

KNJIŽEVNA REPUBLIKA

ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST

SADRŽAJ

MILAN MILIŠIĆ (priredili Jasna Bašić i Velimir Visković)

Velimir Visković: Podsjećanje na jednu absurdnu smrt, 3

Tonko Maroević: Posmrtni život Milana Milišića, 7

Ivo Banac: Milišićeva zamka, 11

Predrag Matvejević: Za Milana Milišića, 14

Dubravka Crnojević-Carić: Milan Milišić — čovjek s bursom, 17

Branimir Bošnjak: Milan Milišić i dramatična profesionalnost stišnog suglasja, 23

Zvonko Maković: O malo važnim stvarima, 27

Zdravko Zima: I nebo je tako blizu, 30

Darija Žilić: O nekim aspektima poezije Milana Milišića, 46

Tea Rogić Musa: O »pjesniku stvari«: metafora u pjesmi *Vjerujući u stvari* Milana Milišića, 49

Snežana Bukal: Mogu ga se opet sjetiti!, 55

Sanjin Sorel: Pjesništvo visokog poetskog standarda, 57

KLOPKA ZA USPOMENE

Mani Gotovac: Fališ mi (II), Jesen (nastavak), 62

NOVA PROZA

Milko Valent: Bijeli rođendan, 90

Branislav Glumac: Dvije kratke priče, 109

Jadranka Pintarić: Figa, 116

GODIŠTE IX

Zagreb, srpanj–rujan 2011. Broj 7–9

OGLEDI, ISTRAŽIVANJA

Suzana Marjanić: Zenitističke večernje i dadaističke *provokacije*, kao prvi hrvatski (teorijski) performansi, 121

Vinko Brešić: Mandić i krimić, 136

Zdravko Zima: Za let si, Vesna, stvorena, 140

U FOKUSU

Nikica Mihaljević: Društvo povampirenih znanstvenika, 149

GEORGES BATAILLE

Žarko Paić: Spirale transgresije: Georges Bataille i sveta profanost tijela, 180

Silvia Lippi: Transgresija i nasilje kod Bataillea i Lacana, 209

Chris Jenks: Transgresija — Eksces, 222

Artur R. Boelderl: O duhu žrtve: Hegel s Batailleom, 245

C. F. B. Miller: Bataille s Picassom: *Raspeće* (1930) i apokalipsa, 256

KRITIKA

Damir Radić: Romantičarska automistifikacija
(*Rade Jarak: Sutra*), 277

Lidija Vukčević: Pripovijest o Drugome kao prostor bizarne ljepote
(*Dimitrije Popović: Smrt Danila Kiša*), 280

Nikica Mihaljević: Poruke čitanja grada
(*Krešimir Nemeć: Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*), 283

Maja Banožić: Artikulacija grada
(*Krešimir Nemeć: Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*), 284

Manuela Zlatar: My faer(y) lady
(*Suzana Marjanić, Ines Prica: Mitski zbornik*), 288

Vjeka Skutari: Prema boljem razumijevanju drugoga
(*Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana 1990–2010*), 293

**Milan Milišić
70. obljetnica rođenja
20 godina od tragične smrti**

Velimir Visković

Podsjećanje na jednu absurdnu smrt

Prije dvadeset godina, 5. listopada 1991. poginuo je u Dubrovniku pjesnik Milan Milišić. U kuhinju njegova stana na Pločama uletjela je minobacačka granata i ubila ga. O njegovoj smrti tih se dana mnogo pisalo i govorilo; smrt se dogodila na samom početku crnogorsko–srpske opsade Dubrovnika pa je taj dogadaj mogao poslužiti kao dobar povod za ratno–propagandnu eksploataciju i s jedne i s druge strane. Budući da je bilo pokušaja sa srpske strane da ga se predstavi i kao žrtvu hrvatskog nasilja, njegova supruga slikarica Jelena Trpković u magazinu *Danas* 15. listopada 1991. objasnila je okolnosti smrti i otklonila nagađanja i kontroverze; Milišić je nesumnjivo žrtva napada JNA na Dubrovnik.

Po etničkom podrijetlu Milišić je bio dubrovački Srbin; otac Risto, između dvaju svjetskih ratova vlasnik dućana štofova i krojačkog pribora u Dubrovniku, bio je iz trebinjskoga kraja, a majka Olga sarajevska Srpkinja. Sam Milan školovao se šezdesetih godina u Beogradu, gdje je na Filološkom fakultetu završio Opštu književnost s teorijom književnosti (1967). Razgovarajući s njim u nekoliko navrata potkraj osamdesetih, nikad nisam stekao dojam da mu je nacionalna determinacija nešto iznimno važno. Imao sam dojam da se osjeća i hrvatskim i srpskim pjesnikom (na što upućuje i činjenica da je svoju prvu zbirku *Volele su me dve sestre, skupa*, objavljenu 1970., u izdanju iz 1989. ije-kavizirao, pohrvatio, osjećajući taj idiom, uostalom idiom njegova rodnoga Grada, kao svoj prirodni pjesnički izraz).

Po svojoj naravi društven, premda silovite, pomalo prgave naravi, Milišić je svojim pjesmama objavljinama u beogradskom studentskom tisku i književnoj periodici već bio izgradio stanoviti književni ugled i prije tiskanja prve zbirke; iako se 1967. s prvom suprugom, Engleskinjom Mary godine 1967. preselio u London, gdje je preživljavao radeći različite pa i fizičke poslove, a 1970. se vratio kući u Dubrovnik, i dalje je održavao jake veze s generacijskim

pjesničkim krugom u Beogradu. Godine 1971. pojavljuje se među osnivačima »Književne radionice 9« (s Momom Dimićem, Adamom Puslojićem, Predragom Čudićem, Mitkom Madžunkovim i dr.), koja je tih godina dosta prisutna svojim pjesničkim projektima u beogradskome književnom životu.

Međutim, sve se više ukorjenjuje i u dubrovačkome kulturnom životu: 1972. godine postao je glavni urednik dubrovačkog omladinskog lista *Laus*, a od 1973. do 1976. uređivao je književni časopis *Dubrovnik*. Prve tri zbirke izšle su mu u Beogradu (nakon prvijenca iz 1970. uslijedile su knjige *Koga nema*, 1972. i *Zgrad* 1977.), ali nakon suradnje u hrvatskoj književnoj periodici objavljuje u Hrvatskoj i pjesničku zbirku *Živjela naša udovica* (Čakovec 1977). Potom je za života još objavio u Beogradu knjige *Having a good time* (1981), *Mačka na smeću* (1984) te u Dubrovniku *Tumaralo* (1985).

Kao mlad kritičar, koji je sedamdesetih počeo pisati u periodici i novinama, susretao sam se povremeno s Milišićevim imenom, ali moram reći da me je na njega kao na snažno literarno ime i vrlo zanimljiva čovjeka uputio Danilo Kiš potkraj 1978. kad sam odlazeći na služenje vojnog roka u Valjevo navratio u beogradski stan Mirka Kovača. U to je vrijeme bila u punom jeku žestoka polemika oko *Grobnice za Borisa Davidovića*, u kojoj sam i ja sudjelovao s nekoliko tekstova, pa je Kovač javio Kišu tko mu je u gostima. Kiš je odmah dojurio, jer da mi ima dosta toga objasniti budući da su moje polemičke intervencije u *OKU* i *Pitanjima* bile vrlo pomno čitane u Beogradu. Razgovor je potrajavao satima; u rano jutro Kiš me vozio na beogradsku željezničku stanicu, obojica smo bili mamurni od pijane i probdjevene noći, a ja sam zakasnio na prijavak u valjevsku kasarnu, ali sve to pripada nekoj vrlo osobnoj autobiografiji (eh kad smo i Krleža, ja i Kiš itd.).

U jednom je trenutku Danilo Kiš, koji nije baš olako dijelio komplimente, počeo pričati o svojem mladom prijatelju Dubrovčaninu Milanu Milišiću, »sjajnom pesniku, nonkonformistu« koji je upravo ostao bez posla u Dubrovniku, razveo se, treba mu pomoći da ne potone... Ne znam je li baš Kiš, kao pisac s dobrim kazališnim vezama, zaslužan da je Milišić dobio posao dramatizacije tadašnjega velikog općejugoslavenskog hita, knjige Milovana Danojlića *Kako je Dobrosav protrčao kroz Jugoslaviju*, ali suradnja s kazalištima nije bila trajna. Dvije–tri godine Milišić je ponovo živio nemirnim životom seljakajući se između Dubrovnika, Beograda, Sarajeva i Londona.

Međutim, druženje s Kišem, koji je bio pravi manijak stilizacije teksta, koji je neprekidno ponavljao kako svaki književni tekst mora neko vrijeme odležati, kako mu se pisac mora neprekidno vraćati, tražiti bolji, uspjeliji izraz, odbacivati suvišno, pleonastično u iskazu; sasvim sigurno je sve to jako djelovalo na Milišića. Na to upućuje i činjenica da je nakon Milišićeve smrti objavljeno desetak knjiga koje su ostale u ostavštini jer je pisac na njima još radio, dotjerujući iskaz. Blizak Milišićev prijatelj Tonko Maroević pričao mi je kako mu je Milišić pokazivao razne faze redaktura koje prolaze njegovi autorski

tekstovi, očito želeteći istaknuti koliko rada stoji iza svake objavljene pjesme. Sve to je pomalo u suprotnosti s boemskim stilom Milišićeva života, s njegovom sklonosću javnim ekscesima i iskazima građanskog neposluha.

Zgodna je anegdota kako se Milišić u svojoj dvadesetoj godini našao pred sudom u Dubrovniku pod optužbom da je ukrao tramvaj. Izgleda da se namjerio na dobronamjernog i razumnog suca koji je zaključio kako je tramvaj ipak »nemoguće ukrasti« te da se dečko zapravo samo želio provozati te je krivac osuđen samo na minimalnu kaznu naknade štete.

Po svojoj psihosstrukturi Milišić je bio anarhoidni liberal, po obiteljskoj tradiciji i statusu deklasirani građanin (nakon ustaške konfiskacije obiteljskog dućana, komunisti su obiteljsku imovinu definitivno nacionalizirali); vjerojatno se i po toj crti političkih uvjerenja našao s Kišem koji je nakon egzistencijalističke faze šezdesetih godina krenuo potkraj sedamdesetih u obračun ne samo sa staljinističkom, već i sartreovskom ljevicom. Dok bi se Milišićevi izbjegavanje služenja vojnog roka, zbog čega mu je i suđeno pred Vojnim sudom, još i moglo tumačiti kao mlađenačko eskiviranje mukotrpnih obveza prema državi, njegovi prosvjedni akti u Dubrovniku osamdesetih godina imali su osviješten politički karakter, zbog kojega je Milišić trpio i konkretne posljedice.

Zbog objavljivanja proze *Život za slobodu* 1982. godine u kojoj se spominju i partizanske likvidacije »narodnih neprijatelja« nakon ulaska u Dubrovnik 1944. godine smijenjeno je uredništvo *Lausa*, a Milišić je ostao bez mogućnosti stalnog zapošljavanja i oduzeta mu je putovnica. Tek će 1987. dobiti posao dramaturga u RO Festival Dubrovnik, ali ne zadugo. Već sljedeće godine s posla je izbačen jer je kao dramaturg predstave u programsu knjižicu Kovačevićeve *Klaustrofobične komedije* ubacio »određene tekstove antisocijalističkog i antikomunističkog sadržaja u pokušaju da od Kataloga napravi politički pamflet«.

