигурно је и то допринело томе да су књигу изузетно добро и брзо прихватиле и публика и критика. Разлози који су нагнали Фриша да се у тренуцима када је био на врхунцу славе врати дневнику као опробаној литерарној форми, нису познати, али је сигурно да је жеља за преиспитивањем свога места у друштву и животу одиграла не малу улогу. Види се то и по питањима која Фриш поставља себи и другима, види се то и по улози коју Фриш додељује себи као угледном аутору, али и сведоку једног, опет, бурног времена. Сличности и разлике у односу на прву књигу лако су уочљиве. Разлике су занимљивије и има их пре свега међу темама. Доминантна тема сада је старење и старост. Духовито и иронично, прецизно и без илузија, кружи Фриш око живота човека у поодмаклим годинама. Иако је поподне људског живота као тема све друго само не нова, управо су странице о тој теми – према којој Фриш и у другим делима показује афинитет – допринеле успеху књиге. Изгледа да је велики круг Фришових поштовалаца, размишљајући о смислу друге половине живота, нашао у *Дневнику* извесну равнотежу у времену форсираног култа младости. Старење, међутим, није и једина тема књиге. *Дневником* су обухваћене године којима су печат дали студентски немири у разним земљама света, рат у Индокини и на Блиском истоку, војни пуч у Грчкој, човеков лет на Месец. Уз то долазе белешке са путовања у велики број земаља, цитати из новина и других публикација, сусрети са личностима из јавног живота. Само на први поглед ове информације и скице су изоловане. Смештене у шири контекст или сгледане из необичне перспективе, прокоментарисане ненаметљиво или афористички прегнантно, оне сугеришу комплексну, иако не и једину слику збивања. Богатству тема и мотива прилагођен је и приступ. Кратке пасусе и недовршене реченице, упадљиву фрагментарност у приказивању – погрешно би било схватити као знак непрецизности или стваралачке немоћи. Фриш зазире од заокружене целине и имплицираних дидактичке поруке, јер оне значе тачне формулације тренутних сазнања и осећања. Чест предмет разматрања је она дискрепанца која постоји између истине и онога што се нуди као истина, оне слике на коју смо навикли, оних уходаних механизма, механичких реакција и поступака, шаблона. Карактеристичан је начин на који Фриш демаскира улогу штампе, медија без кога се не може замислити савремен свет: „Да нема киоска у којима се сваки дан може купити велики преглед целине, одиста не знам како бисмо ми, обични људи, представили себи овај свет. Ми, овакви, једва видимо шта се дешава иза првог угла,

чујемо шта се говори иза другог или трећег угла, и већ смо изненађени, збуњени, запрепашћени или, чак, и хладнокрвни, али, изнад свега, без прегледа целине. Од читања првокласних новина увек ми одлакне. Оне, једноставно, знају више. Ма колико ужасно било оно што опет јављају телепринтери: одлакне ми од оног што о томе пишу уредници, њихова зналачка опрезност која сваки појединачни случај уколико га је уопште требало и поменути, ставља у велики контекст. Колико је опет била наивна моја симпатија, моје поверење или моја брига, мој гнев, моја беспомоћност. Ја, махом, прецењујем догађаје. Они мисле даље него ми, обични, то се утолико више осећа уколико су новине свежије. А ко и чита пожутеле новине? Понешто је досадно, и то се прескаче; али то показује: првокласне новине не иду на сензације; оне јављају оно што јесте и како јесте, било или не било то досадно. Оне су савесне. Човек се увек помало постиди како се то ми, обични, на некакав случајан начин занимамо за свет. А пре свега: ми, обични, препуштамо се мишљењима која остају лична.” Нема читаоца који неће разумети интенцију оваквог текста. Али, и ово је карактеристично, Фриш не иде даље. Протест је иронија. Могу се у књизи наћи и другачији текстови о штампи, много директнији: „Не може се рећи да њихове новине лажу: оне само трипут на дан спречавају да се ствари разјасне (...) Уметност рафиниране лажи састоји се само у томе што мишљење које трипут на дан санкционише моћ сопственика тобож није класно мишљење, него чисто и просто Етос и, према томе, у интересу већине.” Порука је, међутим, у оба случаја иста: „ми, обични људи” остављени смо на милост и немилост безочним манипулацијама власти.

Нема сумње да је *Дневник 1966–1971* и политички, али не и идеолошки фундирана књига. У ствари, то је наставак Фришовог дијалога са јавношћу започетог још у првој књизи *Дневника*, вођеног кроз драмска и прозна дела, а посебно кроз чланке и есеје. У Фришовим погледима на политику и културу није се ништа битно изменило. Он није апологет друштва у коме живи, али недвосмислено одбија да се определи за било коју идеологију. Фриш није Сартр. Политичка ангажованост, према Фришу, равна је наивности. Фундаментално питање односа између политике и морала провлачи се кроз целу књигу. „Апели”, записује Фриш, „увек са списком што познатијих имена, нарочито су пожељни добитници Нобелове награде, а онда се не може избећи да се увек понављају иста имена, која тако сваки пут губе од вредности; јавност сад већ зна: овај је против инвазије САД у Вијетнам, против војне хунте у Атини, против тортуре ма где се дешавале, за амнестију у Португалији и Шпанији, и све тако, па није никакво чудо што сад има нешто против DOW-CHEMICAL у Цириху што производи напалм за Вијетнам и, ради умирења савести, даје уметницима стипендије, најзад, знамо ми те потписнике апела: – Ми, потписници апела на-

учници и уметници и писци, осуђујемо то и то, ми захтевамо ... Чему се надају од те озбиљности? Увек има неке наивности у томе: као да је морал неки чинилац у политици. Ефекат? Моћ реагује само на моћ.” Као типично лево оријентисани интелектуалац, чији поглед на свет карактерише антитеза политике и духа, Фриш се не залаже ни за једну одређену политику, већ се ограничава на то да критички указује на деформације свога времена. У *Саслушањима I–IV* (дијалозима између имагинарних партнера А и Б) такав став долази до изражаја. У конфронтацији појединца са влашћу, слободе са неминовношћу, индивидуалног интереса са интересом државе, разоткрива се механизам на коме се заснивају ти односи. Држава и њени апарати, установљени да обезбеђују право појединца и његову слободу, преобразили су се у анонимне инстанце које измичу свакој контроли. Убедљивост ових фиктивних саслушања је у томе што нису апстрактна, већ што на конкретним и актуелним политичким догађајима, уз то ваљаним аргументима за обе стране, предочавају проблем политичке присиле. Фриш полази од Толстојевог учења непротивљења злу насиљем, али не нуди готова решења. Он конструише текст који поткопава стереотипне представе тако да губе део своје важности.

Не изненађује чињеница да је читалачка јавност прихватила *Дневник 1966–1971* као успело дело у коме се на високом уметничком нивоу артикулише период ближе прошлости. Реч је о књизи у којој оштроуман и толерантан аутор своје читаоце проводи кроз стварност, именује проблеме, провоцира, доводи у питање шаблоне и клишее са којима живе – чини их свеснијим света који их окружује. Зар то није одувек био задатак литературе?\*

---

\**Дневник 1946–1949* објављен је 2005. у преводу Споменке Крајчевић, *Дневник 1966–1971* објављен је 1982. у преводу Слободана Глумца.