Zadnji put sam Milišića video u proljeće 1991. godine za vrijeme regionalnog PEN-ova skupa u Dubrovniku; sjedili smo zajedno s Tonkom Maroevićem na jednoj od onih lukulovskih večera kakve je Bobo Novak kao predsjednik PEN-a tih godina znao priredivati. Bio je pričljiv, sarkastično duhovit; malo sam se čudio kako s Maroevićem koji je po mnogočemu njegov karakterni antipod (jer Tonko je sav blag, dobroćudan, fin kao djevojčica) nalazi toliko zajedničkih tema. Kroz razgovor mi je postajalo jasno da ih povezuje doista duboka vjera da je poezija nešto bitno u ljudskom životu, da ih povezuje duboka posvećenost poeziji i umjetnosti. O politici se nije puno pričalo, ali u jednom trenutku kad mi se Milišić obratio hvaleći neke moje tada aktualne komentare i intervjuje, nisam izdržao da ga ne upitam kako se osjeća on kao stari antikomunist sada kad je komunizam pao. Na to je sarkastično odgovorio da se raduje padu komunizma, ali da mu se čini da nismo daleko utekli od totalitarizma, da su se komunisti samo presvukli u nacionaliste. Nije nastavljao

razgovor o toj temi, shvatio sam da se pomalo i pribrojava prizivanja vraga, svega onoga što se može dogoditi, i što mu se samo nekoliko mjeseci kasnije i dogodilo.

Tako se na apsurdan način utruuo život Milana Milišića, pjesnika hrvatskoga i srpskoga, a ponajprije dubrovačkoga, općinjenog svojim Gradom i njegovom velikom prošlošću, ali i ironičnog i skeptičnog prema ljudskim manama, satiričnog prema društvenom licemjerju; hrabrog intelektualca koji je pisao heretične tekstove unatoč spoznaji o mogućim posljedicama.

6

Tonko Maroević

Posmrtni život Milana Milišića

O Milanu sam pisao u više navrata, kako za njegova života (tri–četiri puta) tako još više nakon njegove tragične smrti (u pet–šest navrata). To sad spominjem ne stoga da se hvalim ili mislim da sam se odužio dragom prijatelju, nego upravo sa svješću kako ni s toliko učestalim praćenjem niza njegovih ostvarenja nipošto nisam iscrpio potencijale njegova opusa, pa čak smatram da sam se jedva približio meritumu i specifičnoj vrijednosti Milišićeva pisanja. On je za mene pjesnik iznimno širokih raspona, vršnjak odnjegovan na sasvim različitim poetskim modelima od mojih, autor koji je umio povezati gotovo nespojive krajnosti suptilne introspekcije i ekstrovertne provokacije, lokalne ukorijenjenosti i kozmopolitske otvorenosti, hermetičarske pročišćenosti i kolkvijalne mješavine svih jezičnih registara.

7

Ovaj prilog o Milanu naslovio sam konvencionalnom sintagmom o »posmrtnom životu«, referirajući se ponajprije na ono što su gotovo svi koji ga prate primijetili: na činjenicu da je postumno objavljeni korpus njegovih djela znatno opsežniji od onoga što ga je sam, za života, objelodanio. Naime, Milan je bio tako skrupulozan i zahtjevan pisac da je na rukopisu dugo i sustavno radio (čak ga je Danilo Kiš grdio da novim verzijama kvari inspirativnu jezgru), ne smatrajući ga brzo dovršivim i gotovo nikad dovršenim, tako da se u njegovoj književnoj ostavštini našlo građe za pet–šest sasvim novih knjiga. Narančno da je objavljivanje toliko novih radova (raznih žanrova) znatno izmjenilo i obogatilo Milišićev književni profil i kritika mu ostaje dužna bolje i preciznije definicije, kvalifikacije i kategorizacije.

Misao o »posmrtnom životu« teško može biti utjehom za prijateljski gubitak, ali ipak ima značenje i vrijednost pomislimo li kako ostavljena bogata pisana dionica daje dodatni smisao autorovu »minulom radu«. Premda je Milišićeva biografija naprasno prekinuta u njegovoj pedesetoj godini, kroz protekla dva desetljeća njegovi su nas stihovi, putopisi i proze ustrajno propitki-

vali i pozivali, činili nas neravnodušnima. Dakle, nije riječ isključivo o uvećanoj bibliografiji nego o kreativnoj prisutnosti, o nastavku sudjelovanja u našim dvojbama, estetskim i etičkim sudovima.

Ostavljujući tolike rukopise na čekanju, radeći uporno na njihovu zrenju i poboljšavanju, Milan Milišić se jamačno nije spremao na brzu, neposredno dołazeću smrt. Vjerovao je da će valjda imati vremena dovršavati započete radeve, u miru zaokružiti planirana djela. Sudbina je, međutim, odlučila drugačije. Dočekao sam ga na povratku iz Amerike u atmosferi zgušnjavanja neprijateljstava i pitao ga je li se baš morao sad vratiti, a on mi je odgovorio kako nikako ne bi mogao iz daljine slušati i isčekivati vijesti, da će mu biti lakše ako ne pobjegne iz svojega okružja. I stigao je tako na svoj »sastanak u Samari«.

Isto, dakle, nije neoromantičarski ili sentimentalno-plaćljivo unaprijed predviđao skori vlastiti nestanak, uračunavajući ga u poetski ishod i krunu životopisa, ipak je egzistencijalno iskustveno i stoički trijezno raspredao o smrti, odnosno o svijetu u kojemu njega više neće biti. Iz perspektive postumnosti može nas začuditi čitanje naslova čak dviju njegovih, za života tiskanih, knjiga: »Koga nema« i »Živjela naša udovica«, odnosno ništa manje suočavanje s njegovim pjesmama što se zovu »Svojoj smrti« i »Prva noć u nevidljivoj kući«. Milanova psihološka konstitucija, međutim, nije bila morbidna, makabrična, dapače biofilna, vitalistička s primjesama hedonizma, ali nipošto slijepa za negativne ili mračne aspekte postojanja.

S obzirom na poetički profil Milana Milišića, tu sam uvjek bio pomalo u nedoumici ili, bolje, u nelagodi i neznanju da ga mogu pobliže odrediti. Ne znači, naravno, da sam stoga manje cijenio njegove pjesničke domete, ali njegovo estetsko, idejno ili morfološko obzorje činilo mi se iznimno širokim, difuznim, gotovo protejskim, no u svakome slučaju empirijski utemeljenim. Ni u razgovorima s njime nisam uspijevao doći pobliže do mogućih mu uzora, orijentira ili utjecajnog ishodišta.

Razumije se da rasprava o estetsko-poetičkim koordinatama ne dovodi u pitanje autentičnost osobnog udjela. Milan je svoje rane formativne godine proveo u Beogradu, gdje je vrlo brzo prepoznat kao suprotnost dominantnom neosimbolizmu (na miljkovićevskom tragu bujne metafore) i gdje se opravданo afirmirao kao svježi glas izrazito urbane i antitradicionalističke orijentacije. S Predragom Čudićem i Ibrahimom Hadžićem, primjerice, dijelio je zanimanje za ironičnu i parodičnu persiflažu i ludičke modele (s najblžim prijateljem Milutinom Petrovićem, međutim, nije imao poetskih srodnosti, bili su gotovo antipodni). Oduž engleski boravak nedvojbeno mu je dao uvida u suvremenije tokove pjesništva impregniranog kritičkim odnosom prema zbilji (prevodio je Toma Gunna), pa sam od samoga početka praćenja Milišićeve poezije smatrao da ga je dobrim dijelom obilježila anglosaksonska ljubav za konkretno i referentno, za socijalno i izazovno.

S druge strane nedvojbeno je asimilirao i srpsku i hrvatsku modernu poeziju. U jednom se amblematičnom slučaju poziva na Tina Ujevića, a zbirku »Mačka na smeću« ostentativno posvećuje Ivanu Slamnigu, »velikom meštru«. Sasvim iznimno je cijenio i pomalo se nadovezivao na Dragojevića, a u zavičajnom okružju prepoznavao je još biljeg Škurle i uvažavao »sonetnog« Mrkonjića. Paljetka je osjećao kao neospornu oblikovnu moć (divio se, primjerice »Odi zahodu«), no s razlogom je sebe video na sasvim suprotnom polu senzibiliteta. S »razlogovskom« poetikom utemeljenom pretežno na tzv. njemačko-francuskom filozofstvujućem dijalogu nije mogao imati nikakvog dodira. Pravu izvornost nalazio je u Držićevu primjeru, u nesputanosti govora i polemičkoj živosti, a slojevita podsvijest Grada, dubrovačka smjesa skladnosti i dvosmislenosti usmjerila ga je prema prepoznavanju kulturnih i inih sastojaka sredine, od trubadurske dionice do sredozemničkoga hermetizma i redukcionalizma. Nabacio sam niz imena i pojava između kojih se Milan Milišić trebao sam snalaziti, a — nimalo eklektički — uspio je izboriti sasvim autonoman i kreativno živ prostor.

I u kritičkoj recepciji Milišićeva poetskog djela, od samoga početka, bilo je dvojni i teškoča oko formuliranja specifikuma. Pero Zubac se osvrće na njegovu poeziju u trenutku dok on još nema niti jedne objavljene zbirke i divi se njezinu svježinu, izvornosti i slobodi, ali mu zamjera na narativnoj bujnosti i nesklonosti da pjesmu zatvori unutar lirskog modusa, već se odaje disperzivnim i diskurzivnim digresijama. Zvonimir Mrkonjić uočava zrelost i težinu iskustvenih dometa »kasnoga« Milišića, afirmirajući prevagu očuđujućih, »bizarnih« slika, no uhvaćenih gotovo u prolazu, namjerno neizoštrenih, bjegućih i hlapecihi. S druge strane razni su kritičari smatrali kako je Milišićev program sadržan u pjesmi »Vjerujući u stvari«, a njegova najbolja egzemplifikacija u naslovu »Otvara se škrinja«. Zasad mi najuvjerljivijom izgleda tvrdnja Marka Vešovića kako je Milišićeva poezija svojevrsna sinteza »gradskih« i »prirodnih« poticaja, mehaničkih i organičkih pobuda, iako bih analognu dvojnost radije formulirao kao povezivanje makro i mikro vizura. Stoga mi Milanov naslov »Obrnuti dvogled« nudi jednu od najprihvatljivijih odrednica njegove pjesničke strategije.

Kad se već krećemo antitezama i dihotomijama, mislim da se Milan nikad nije odlučio za čistu liriku, bez uvažavanja njezina podsmješljivog naličja, kao što mi se čini da nije mogao stvoriti pravi narativno-epski napon, a da ga ne osjeni lirskim pasažima. U svakom slučaju njegovo je pisanje uvijek održalo i nježnost prijanjanja uz fenomen i energiju opiranja. Zato imamo silne raspone njegovih inspirativnih povoda, što idu od »Dodirujući tjemena djece u prolazu« ili »Stari vrtovi«, »Stolica s mojom robom«, »Učim svoju majku da hoda«, pa do »Peep show«, »Budi spremam za buduće bogataše« ili Geki stupa u radni odnos«. Ne samo što se u jednom slučaju pozvao i na Brechta, nego i zbog — i u životu potvrđene — posebne sklonosti za društvenu provokaciju, Milan

Milišić nije ostao gluh ni za izazove što mu ih nude groteska, hiperrealizam, pop-art, karikatura, lakrdija. Donekle s time je u vezi i njegova jezička zaigranost, polilingvalnost, kolokvijalnost, sklonost za lokalnu, regionalnu ili žargon-sku obojenost iskaza, a dakako i sposobnost kovanja istančanih neologizama ili absurdnih asonantnih veza. Recimo: »izježen«, »nježi«, odnosno »psihopatriota« ili »ustaška ustašca«.

Za razliku od većine vršnjaka i suvremenika smatram da je Milan Milišić imao sklonosti i sposobnosti da stvori oduži spjev, poemu ili mali ep, ne toliko slijedom Eliotova ili Poundova primjera koliko vlastitom potrebom da ulanca i zaokruži neka iskustva. To ne bi, naravno, bila neka sasvim harmonična cjelina, ali iz »hrpe porušenih slika« mogla je nastati svojevrsna montaža atrakcija. U nekoliko je navrata došao do vrlo uvjerljivih rezultata ironične akumulacije efemerija (»Sveta nedjelja i drugi«), odnosno dinamičnog profiliranja jedne iznimne subbine (»Koradžija Silva«) ili pak kontinuiranoga dramskog monologa (»Popivina«), pa i prave narativne sekvence (»Stvaranje Dubrovnika«).

U vezi naznačene »epske vokacije« učinio mi se Milišić u jednom trenutku donekle komplementarnim s nastojanjima Tonča Petrasova Marovića. Kad sam jednom zgodom paralelno recenzirao Milišićevu i Marovićevu novu zbirku (u istome tekstu), Marović mi je bio zamjerio što ga s nekim relacioniram, no kad je Milišića konačno upoznao i čitao ga ne samo što mi je oprostio na usporedbi nego je čak bio zadovoljan s uspostavljenom paraleлом. To mi sad izgleda važnim spomenuti kao jedan od vidova Milišićeva vrlo postupnog i nažalost tek parcijalnog prihvaćanja u našoj sredini.

Hrvatskoj književnoj javnosti preostaje — ne oduzimajući ga srpskoj ili bosanskoj sredini — da otplati svoj dug prema Milišićevoj ostavštini, da uvaži i valorizira prilog što joj ga je dao, a najprimjerenije bi bilo prirediti reprezentativan izbor njegova doista impresivnog — a izdavački raspršenog — djela.

Ivo Banac

Milišićeva zamka

Milišić je bio u dugoj tradiciji promicatelja korpuskularnog Dubrovnika, ali je također znao da je taj pogreb u zraku zapravo farsa. Ukipanje vremena, pojave koju prati u banalnostima dubrovačkog života (potkradanje božjih dánâ na ljubičastom Stradunu, mulci u krađi trešanja), predmet je skice *Vremenska stupica*, u kojoj Milišić govori o tragediji dubrovačkog postojanja: »Čitavom Dubrovniku zajedničko je uvjerenje da je povijest nemoguće nadmašiti.« Zapravo, tvrdi Milišić, Marojica Kaboga je pogriješio kad je »počeo obnavljanje Dubrovnika«, jer se u tom trenutku na Dubrovnik »poput oblaka izlila nostalgija za onim što je bilo prije velike triješnje. I od tada do danas Dubrovnik, vapi za onim što je bilo, očajava što to nikad više neće biti i kroz tu prizmu odbija priznati da je ono što *jest*, a ne ono što je *bilo*.«

Premda je živio u mrtvom Dubrovniku, Milišić je vjerovao u smisao. Ali njegov Bog bio je graditelj, Blakeov Pradavni sa šestarom u ruci, za razliku od materijaliziranog dubrovačkog Boga — Sabaotha od zgrušane krvi, kao iz prezanog vrata Sv. Silvana (»Da vidim Sv. Silvana u staklu / Užas da me prožme«; »Ležiš, kao u Vlahovoj crkvi Sv. Silvan / Podignute obrve, porezan vrat / Prkosna usta«). Bog je to što je »more potaracô« kako bi Laužanin mogao trgovati sa Slovincem. Bog je to »odjeven kao došljak iz Italije«, slavan meštar, koji »ne zna pravu cijenu posla«:

Ima sad nekakvi Zavodudisgradnje
Đe se kunu da su njih u škrabici
Njegovi planovi
Ma oni koji znadu nasmijali bi se u brk
Vama koji to vjerujete
Oni su vidjeli kako dječarac zateže konop
Pušta visak
A Bog —

12

Ođe bi malo kantun tuknuo
Onde zid zakosio
Da ne smeta prohodu —

Glatku bi ulicu čuknuo noktom
I oslušnuo kako zvoni
Prije no što je udjene između kuća
Kao kupu konalicu
Između dvije letve —

S mirom kubizma, s kubicima mîra
Bit će to sve čitko s neba
Istoku vrata istočna
Zapadu zapadna
Za svaku čupicu lastavici
Za svaku vatrlicu
Fumar.

I kule je dao načinit
Da budu za gledat
Ko žene kad se
Namjeste na prekuće.

Milišićeva nekonvencionalna vjera, njegovo bogotraženje mimo službenog kulta, njegovo božje oko što vidi »Povjesničare što povijest kradu / I suce false, vjernike bez vjere / I grabežljivce s bandjerama od slobode / Kosturnicu sred mora, grobište bez znaka«, dovelo ga je do zaključka da se Bog ipak nije »mogao oteti nekoj nelagodi / Gradeći Dubrovnik.« Zato Bog traži saveznike, Marina Darsu, koji bi silnike mogao »sjetiti / Na prazninu iza taljara«, ali premda je na svoje djelo gledao sa zadovoljstvom (»odista draga čelad«), točno je, Bog se nikako »nije mogao oteti onoj nelagodi / Stvarajući Dubrovnik.«

Navuklo se bilo nekakvih iz šume
Što bjestimaju i harače
I ni u što ne vjeruju
I Bog je stvarao čudo tu i tamo
Da pokrene klicu vjere u njima
Ljut sam na sebe što podliježe toj psihozи.

Unatoč mnoštvu »valjane čeljadi, spremne / Dragovoljno dat što drugi ne bi pod nožem / Zakloniše siročadi, kuhinju puku...«, Bog se zapravo povukao iz Dubrovnika. Otišao je na Šipan, čak na Mljet, a skrb nad Dubrovčanima ostavio svećenicima što mirno dunižaju i liječnicima što »vas mogu odmah i blagoslovit«. Prepustio ih je pohari potresa. Smrti. I zato je Milišić tražio Boga

koji će Dubrovniku vratiti dušu, oživjeti ga, koji će ga opet stvoriti. Je li ga našao?

U *Vremenskoj stupici* Milišić zapisao: »Najveća pogreška koju su Dubrovčani ikad načinili je odluka da obnavljaju grad poslije potresa.« Kolikogod ironičan i samoiničan, Milišić je takvim iskazima pokazivao prezir prema materijalizmu svojih sugrađana — idejnom materijalizmu bezvjjeraca i praktičnom materijalizmu Mr. Quicka i »vašega poslovanja«. Njegovo kršćanstvo bilo je radikalno, praćeno Augustinovim zapažanjima, premda nipošto u suprotnosti s putenošću vlastita života, niti naslonjeno na bilo koje pravovjerje. (Milišiću su fascinantni i Markantun de Dominis i viški načelnik Ruljančić, koji je u međuraču na pravoslavlje preveo 180 težačkih obitelji.) Znao je da nema povratka na svijet Laužana i Slovinaca, ali nije jasno je li bio spremан na jedan novi početak.

Bez obzira na kozmopolitizam i senzibilitet modernosti, Milišić se ipak nije prirodio svijetu Mr. Jack Londona i njegove Stele, koja naga pliva oko Sv. Marije na Jezeru — jedna točka u putanji klatna. Nije jasno odobrava li Stelina opažanja: »Čovjek i žena, čovjek ili žena, očajavat će: 'Zašto nam nije više kao lani? Kao nekad! Kao jučer?!' A zašto bi nam bilo? Zašto bi nam imalo biti ikad više kao nekad što nam je bilo? Jer, nešto više nije ako netko je kriv? A tko je kriv?« I Milišić je živio u *Vremenskoj stupici*. Žalio je za propalim sjajem. Ipak, više svega je želio mir.

14

S Milanom Milišićem upoznao me Danilo Kiš, negdje sedamdesetih godina stoljeća koje je za nama. Već prije toga pročitao sam najprije u beogradskim zatim i u dubrovačkim novinama i časopisima neke Milanove tekstove. I nje-gove knjige su mi došle u ruke. Čuo sam i glasove o njihovu autoru: »maher je za pravljenje problema«, »nikome ništa na prašta«, »kaže sve što misli i što nije preporučljivo reći«, »cinik je, ali pošten«. »Milan ne zna lagati i to mu često nauđi«. To i slično tome.

Danilo i Milan su se družili, zajedno pili po dubrovačkim kavanama od kasne večeri do ranoga jutra, kad ljetna vrućina biva snošljivija. U to vrijeme radio sam na »Mediteranskom brevijaru«, a Milan je imao brodić, koji zapravo nije bio njegov, neki prijatelj mu ga ustupao kad mu je zatrebao. Iznenadio me kako i koliko poznaje mjesta gdje se može najbolje baciti mreža, zabosti osti, izvući iz mora grozdove mušula ili dagnji. Poučio me je kako se sa zida i stijene skidaju kapari ili »kapare« (riječ ima dva oblika i dva roda, napomenuo mi je). Izvrstan je bio »šug« od prstaca koje je on umio pripremiti bolje negoli ijedan ragužanski kuhar — tad još vadjenje prstaca nije bilo zabranjeno.

Sprijateljili smo se. Uvrstio me u one s kojima raspravlja bez prepiske. I Jelena Trpković, njegova supruga, lijepa i požrtvovna, postala nam je prijateljica, i Danilu, i meni, i našim zajedničkim drugima. Imala je čudesno strpljenje, uspijevala smiriti Milana kad su ga »oni odovud, otud ili od тамо« najviše naljutili. Nisu lako živjeli njih dvoje, premalo su zaradivali, a Milan bijaše »šupljih ruku«, trošio je više nego što je smio, a nije se htio zaduživati. Zvao me često telefonom. Došao je nekoliko puta do mene u Zagreb napose u vrijeme kad smo branili Kiša, optuženog na infaman način za »plagijat« u knjizi »Grobnica za Borisa Davidovića« te, napose, nakon što se naš Danilo razbolio i zaklopio oči.

Dogodilo se povrh svega ono o čemu je riječ u pismu koje ovom prilikom prilažem, upućenu vlastima i ne znam sve kome, možda onima koji su tada šutjeli i nisu se usudili dići glas kao što danas čine: Milan je izbačen s posla, građanski okrivljen, politički optužen i nepravomočno osuđen — srećom uvjetno zahvaljujući obrani požrtvovnoga odvjetnika, pokojnog Vlade Primorca koji je potpomagao naše »liberalističke« pothvate u PEN klubu i izvan njega.

Malo je tko tako vjerno pratio književne opsesije i savjete Danila Kiša kao Milan Milišić: najprije napišeš tekst, rekao bi Danilo pomalo teatralno, onda ga prekucaš na mašini (tad nismo imali kompjutere), zatim ga pažljivo pregledaš očajavajući što nije bolji nego što jest; onda ga pročitaš još pedesetak puta i, ako u četrdeset osmom čitanju ispraviš dva-tri reda, smatraj to srećom.

I Milan je stalno popravlja svoje tekstove. Ne znam je li pritom bio sretan. Nakon što je ovoga Jugoslavena — avaj — ubila granata ispaljena s broda jugoslavenske mornarice u suludom balkanskog rata, ostalo je nekoliko knjiga na kojima pjesnik nije stigao raditi koliko je želio i kako je navikao. U njima savršenost nadilazi nedovršenost, preteže nad njom. Tako to biva u Milana Milišića.

A evo što mu se desilo 1982. godine:

27

Općinskoj konferenciji SSOJ Dubrovnik i
Predsjedništvu općinskog odbora SUBNOR-a
Dubrovnik
New York, 19. XII 1982.

Dragi drugovi,
Stjecajem okolnosti ovo vam pismo upućujem iz daljine, sa
studijskog boravka u Americi.

U Politici od 10. XI 1982. pročitao sam ovdje članak, pre-

nijet iz sarajevskog *Oslobodenja*, koji izvještava kako je *Predsjedništvo Općinskog odbora SUBNOR-a Dubrovnik* osudilo priču književnika Milana Milišića *Zivot za slobodu*, objavljenu u dubrovačkom omladinskom listu *Laus*: označilo je kao »drski pamflet i političku diverziju« te predložilo Javnom tužilaštvu da »pokrene postupak protiv autora i lica odgovornih za objavljenje navedenog teksta«.

Poznajući Milana Milišića, njegovu poeziju i njegove poglede na svijet, ne mogu povjerovati da bi bio u stanju počiniti političku diverziju s ne znaju kakvim nakanama. Pribjavam se da *mjerne* koje se traže mogu fatalno ugroziti egzistenciju pisca *Zgrada*, jedne od najdarovitijih pjesničkih knjiga koje su posljednjih godina izšle na našem jeziku. Egzistenciju i onako tešku i samu po sebi neobičnu: pjesnik po pozivu i novinar iz nužde, Srbin i Hrvat po porijeklu, član Udrženja književnika Srbije koji piše ijeckavski s izrazito hrvatskom literarnošću, širokogrud i skroman u svakodnevnom životu, ogorčen samim životom, nagao i blag u isto vrijeme, nekonformist kao svaki pravi pjesnik, zaokupljen sobom i svojim djelom — Milan Milišić.

Pribjavam se da njegovu prozu *Zivot za slobodu* ne tumače suviše jednostrano i da tako pobuduju strasti koje su u ovom slučaju neumjese i neprimjerene. Ako se u optuženoj priči javlja ime Mirka Suštara kao dvojnika Miroslava Suštala, Čeha koji je 1944. osuđen od Vojnog suda partizanskog VIII korpusa i strijeljan kao navodni agent Gestapoa, zar se to mora shvatiti kao »rehabilitaciju fašističkog službenika«? Koji rat i koja revolucija nisu podvrgli prijekom судu i izveli pred streljački stroj i nekog od onih koji nisu krivi za sve što im se u prijekosti vremena pripisalo? I, napokon, zar literatura nema pravo — nakon svih izraza slavlja — staviti upitnik uz jedan takav izdvojeni slučaj?

Vjerujem da je ovo posljednje pitanje navelo Milišića da napiše prozu koja je tako grubo osudena, na način koji, sigurno, ne pristaje djelu te vrste. Držim da njegov dosadašnji rad i život zaslužuju da ga se zaštiti. Obraćam se predsjedništvu Općinskog odbora Saveza boraca i Općinskoj konferenciji Saveza socijalističke omladine Dubrovnika s molbom da pokažu prema Milišiću i prema redakciji *Lausa* više tolerancije i širine.

Napominjem da je posljednjih godina u našoj republici ukinuto nekoliko omladinskih listova i smijenjeno dosta redakcija (u Puli, Zagrebu, Rijeci, Splitu). Valja se upitati o

odnosu prema tim listovima i mlađim ljudima koji ih vode. *Laus* se predstavio kao jedno od najzanimljivijih glasila mladih.

S drugarskim pozdravom
Predrag Matvejević
(Objavljeno u Književnosti, br. 8—9, 1984)

Post scriptum
(1985)

Milišić je na kraju krajeva osuden samo uvjetno, na sedam mjeseci zatvora. Ali otpušten je s posla. Oduzet mu je pasoš. I njegova supruga je izgubila mali posao u dubrovačkom listu *Laus*. To traje već više od dvije godine.

O lijepa, o draga, o slatka slobodo — jesu li gradski oci dubrovački zaboravili svoju himnu?

Post scriptum II
Nakon dvije godine vraćen mu je ipak pasoš, ali ne i posao.

Dubravka Crnojević–Carić

Milan Milišić — čovjek s bursom

Kad sam dobila poziv da napišem nešto povodom ove tužne obljetnice, pretpostavljala sam da će s velikom zahvalnošću, ali i lakoćom pisati o dramaturgu s kojim sam blisko surađivala, o intelektualcu od kojeg sam učila, o prijatelju s kojim sam podijelila puno značajnih trenutaka, pa i o piscu, čije sam tekstove/stihove igrala. Naime, na koncu, kad je »partio«, Mate Matišić i ja igrali smo njegova *Tumarala*. Mate je svirao, a ja sam govorila Milišićeve stihove. Igrali smo *Tumarala* na raznim mjestima, i u kazališnim prostorima, ali i po vrtićima i po školama, objašnjavajući tko je autor tih intrigantnih stihova...

Osim toga, već sam i pisala o Milanu, nekoliko dana nakon što je poginuo — to je bio tekst koji je izletio u trenu, a bio je simptom moje duboke potrebe, da se i na taj način oprostim od njega. Bila sam, dakle, poprilično uvjerena da će i ovaj put biti slično.

No, kad sam izvadila iz ladica knjižice o repertoaru Kazališta Marina Držića 80-ih godina prošlog stoljeća, i počela čitati tekstove o teatru, o Bursi, o »Klaustrofobičnoj komediji«, dakle, o dobro poznatom »slučaju« iz 1988. (kad su ga suspendirali zbog sadržaja programske knjižice tiskane povodom premijere Kovačevićeve drame) ili (ukoliko ćemo se vratiti korak natrag te se prisjetiti njegove sudbine nakon objavljene priče u časopisu »Laus« 1982. godine) o »slučajevima« koje je proizvodio, ili koje su mu proizvodili, kad sam — dakle — krenula ponovo čitati njegove intervjuje (osobito onaj u »Poletu« sa Sašom Drachom) shvatila sam da sam potpuno nepouzdana svjedokinja.

Iznenadilo me je, gotovo šokiralo, do koje sam mjere potpuno pogrešno percipirala vrijeme, odnosno duljinu našeg intenzivnog druženja: naime, vrijeme koje je Milišić aktivno proveo kao dramaturg Kazališta Marina Držića, svelo se na godinu dana (zaposlen je 1987. godine, a suspendiran je već 1988. godi-

ne) — a meni se činilo da je njegov intenzivan rad trajao godinama... Bila bih stavila ruku u vatru da smo brojne predstave radili zajedničkim snagama sve četiri sezone.

No, možda se tomu nije za čuditi; ovaj me fenomen podsjetio na jednu od osobitosti lirske pjesme — riječ je, dakle, o kratkoj formi, ali u kojoj je konenzirano toliko bogatstvo raznorodnih sadržaja, da i bjeline između redova nose brojne dionice, koje su teško izbrojive.

Vrijeme koje sam provela u druženju s Milanom, bilo je intenzivno i do te mjere gusto nastanjeno, da ga uistinu teško mogu mjeriti onim mjerilima na koja smo svikli u svakodnevici.

Osim toga, shvatila sam da postoji ozbiljna opasnost da će ovom prilikom više govoriti o sebi a manje o Milantu — a to mi se uistinu čini nepriličnim. No, drugačije, očito, u ovom slučaju ne mogu: Milan je — naime — jedan od onih ljudi, koji su za mene predstavljali ono što bi Desnica nazvao »srodnim čovjekom«.

Bliska mi je bila Milišićeva strast za »naslućivanjima i zakućicama«, kao i njegova nastojanja da ta naslućivanja pretoči u »razgovijetne riječi«. Istovremeno, u mnogim se (životnim i estetskim) stavovima nismo slagali, ali smo imali potrebu — što nikako nije bila moja privilegirana pozicija, takav je Milišić bio gotovo u svim prijateljskim relacijama — jedno drugome objasniti gotovo svaki doživljaj, gotovo svako zapažanje koje se ticalo teatra, ali i života. Druženje s Milišićem potaknulo je brojne promjene. I zato mi je, čini mi se, ovako teško govoriti o njemu: u meni su prvenstveno ostale zabilježene moje osobne metamorfoze.

DASKE:

Uz Milana sam bila vezana s nekoliko niti:

On je bio prva osoba koju sam upoznala kad smo Marin Carić i ja u proljeće 1987. došli na preliminarni razgovor u Dubrovnik, bio je naš prvi »priatelj od povjerenja«.

On je bio onaj uteg na vagi koji je odlučio da dođemo raditi u Dubrovnik. Sjećam se vrlo živo tog susreta, u nekom od hotelu na Lapadu, i užarenih Milanovih analiza kazališne realnosti, ali i potencijala u Dubrovniku tih godina.

Milan je, osim toga, bio **dramaturg** s kojim sam prvi put u svom profesionalnom životu shvatila što to uistinu znači biti dramaturgom, bio je dramaturg s kojim sam analizirala svaku od svojih uloga. Imao je jasan odnos spram cjeli-

ne, osjećao je teatar kao sociološki važan faktor za život jednog grada, ali je s istom pozornošću promatrao i osjećao i detalj. Tvrđio je kako je za svakog čovjeka od teatra, a osobito za glumca, neophodno da bude »timski igrač«.

Naši su razgovori na određene teme trajali satima, pa i danima. Nema ništa poticajnije od toga nego da ti nakon pokusa, dramaturg zaneseno izgovori svojevrsni esej o onome kakve si sve sadržaje u njemu potaknuo, tj. potaknula tijekom proba.

PROSTORI:

Prostor mojih uspomena koje su povezane s Milanom — prepune su emocija. On je jedan od ljudi s kojima sam dijelila vrijeme za koje još uvijek mislim da je bio ono »pravo«.

Još i danas često sanjam Dubrovnik i **lokacije** na kojima smo zajedno boravili, po kojima smo se skupa kretali — kako one »realne«, tako i one koje su pripadale prostoru imaginacije ili nekih tzv. apstraktnih ideja.

19

Ono što dijelim s Milanom Milišićem jesu ti brojni **prostori** koji su toliko čudesni, da ih se ne da zaboraviti: prijateljevali smo intenzivno obilazeći dubrovačke kafiće, provodili smo dane i večeri u prostorima još hladnog i neuobičajenog Kazališta Marina Držića, zajedno smo odlazili u spenu na Gundulićevu poljanu, šetali svakodnevno bistreći misli Pločama u smjeru Svetog Jakova i Belvedere, sjedili u zimskim večerima iznad Banja, ili razgovarali o Vojnoviću i smrti na Boninovu...

No, kretali smo se zajedno i prostorima u kojima je boravila Novakova Madona Makartunova, Vojnovićeva Džive ili Eshilova Klitemnestra.

I te je prostore odlično poznavao, i — kao vrstan dramaturg — pratio me njima.

OBJEDI:

Živio je naizgled skromno — skromno ukoliko to mjerimo količinom novca koji mu je bio na raspolaganju: ali istovremeno poput aristokrata: svoje je trenutke želio upotrijebiti na najbolji mogući način, za sebe i od sebe je zahtjevao ono najbolje. Svatko tko je poznavao Milanovu svakodnevnicu, mogao bi posvjedočiti o toj određenoj »aristokraciji duha«, koja je uključivala i određeni tip hedonizma. Pa i onaj gastronomski. Za njega je svaki »objed« bio određena svečanost, poseban ritual koji ima gotovo istu vrijednost kao teatarski čin.

Prvi objed s Milišićem i Jelenom: Marinov i moj dolazak u Dubrovnik, Milan je, naravno, označio dobrim objedom. Bilo je kasno ljetno poslijepodne (Milan je inzistirao da uvijek objeduje u isto vrijeme). Dočekali su nas Jelena Trpković i

vić, njegova velika ljubav i podrška, vrlo zanimljiva umjetnica, i on: jeli smo polagano i razgovarali satima o slikarstvu, literaturi, teatru, ali i o Gradu. Uz delicije koje su samo oni znali tako dobro »skombinirati«.

Večera je završila s konjakom u ruci i pogledom na Lokrum, te polemikom o Ljepoti: o ljepoti prostora kojom Dubrovnik diše, o ljepoti mora, vegetacije, ljepoti zidina. Jedna od zanimljivih teza bila je ta da je Grad u tolikoj mjeri lijep da obeshrabruje ljepotu duša njegovih stanovnika, da se stoga nužno, kao protuteža, mora izrođiti i određena vrsta ružnoće.

Taj je naš prvi zajednički, ritualni objed, bio upravo u onom prostoru u kojem je Milan i završio svoj život: 5. 10. 1991.

Posljednji ritual koji je pokušao realizirati također je bio gastronomskog karaktera: navodno je kuhao goveđu juhu (koju je obožavao, baš kao Ionesco) i bavio se svojim psom, Čobijem.

20

U toj sam kuhinji provela brojna popodneva i večeri. Sjećam se da mi nije dao jesti kruh, u njegovu se stanu nije gledao TV, uvijek je slušao samo radio.

Nebrojene smo objede zajednički »slagali«, što u njegovu prostoru, što u našim (iznajmljenim) stanovima. Jedno smo ljeto bili i prvi susjadi — Marin i ja smo tri ljetna mjeseca proveli u stanu tik ispod njegova. I tada smo se zajednički hranili: literaturom, pečenom paprikom, teatrom, paprenjacima, dobrim društvom. Eto, tada sam i ja upoznala Danila Kiša!

Još jedna od sličnih »gastronomskih uspomena« vezana je uz blagdan Svih svetih. Milan je inzistirao na sličnim »tematskim susretima«. Sjećam se: dočekala nas je muzika s gramofona, zanimljivo društvo i paprenjaci. Uživali smo u tim kolačićima, razgovarajući o Danu mrtvih, o simbolima, uspoređujući običaje raznih kultura. Druženje je za njega bilo uvijek povezano uz Učenje, ni jedan razgovor nije bio samo »časkanje« — ozbiljno je primao i analizirao svaku temu. Nije se zaustavljao na općim mjestima.

BURSE:

U kojoj je mjeri Milan doživljavao svakodnevne rituale značajnima, dakle — ništa manje vrijednima negoli su oni teatarski, pokušat ću posvjedočiti još jednim primjerom. Riječ je, naime, o bursi.

Moglo bi se reći da je Milišić bio »čovjek s bursom«. Kamo god bi krenuo uz njega je bio njegov pas, Čobi, i — bursa.

Bursu (torbu) je punio njemu za život važnim namirnicama: bila je to pomno birana svježa blitva, riba, pokojna voćka, ali i knjiga. Sve što je ključno za opstanak, tvrdio je Milan, čovjek nosi u bursi. Potrebno je pažljivo, s puno pomnje, puniti svoju bursu. Svaka bursa ima određeni »garbit«, određenu količinu prostora koji je moguće napuniti. I stoga je važno da elementi kojima je punimo pridonose našem zdravlju.

Mislim da je na sličan način razmišljaо i o teatru. Ne čudi stoga da je svojevrsni mini-teatar, malu scenu, koja je osnovana dobrim dijelom zahvaljujući upravo njegovu angažmanu, imenovao Bursom. Tu suigrane predstave u kojima je sudjelovao mali broj glumaca, ali koje su itekako bile značajne za vitalnost kulturnog života u Gradu (predstave *Nije bila Peta, bila je Deveta, Lift za kuhinju* itd...).

ZIDINE:

Kao »aristokrat«, pazio je i na ostale bitne momente koji čine život. Nije dopuštao da mu dan izmakne između prstiju.

21

Živio je izvan zidina, ali tik do zidina. S jasnim pogledom na zidine. Svoje je dane jednako jasno strukturirao: šetao je svakodnevno izvan zidina, u smjeru Svetog Jakova. To nam je također bio svojevrsni ritual: hodali bismo, svjesno udisali zdravi zrak, koji čisti pluća i mozak, i — diskutirali.

Odlazak u Grad, ulazak u zidine, bio je u potpunoj suprotnosti s tim kontemplativnim šetnjama: to je bio susret s Moćima, s Drugim, s onim Drugim koji znači/oblikuje javno mnjenje. Onog trenutka kada uđeš u Grad, na to nas je Milišić odmah upozorio, sve što izgovoriš javna je riječ, prodorna, ali i »okamenjena« kao da si je javno oglasio. Naravno, bez mogućnosti autorizacije. No, i na tom je polju Milišić volio ogledati svoje snage: bio je vrlo oštar u svojim sudovima, uvijek spremjan na sukobe, usudivao se, dapače — ustrajao je u tome da bude prepoznat kao svojevrsni »heretik«, onaj koji njeguje (kako bi Oli-va rekao) »ideologiju izdajnika«. To je — naravno — bilo ono javno Milanovo lice, kakvog se gotovo svi sjećaju, to je bila njegova službena »dijagnoza« — onaj koji se konfrontira, onaj tvrdoglavi.

SAMOĆA:

No, imam potrebu podsjetiti na još neke dijelove Milanove osobnosti:

Mada je uvijek bivao onaj izdvojeni, onaj koji se suprotstavlja, **izuzetno je teško podnosio samoću**. Ili, da budem točnija — oboje smo teško podnosiли samoću. I od nje smo se branili na raznorazne načine:

Znam to jer smo u tim trenucima samoće, često provodili vrijeme zajedno. Kada bi, poslom, otputovali Jelena i Marin, sjedili bismo izjutra — kad ne bi

bilo probe u teatru — zajedno, slušajući Treći program Radio Zagreba, svako bi od nas uzeo svoju dekicu, i u — tada — hladnom prostoru njegova stana, igrali smo razne igre: šah, jamb, remi. Uglavnom šutjeli ili razgovarali o duhovima kojima se teško oduprijeti.

Imam dojam da je u tome bio odlučan: koliko god su ga zanimali suvremenici pisci, koliko god se činilo da umjetnost doživljava kao radikalni oblik aktivizma, isto je s toliko pozornosti osluškivao tradiciju, stalno se sjećajući.

Pri tom pišući.

Poeziju.

Možda je baš zbog tog svoga gotovo bolećivog otpora spram samoće, kojom je njegov život obilovalo, cijenio i volio teatar, taj zarazni teatarski »timski rad«.

Branimir Bošnjak

Milan Milišić i dramatična profesionalnost stišnog suglasja

Danas o pjesništvu Milana Milišića (1941.–1991.) govori se kao o cijelovitoj pjesničkoj praksi koja nam predočava ukupnost njegova ostvarena djela. Iako je poslije smrti objavljena zbirka *Stvaranje Dubrovnika* 1996. sakupljena od tri desetogodišnjeg rada na pjesama koje ili nisu uvrštene u objavljene zbirke, ili su tekstovi ostali kao nedovršeni fragmenti, izbor Marka Vešovića pokazuje ono što se generacijski prepoznavalo i u vrijeme nastanka njegovih prvih zbirki. Kritika uočava Milišićevu sklonost »dokumentarnoj poeziji« koju Vešović spominje kao »totalnu stvarnost«, što se dijelom može očitati i kao pjesnikov mukotrpni put preko svojevrsnog »neorealizma« do »hiperrealizma« koji objedinjava matricu nesporno realnog, ali i pjesmovnu metaforičnost koja ne osporava nastajuću zbilju. Upućeni smo, dapače, na stvaranje metafore »na tematskoj razini«, pa tako »cijela pjesma na drugoj razini«, može biti jedna metafora (*Onaj dimljivi brod*)¹. Pjesme nastale 1991. sadržavaju motive Domovinskog rata (*Jednina*). Znakovita je Milišićeva kritička opservacija stihom, pa se može reći kako Milišić ne napušta »kritički mimezis, odnosno bespoštredni odnos lirskoga subjekta prema stvarnosti«², tako da pjesnik ostaje »žestok kritičar svakodnevne zagadene društvene zbilje«.³ Tu žestinu i nepomirljivost sa zbiljom, vidljivo prisutnu i u Milišićevu komuniciranju sa svijetom i ljudima, nastojaо je primjereno iskazati i pjesmom, koja tako dobiva »efekte iznenadnosti«, dramatičnosti, ponekad i nategnute i neizgovorljive osude. Mislim da komunikacijski sudionici pamte Milišićovo gnušanje nad podmetanjima i sukobima u

¹ C. Milanja, *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* Alttagama 2003. Milanja spominje kako sličnu tvorbu koristi i Boris Maruna.

² Isto

³ H. Pejaković, *Prostor čitanja*, MH, Dubrovnik 1991.

Gradu, gdje je Dubrovnik uvijek nosio vrijednosti koje se moralo sačuvati i razvijati. Stoga je Milišić češće svjedok, čak »fotograf« tekuće zbilje, koja se nudi kao »stvarnost«, autoru često zatvarajući mogućnost transcendiranja i nadstvarnosnog uvida svijeta, kako bi ga barem simbolično raskrinkao, ako već ne savladao. Stoga Milišić nastoji »očistiti prostor pjesmom«, pa u zbirci *Zgrad* vrlo jasno naznačava kako *naprotiv, kolektivni (dubrovački) identitet drži pronađenim mjestom, duhom, ozračjem, genuis loci intimnoga i zajedničkoga, povijesti, kulture i književnosti*⁴. No, pjesnik shvaća da mora posegnuti i za strahotnošću zbilje, pa se u zbirci *Mačka na smeću* (1984.) pokušava onome svakodnevnom ponuditi ironijski ključ i približiti se Slamnigovoj ironičnoj dvosmislenosti.

Milan Milišić rođen je 1941. godine u Dubrovniku, predavao je kao izvanredni profesor u Americi, boravio u Engleskoj, da bi u neprijateljskom bombardiranju Dubrovnika 1991. godine poginuo završavajući prijevode pjesama Roberta Frosta. U tom pedesetogodišnjem krugu sabralo se nekoliko knjiga pjesama (prva *Volile su me dvije sestre, skupa*, 1970), putopisa, knjiga za djecu, panorama pjesama i radijskih emisija. Svojevremeno su Milišićeve zbirke pjesama i pojedine novele izazivale političke skandale (objavio putopis–novelu o pokolju na Daksi), a čak i dramaturškim predgovorima znao je izazvati polemičku iskru. Pa ipak, Milišić je bio svojevrsni književni profesionalac, žestok u okršajima i izdržljiv u nevoljama. Mogao se dojmiti ili kao onaj koji ima neki svoj svijet književnih sloboda koji nad njim bdije poput andela čuvara, ili pak kao zagriženi polemičar koji je sa svijetom u stalnoj svadi. Ovo dvojstvo Milišićeve pjesničke duhovnosti nekako se ugrađivalo u većinu njegovih pjesama, pa se već u prvoj zbirci *Volile su me dvije sestre, skupa* predstavlja kao *muk između dva hica*, rastpolovljen između proljeća i jeseni, života i smrti, čednosti i grijeha, strogosti zanata i boemske razbarušenosti. S vremenom je samo produbljavao ovu pjesničku bipolarnost, ugrađujući je u strogo građene i najčešće jezično bogate pjesmotvore. Isto tako moglo bi se spomenuti obilježja Milišićeva pjesničkog jezika, koji je nastajao na tradicijama hrvatske komponente dubrovačke književnosti, dok se pjesmovna struktura ugada prema englesko–američkim prozodijskim pravilima. Prevodilački rad Milišića je uputio brizi o cjelini pjesme, njezinoj ukupnoj organiziranosti, ali to su bili njegovi ciljevi već i u prvim objavljenim pjesničkim radovima.

Spomenute segmente prepoznajemo i u knjizi *Mrtvo zvono*, posebno u ciklusima koji su nastali u svojevrsnoj tematskoj i jezičnoj posveti Dubrovniku (*Kad je Bog stvarao Dubrovnik, Koradžija Silva, Popivina*), ali isto tako i u mnoštvu ostalih pjesama koje se vraćaju nekim fragmentima dubrovačkog života ili pejzaža. Knjiga pjesama *Mrtvo zvono* Milana Milišića je najza-

4 C. Milanja, *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.III.* Altagama 2003.

nimljiviji homage rodnom gradu, gdje ne prepoznajemo nikakva ulagivanja i pejzažističke ekstaze, nego prisustvujemo snažnoj implantaciji suverenih pjesničkih tema u uvijek živi stratum Dubrovnika. Mogli bismo reći kako se Milišić i u smrti (pjesma *Svojoj smrti*) izjednačuje s nečim stamenim i izdržljivim, svojim gradom, kojega smrt obrasta kao bršljan. Milišićeva pjesma nastoji pogledati izvan ruba svakodnevnog, a ne povrijediti to *čudo svakodnevlja*. Stoga su njegove pjesme uvijek male *pjesničke studije* o čudu života i neizbjegnosti smrti, ali i o neizmjernom bogatstvu koje nam je u tom kratkom trenu podareno. U pjesmi *U zoru*, iz kombija s ribom kaže:

*Dragocjeni dani!
U svakom od vas toliko je prostora
Da bi ga i najodlučnija sila jedva obuhvatila.*

Još jedna zanimljiva opaska o Milišićevoj pjesmi: ona ne ratuje sa stvarima, njihovom potrošenošću, besmislenošću ljudske sudbine ili strahom pred prirodom. Pjesnik je postigao diskurznu ravnotežu gdje se ono vanjsko, sav svijet koji ulazi u njegovu pjesmu ponaša po zakonima nekih zajedničkih silnica. Tako će Mjesec biti u C, a *neobrazovana priroda darivala me*; zbiva se neko, rekli bismo, ludističko suglasje između pjesnika i prirode. Oni zajednički bdiju nad dijelovima i cjelinom svijeta. Milišić u jednoj pjesmi kaže »*Prodavnice su svjetlike kao hramovi / Zemlja se crnila od zakona*«. Dramatično nesuglasje nastaje već kod smjene dana i noći, kad se gasi pjesnička istinitost svijeta. U pjesmi *Izjutra se ne osjećam dobro* Milišić izravno tematizira ovaj sukob:

*Sve što noć bješe sjedinila
Razjedinjeno je ponovo. I novo.
Stvarima koje jedva pamtim
Zasićen je prostor.*

Priroda, pejzažno, slika, značajnim dijelom zakrivaju, ujedinjuju razdvojeni prostor. No, u pjesmi *Iz poremećene košnice* Milišić izravno koristi prirodu kako bi iskazao svoju poruku o ljudima. Iako je sklad gotovo netaknut, pjesnik posežući za alegorijom ukazuje kako je to samo privid, jer je *Matica oboljela*, samo skriveno središte je izvor nereda i zla! Dakle, to stanje više ne može prikriti ni objedinjujuća noć, ludistički podložna priroda, demijurška suzdržanost pjesnika. I zaista, što se Milišić više približava ljudskom i obiteljskom krugu prevladavaju tamni tonovi izdaje, zla, ubojstva i osvete (pjesme *Braća, Obitelj na okupu*, *Iz poremećene košnice*). Znakovito je kako se Milišićeva trezvena sukladnost s prirodom alegorijski dovodi u pitanje upravo temama najužeg obiteljskog kruga, koje unose poremećaj prirodnog reda stvari. Alegorija zapravo osvjetjava tu pjesnikovu noć *sjedinjenja* tektonskim poremećajima koji obilježavaju pjesnikovu javu.

Milišić u pjesmi teži jednoj *svevidećoj slobodi* koja će se objavljivati željeznom disciplinom pjesničkog diskursa. Stoga sam i spomenuo kako je u najboljim pjesmama postigao začudnu spregu discipline i slobode, jednu snažno ritmiziranu poeziju koja se kao most uspinje iznad eruptivnih *tmina paklenih*, koje vrebaju one nezaštićene. Milišiću poezija nije bila samo zaštita, nego i radost sudjelovanja u onome što nužno ne mora završiti alegorijskom dramom. No, ona ga je zblijski pogodila, kao dozvana iz nekih danjih rasula svjetova, a i sačuvala, jer ga uvijek vidim s tim kalpakom pjesme, kao u njegovoј pjesmi *Prolazak puža*:

*Nestao je kao oklopnik
S vedrinom mog srednjeg vijeka
Što s mirisima sad miruje
Hladan kao kućna apoteka.*

Zvonko Maković

O malo važnim stvarima

(Zapis o nekim pjesmama Milana Milišića iz zbirke
Fleka, fleke, Meandar, Zagreb, 2001.)

U knjizi pjesama *Fleka, fleke* Milana Milišića, u kojoj su 2001. godine objavljene pjesme koje su ostale u njegovoj ostavštini, nalazi se i pjesma »Razgovor, uz večeru, o malo važnim stvarima«. Ta mi se pjesma čini iznimno zanimljivom za kasno Milišićev razdoblje u kojemu njegovi poetski tekstovi naliče brzim, letimičnim snimkama lišenim opisnosti i detaljiziranja, ali stoga s obiljem pojmove preuzetih iz inventara »patologije svakodnevnog«, kako je to vrlo precizno rekao Zvonimir Mrkonjić u predgovoru iste ove knjige. Mnoge se pjesme doimaju prije skicama, nego dokraja dovršenim poetskim cjelinama. Jedan od razloga zašto je tomu tako, mogao bi biti da su to tekstovi koje Milišić nije stigao definirati, da je riječ o zapisima na kojima bi, da nije iznenada stradao, još radio, dotjerivao ih i dopunjavao. Čini mi se da je ipak riječ o gotovim pjesmama, a dojam lakoće, usputnog zapisa, prije da pripada konceptu, nego slučaju. Jedan od najboljih poznavatelja Milišićeva djela i njegov prijatelj Tonko Maroević kaže kako »nekoliko stotina posmrtno objavljenih Milišićevih pjesama tvore korpus iznimne težine i poticajnosti. Baš u obliku u kakvom su došli do nas, bez definitivne redakture i stroge autorske provjere slijeda i rasporeda, nameću se kao gusta rudača, kao plodna crnica, kao bogata građa kojom se (iz koje se, na koju se) dade nadogradivati, granati ili ekstrahirati.«

Podsjetio bih na pjesmu *Razgovor, uz večeru, o malo važnim stvarima* koja je, po svoj prilici, nastala 1991., a glasi:

*Razgovor, uz večeru, o malo
 važnim stvarima*

*O trajnosti betona. O pejzažu, i kako je skriven
 Kod de Chiricoa. O ljekovitom djelovanju
 Prokuhanog kupinovog lišća. O nelagodi*

*Deranja kunića, i o tomu koliko je njihovo meso
 Ukusno s knedlama. O uvođenju centralnog grijanja
 U renesansne dverce i utvrde. O tomu
 Kako neke riječi s vremenom postaju ovakve ili onakve
 I kako se to isto može reći za neke ljude.
 Pa o prirodnosti religije u djetinjstvu i kako
 S godinama, taj odnos poprimi štih
 Dvoličnosti.*

Usputno, sasvim neselektivno nabranje banalnih stvari treba ovdje, i u brojnim drugim sličnim primjerima, zaista razumjeti kao pjesnikovu namjeru, a ne kao bilješku, kao predradnju iz koje će nastajati poezija. U tim pjesmama prepoznajem elemente kolaža, tkiva koje nastaje iz fragmenata, svjesnog mrvljenja smislom zatvorene cjeline. Gledajući ih iz toga aspekta, možemo u njima pronaći neke referencije koji ih povezuju s onom linijom hrvatskoga pjesništva koju čine opusi, ili dijelovi opusa, izgrađenih na radikalnom ispitivanju jezičkih mogućnosti. Mislim pritom na neke rade Darijela Dragojevića i Ivana Slamniga. Gledajući ove kasne Milišićeve pjesme u ozračju, točnije u vremenu njihova nastanka, tada ne bi bilo ni najmanje smjelo reći da predstavljaju jedinstven doprinos baš takvog radikalnog propitivanja jezika. Eksplozija banalnosti, potenciranje malih svakodnevnih stvari koje ulaze u obzor pjesnikova pogleda da bi završile u tekstu, znači svojevrsni »otpor naspram erozije svakidašnjega govora, crnoumorni i blagocinični odgovor na masmedijsko i političko zlorabljenje jezika«, kako je ove, kao i neke ranije pjesme vidio Tonko Maroević.

Koje su posljedice takvog ispitivanja jezika putem svjesnog forsiranja smisaonih banalnosti, razotkrivanja elementarnih značenja izrečenih i napisanih jezičnih konstrukcija? Odgovor na to daje sam Milišić. Možemo ga naći u pjesmi *Strah u vrtu* kojom i završava knjiga *Fleka*, e. Pjesnik i ovdje također gradi cjelinu iz nabranja jednostavnih, sasvim običnih konstatacija onoga što vidi, što čuje, što mu usput padne na pamet. Lišen, naoko, svake selektivnosti on u pjesmu ipak unosi značenja višeg reda, višeg registra. Treba istaknuti kako je pjesma *Strah u vrtu* znatno duža od drugih pjesama koje su ušle u ovu zbirku, a ono što će se odmah zamjetiti jest razbijanje tekstovne građe. Naime, već na uvodnome dijelu, prije stihova prve strofe koja glasi: *Sipeći iz obloge kore / Tvore nekoliko kroki- / Ja: jedan zglob iščašen / Na neravnom tlu i mr- / Ljajuć-i-mrljaju- / Čizatvaraju čisvoj oval / Probitačnog susrećemo se s nizanjem grafičkih znakova* koje će razumjeti tišinu, kao odsutnost jezika, ali ne i smisla. Ti znakovi, kao i oni koji će uslijediti nakon prve strofe, jasno daju naslutiti da je ovdje riječ o svojevrsnoj »katastrofi jezika«. Više nije u pitanju fragmentacija smisaonih cjelina, mrvljenje rečenice kao nekog prijenosnika poruke, smisla, pjesnikove želje da čitatelju poruči nešto što će mu biti i poznato i razumljivo. Milišić nas ovdje uvodi u stanje poslije jezika, stanje ka-

da više nema ni smisla tražiti smisao, budući je on postao odsutnost. Praznina. Grafički, a ne leksički znak. Krećući se dalje prostorom teksta, susrećemo se ponovno s gotovo konvencionalnim strofama izgrađenim od istih onih konstatacija, nabranja banalnih činjenica. Onda dođemo do cezure, mjesto gdje se jezička struktura doslovno mrvi na sićušne fragmente koji će biti samo slova, kao zadnji izdanci riječi. Iz tih sićušnih tvari izmrvljenoga jezika čitatelj se ipak ne susreće s prazninom, s područjem lišenim svakoga smisla. Rekao bih, zapravo, da pjesnik u tekst pjesme ugrađuje zone odsutnosti. U strofe ugrađuje male cezure, zatim strofe odjeljuje većim cezurama označenim grafičkim i/ili sintaktičkim znakovima. Ti razmaci među riječima nemaju značenje niti ulogu razmaka, točnije bijelih polja među riječima i stihovima koje je krajem 19. stoljeća počeo primjenjivati Stéphane Mallarmé svojom knjigom *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) i otvorio jedan potpuno novi kozmos poetskih mogućnosti na kojemu se gradila jedna od najradikalnijih linija poezije 20. stoljeća. Praznine u ovoj, pa i nekim drugim Milišićevim pjesmama, vidim kao evidenciju jezičkoga kraha, rasapa jezika. Vidim u tim poljima bez riječi odsutnost riječi, ne njihovo nepostojanje. Tu ulogu odsutnosti, a ne praznine i ništavila, najbolje je jednom prigodom opisao Alain Robbe-Grillet posluživši se slikom stvarnoga ambijenta, sjajno polirane površine nekog stola na kojоj se tijekom vremena nakupio fini talog prašine. Na jednome dijelu površine, s kojega je netom odstranjen predmet koji je tu stajao duže vrijeme, nema prašine, pa pisac zaključuje kako iz tog čistoga polja zrači odsutnost predmeta. To nije znak praznine, kaže Robbe-Grillet, nego odsutnost predmeta koji je tu nekoć bio.

Vratit će se na kraju Milanu Milišiću, njegovim pjesmama koje su ostale naoko nedovršene nakon njegove smrti. U stanju u kojemu su ostale one predstavljaju dragocjen doprinos našem pjesništvu, jer se u njima, kao u rijetko kojim drugim opusima, problematizira jezik kao temeljna građa. Jezik koji je ovdje često prisutan u svojem sirovom stanju nije lišen smisla, nego je prije svega dokument jednog otpora, otpora »naspram erozije svakidašnjeg govora« (Tonko Maroević).

Premda se Milan Milišić u ukupnosti svoga književnog rada primarno iskazao kao pjesnik, na spomen njegova imena najprije mi na pamet pada zbirka putopisnih ogleda pod naslovom »Otocí« (1997). Paradoksalnom se ako ne i žalosnom doima činjenica da Milišić nikada nije video tu knjigu. A nije je video jer je tiskana poslije njegove nasilne smrti, zahvaljujući maru udove Jelene Trpković i pjesnika Tonka Maroevića koji su objedinili i u jednom svesku objavili njegovu »otočnu toponomastiku«. Razlozi zbog kojih ga najradije vezujem za citiranu knjigu možda su osobne naravi, ali se isto tako tiču i Milišića. Ono prvo odnosi se na podatak da sam i sâm rođen na jednom otoku, pa sam na neki način preferirao autore koji su u književnost unijeli duh inzularnosti i egzemplarnosti koju takav prostor, lociran između kopna i mora, u neku ruku prepostavlja. No, dok sam se ja rodio na otoku, neki drugi imali su privilegij da im cijela domovina bude otok: takav su primjer Engleska, Škotska, Irska (Eire), Island, Cipar, Madagaskar, Cejlon ili Šri Lanka, Japan, Indonezija, Kuba, Havaji ili Sandwich otoci (u sastavu Sjedinjenih Država), Tahiti ili Francuska Polinezija (gdje se svojedobno skrasio Gauguin) i tako dalje. Kako god bilo, otoci-države ili države-otoci nisu tako rijetki kao što se isprva čini.

Teško bih mogao tvrditi da mi je regionalizam kao svjetonazor ikada bio blizak, barem ne onaj koji se u svojoj supstanci identificira s nacionalizmom i provincializmom što ga je tako dalekovidno prokazao Radomir Konstantinović. Prije mnogo godina, u vrijeme tipičnih studentskih zanosa, zastao sam upravo na mjestu na kojem Konstantinović, razvijajući tezu o plemensko-rodovskom mentalitetu, citira Milana Rakića: »Kad srce zapišti misao je kriva.« Te rečenice i tog stava nisam se oslobođio do dana današnjega! Zato me otok nije zanimalo kao mjesto u kojem se može njegovati izoliranost, nego me je zanimalo kao točka pomoću koje se uvećava involviranošć u svijet. Zanimalo me otok koji nije prokletstvo nego privilegij; ako je Hegel bio u pravu kada je tvr-

Zdravko Zima

I nebo je tako blizu

(Inzularna komponenta u djelu Milana Milišića)

dio da môra ne razdvajaju nego spajaju, onda je ta ista konstatacija primjenjiva na otoke kao posrednike između môra i kopna. Povijest hrvatske književnosti istodobno je i povijest njene nikada napisane otočke književnosti, skrivene ali postojeće, kao što su skrivene ali nepresušne u svojoj ljepoti tolike otočke lokacije i destinacije. Otoći su prostori povlaštenosti koje u njihovoј punoći može shvatiti samo onaj tko je povlaštenost popio s majčinim mljekom. Popio ju je i Milišić, iako nije bio fetivi otočanin i iako mu je konvencionalna vrsta domoljublja i/li domotužja, o kojoj je svjedočio već spomenuti Konstantinović, bila potpuno strana.

Otočnost nije samo fizičko nego je i duhovno stanje. Ono podrazumijeva optočnost i okolokružnost koje su usporedive s cirkulacijom nebeskih tijela. I ljudskih podjednako tako! Otok je daleko i istodobno nevjerljivo blizu, on je sinonim izdvojenosti u kojoj sve ima odgovarajuću mjeru i u kojoj ništa ne manjka. Otok je vrsta topline i studeni koju je u svojim hiperborealnim opservacijama slutio Miloš Crnjanski, otok je ono što je beletrizirao Slobodan Novak, Spličanin koji je formativne godine proveo na Rabu, otok je poezija Andriane Škunce, Bjelovarčanke zatravljene paškim krajolikom, otok je ono što projicira Senko Karuza, pisac koji se »slučajno« rodio u Splitu i koji je Vis shvatio kao početak i kao (k)raj. U razdoblju moje dječačke inicijacije povlašteno mjesto pripadalo je romanu Škota Roberta Louisa Stevenson-a »Otok s blagom«. Poslije toliko godina mogu se samo vratiti i ponoviti ono što je u predgovoru za slavno Riccijeve izdanje »Otoka glasova« napisao Borges: i pripovjedač i njegovo djelo traju jednakim intenzitetom, od davnih dana Stevenson mi je bio »jedan od oblika sreće«. Aldous Huxley napisao je roman »Otok«, irski nobelovac Seamus Heaney pročuo se zbirkom stihova »Otok postaja«, a u hrvatskoj književnosti Milišiću su u nekoj mjeri prethodili Jerko Skračić zbirkom pripovijedaka »Osunčani otoći« i pisac romana »Otok« Marin Carić.

Drugi, ne manje važan razlog zbog kojeg Milišića vezujem za njegove »Otoke« proizlazi iz uvjerenja da je i on sâm bio otok. Dakako, bio je otok u onom smislu u kojem je svaki čovjek svijet za sebe, bio je otok kao pjesnik koji je u svojoj nutrini nosio osjećaj za lokalno i univerzalno, koji se nije libio arhaizama i lokalizama, iako je bio sve prije nego *laudator temporis acti*, bio je otok kao individuum, nepokoriv u svom osjećaju slobode, odan svojim kori-jenima i svojim impulsima, instinktivno narogušen prema svim formama represije, neovisno o njenom ideologiskom ili kakvom drugom predznaku. Napolon, pripovijetka zbog koje je postao predmetom javnog tužitelja i zbog koje je osuđen na šest mjeseci uvjetnog zatvora zove se »Život za slobodu«. To što se Milišić usudio posumnjati u službenu verziju jednog pokolja i što je zbog toga procesuiran, dovoljno je groteskno samo po sebi. Dodamo li tome da se pokolj dogodio na jednom otoku (točnije, na otočiću Daksa u blizini Dubrovnika), dobit ćemo grotesku na kvadrat, dekoriranu činjenicom da otok nema samo arkadijsku nego i infernalnu dimenziju, što Milišiću, fatalno zatravlje-

nom inzularnim krajolicima, ni u jednom času ne izmiče iz svijesti. Zato je otok točka uzemljenja u kojoj se Milišić identificira u punoći svojih ljudskih i pjesničkih kontradikcija. On zna da svako lice ima naličje, on zna i osjeća gotovo svakom pulsacijom da ne korespondira s nasilnicima koji su ga žigosali i kujonirali, kao što ne pripada inkvizitorima koji su ga stajali glave i koji su — u krajnjoj liniji — zagospodarili svijetom lišenom njegove fizičke prisustnosti.

Otok je Milišić bio i zbog svog podrijetla ili, još više, zbog načina na koji se odnosio prema etničkim kategorijama i ultimativnim nacionalističkim (dis)kvalifikacijama. One su u Jugoslaviji bile potisnute u drugi plan, ali su toliko jače eksplodirale u budućem vremenu, svodeći balkanske narode na crtu konstantinovićevske »vanistoričnosti« i nalazeći u povratku autohtonim kulturama smisao svojih nacionalno i organski perpetuiranih zajednica. Kao rođeni Dubrovčanin i potomak srpskih roditelja, Milišić je imao izgrađen odnos prema tradiciji, evidentiran u njegovim stihovima, u knjizi putositničkih opservacija »Otoci« i drugdje, ali isto tako nema dvojbe da su mu plemenski *ressentimenti* ovog ili onog podrijetla bili duboko strani. Kao što je u svojoj nepomirljivosti prosvjedovao protiv likvidacije na Daksi i protiv službene verzije velikog krimena na tom malom raguzinskom otoku, tako mu je dalek bio svaki oblik šovinističkog huškanja koji čovjeka svodi na biološke determinantne, uspostavljajući znak jednakosti između nacionalizma i provincijalizma. Uostalom, pjesnik je biće jezika i kao takvom ne treba mu ni laž, ni posmrtni alibi. Najmanje treba Milišiću koji je ono što je mislio i sanjao, svoje poruke i svoje oporuke najtočnije i najvjerodostojnije fiksirao u stihovima. Kao jedan mogući testament doima se zapis iz knjige »Unutrašnje stvari«, koju je priredila Jelena Trpković, a tiskana je isto tako posmrtno, 2008. godine u Beogradu: »Brijem brkove na onom mjestu / Gdje ih je Hitler puštao. / Čuvam se fašističkih misli o čistoći bilo kakvoj. / Izbjegavam ideje koje bi mogle povući mase. / Izbjegavam tanku dosljednost pouzdanih. / Neću se dobro provesti, znam. / Nadam se samo da će biti loš sapun.«

U tom »rasutom teretu«, nastalom u različitim prilikama, na rubovima novina ili neuglednim ceduljcama, registrirana je također dosjetka koju je teško zaobići. Umjesto imena njenog tvorca ili usmenog medijatora, Milišić je naveo inicijale nepoznatog mudraca koji je zaključio da su najviše zla našem narodu nanijeli Srbi i Hrvati! *Sapienti sat*, dodali bi oni koji su nekoć učili latinski, ali i oni koji se u vrzinom kolu neuništivih balkanskih obmana snalaze kao surfing majstori na najvišim valovima. Osim što je bio otok po onome kako je živio, po načinu na koji je pisao i kako je tretirao službene istine i državne svetinje, Milišić je u svojim otočkim svjedočenjima lišen prigodnosti ili turističke ispravnosti koja ne dopire dalje od konvencionalnih superlativa za masovnu upotrebu. Dovoljno je spomenuti da u uvodnoj bilješci, objašnjavači razloge koji su ga nagnali da se prihvati takve teme, tvrdi da su otoci »hljepčići pečeni svaki za sebe«. Teško da se mogao domisliti ljepše usporedbe,

tim više što je posegnuo za deminutivom hljeba (kruha!), koji je sinonim za hranu, ne samo tjelesnu nego i duhovnu, i kojim se u euharistijskom slavlju imenuje Isus. A tko je makar usput obišao jadranske otoke, mogao se uvjeriti da su »svaki za sebe« jer su usporedivi samo u svojoj ljepoti, iako su inače različiti kao što su različiti ljudi i njihove sADBine. Milišić je najmanje od svega mistifikator, daleki su mu pozterstvo i velike riječi, ali boraveći na otočiću Sv. Andrija, na kojem je svjetioničar proveo 30 godina, vršeći svoju svetu misiju, osjećajući se gotovo okupiranim u okružju ribarskog pejzaža i benediktinskog samostana, istodobno blizu i daleko, kao da je na kraju svijeta, u neusporedivoj čistini otoka i vlastitih misli, on će emfatično zaključiti: i nebo je ovde »tako blizu«.

Iako naslove zagrebačke kuće Durieux držim na posebnom regalu, Milišićeve »Otoke«, u redakciji tog istog nakladnika, smjestio sam na radni stol, onako kao što se na stolovima drže obiteljske fotografije i fotografije kućnih ljubimaca. Dovoljno je svrnuti pogled na naslovnu stranicu, pa da usred Zagreba, u mrklini jesenje večeri, uskrsnu neki drukčiji svjetovi i drukčije vizure. Fiksirajući svojom kamerom lopudsku rivu, idiličan vrt sa stazama koje se račvaju, Damir Fabijanić ovjekovječio je istodobno Lopud, more i Šipan čiji se hrbat nazire u daljini. Slika koja stvara iluziju i koje se, kao i mnogih drugih iluzija, teško oslobođiti. Kao što je Brodskijeva fascinacija Venecijom imala ishodište u ranoj mladosti, kada mu je u ruke dospio magazin »Life« s fotografijom koja je prikazivala Piazzu San Marco pod snijegom, tako je moja zaledanost u Milišićeve »Otoke« počela već pogledom na Fabijanićev *cover*. Usput, nije li upravo Venecija, koju je Brodski proglašio najvećim remek-djelom što ga je ljudski rod ikad stvorio, smještena na stotinjak otočića i nije li to ono što joj daje neusporediv čar? Bio sam unaprijed kupljen; u svakom slučaju, dijalog s Milišićevim putosvitnicama počeo je prije nego što sam zavirio iza korica njegove knjige. Daksa, Sv. Andrija, Mljet, Šipan, Lastovo, Lopud, Rab, Koločep, Hvar, Vis, to je slijed Milišićeve inzularne geografije kojoj se obratio sa skromnošću prvih hodočasnika, a ne s gestom superiornog indigena koji se u tom krajoliku čuti kao doma i koji na svakom koraku, osobito na Elafitskim otocima, sluti tragove nekoć moćne i dične Dubrovačke Republike. Upravo je u tome čar Milišićevih putešestvija (neka mi bude dopušten i ovaj rusizam!). On nije zatucani autist koji nikada nije promolio nos preko granica svoje administrativno definirane domovine, on nije zatočenik provincije u onom smislu u kojem je provincija sinonim za nepovjerljivost prema svim mogućim egzistencijalnim darovima, ali otok osjeća na način koji nadilazi razmje-re domorodačkog idiotizma ili fureštinskog snobizma.

Osim deset jadranskih otoka, koji se iz piščeva kantuna doimaju kao deset Božjih zapovijedi, na kraju puta našao se Manhattan. Kao zaglavni kamen onoj vrsti kozmičkog zakona koji putnika tjera u daljinu da bi, kao svaki individuum, opasao i opisao svoj zadani krug. Prvi otok kojem se obraća Milišić

zove se Daksa. Za Dubrovčane i stanovnike okolnih krajeva, Daksa je sve prije nego sinonim idiličnog otoka, a Milišić će ga tretirati kao »dio svoje stečene sudbine« ili kao ono pred čim se ni uz najbolju volju ne može uteći. Zanimljivo je da mu se tajna tog ukletog otoka objasnila iz zraka, kada je, leteći prema Čilipima, identificirao Daksu kao pravi pravcati bumerang. Taj bumerang nije ništa drugo nego povijest, prepoznatljiva u lancu kontinuiranih odmazda koje služe za to da se hipoteke nekih već umirovljenih generacija transferiraju na leđa njihovih potomaka. Sudbina koju spominje Milišić i koju je u nekoj mjeri naslijedio i sâm, tiče se grupe Dubrovčana koji su poslije Drugoga svjetskog rata strijeljani na tom otočiću i čija se krivica po svemu sudeći sastojala u klasnoj inorodnosti ili, drugim riječima, u činjenici da su bili gosparskog roda i soja (što ih je *eo ipso* pretvorilo u konfidente). Milišić apostrofira sva moguća prezimena, hrvatska, talijanska i njemačka, među ostalima i svoje vlastito, a među kojima je bio i otac njegova prijatelja i vrsnika Lukše Peke. Zaključujući taj tekst, gotovo programatski gurnut na prvo mjesto, kao akontaciju za neke drukčije i ljepše inzularne (kon)ture, pisac zaziva Božje ime, sve u želji da se prekine kolo paklenih odmazda i historijski imputiranih ucjena. Poslije svega, pitanje je hoće li mu želja biti uslišana, tim više što je, nošen urođenom tvrdoglavоšću i anarhoidnom nonšalantnošću, svoj vapaj platio najvišom mogućom cijenom.

Već korak dalje, na Sv. Andriji, radost prepoznavanja i stapanja s otočkim krajobrazom poprima dimenzije svojevrsnog posvećenja. Nema toga čime putnik, kao kakav srednjovjekovni piligrin, nije ushićen. Od galeba koji ocrtava svoje krugove i svjetionika koji podsjeća na svemirsku kapsulu, spremnu da se vine u nebeske visine, do Einsteina, kozmičkog osjećaja pobratimstva, što ga je tako sjajno verzificirao Ujević, i krasno pletenih vrša koje izgledaju kao Džamonjine najbolje skulpture. Sve su to »čisti znaci otoka«, koji su u mješavini srca i uma dobili toliko potrebnu literarnu protutežu. A onda slijedi odlazak na Mljet, kako drukčije nego brodom! Ne sjećam se da je itko tako točno, manjom i mudrošću starog morskog vuka, objasnio što znači ploviti brodom: »U privlačnosti putovanja brodom je osjećaj da se ono uvijek odvija po prvi put. Ni jedna putanja broda, ni jedan val od Odisejevog dolaska amo do mog — nisu isti. Brod ne negira prostor oko sebe, kao cesta koja duž cijele obale nalikuje rani. Nema u njemu nadmenosti kakvu željeznica umije pokazati prema malom kakvom mjestu; on se uključuje u medij, podređuje sebe moru, svoju volju ugrađuje u volju mora. Krajolik onkraj mora se sporo mijenja; sve je pošteno, temeljito zastupljeno u našem vidu, sve je tu monolitno, i detalji se ponavljaju tražeći da ih ne zaboravimo.« Možda je za takvo što kapac Alvaro Mutis, ili neki klon Melvilleova kapetana Ahaba, koji je u opsесiji bijelim kitom utjelovio potragu za smislom.

Ne mogu a da se, makar i nepozvan, ne uključim u mljetsko putovanje. Na tom otoku boravio sam nekoliko puta, pa mogu posvjedočiti »dojam ne-

stvarnosti, autentičnog mitskog kraja«, kojim u svojim opservacijama barata Milišić. U luci Polače spominje se ostataka impozantne palače (po kojoj je mjesto dobilo ime), trećeg rimskog spomenika na hrvatskoj obali Jadrana, poslije Dioklecijanove palače u Splitu i Arene u Puli. Nevjerojatan je putnik i putopisac u spremnosti da se podredi topografiji otoka u svim jedva zamislivim pojedinostima. Zato se pita: »I gdje je tu moje mjesto; sa čime se ja imam izjednačiti, sa čime podijeliti u takvoj ljepoti?« Usput, Polače kao kakav štit natkriljuju otočići Moračnik, Tajnik, Ovrata i Kobrava. Pa dok su vrše na Sv. Andriji asocirale na Džamonju, mljetsko kamenje je takvo da bi ga Milišić istog časa pretvorio u umjetničke eksponate. Na otočiću Sv. Marija, lociranom usred Velikog jezera, na terasi nekadašnjeg benediktinskog samostana, upoznao je 64-godišnjeg Britanca, pisca i putnika koji je živio u Indiji i Kini i koji je poslije svega našao utočište na otočiću usred otoka. S obzirom na vrijeme nastanka teksta, Britanac vjerojatno više nije na ovom svijetu, a kuriozan je podatak da se zvao Jack London. Godine gospodnje dvije tisuće i jedanaeste, kada sam ljetovao u Njivicama (tal. Gnivizze), mjestu koji čini jedna kuća, gledao sam svakog jutra i svake večeri otočić Sv. Marija. Gledao sam ga kao što se gleda sve što je čarobno i sveto, a u noćnim urama, dok sam čamio na ogromnoj terasi, činilo se da sam u avionskom *cockpitu*, na mjestu s kojeg se stere pogled na sve strane i gdje sve fantazije postaju moguće. U kući koju su prije Drugoga svjetskog rata izgradili preci obitelji Stražićić, u okolnom pjezažu i u moru, osjećao sam se kao Pale, dječak koji je sâm na svijetu. Kad bih se šalio, rekao bih da sam se osjećao kao Tito, jer je u toj kući prije pola stoljeća odsjeo nekoć divinizirani, a danas sotonizirani predsjednik SFRJ.

U trenucima najvećeg ushićenja, dok se stječe dojam da je vrijeme stalo i dok su aktivni samo čvrčci, Milišić će s neba pa u rebra: »Da li su koncentracioni logor i ovaj otočić — komplementarni?« Ono »otočić« odnosi se na Sv. Mariju, a naizgled nevjerljivo pitanje provočirano je susretom s Mljećaninom koji je bio zatočen u nacističkim konclogorima. Kako god uzeli, odgovor na citirano pitanje je potvrđan. Takav je već zbog pukog zakona o prožimanju suprotnosti, o kojem uče svi veliki dijalektičari. U drami »Život je san«, poslije antičkih tragedija najvećem kazališnom tekstu koji je ikad napisan, Calderon je teatralizirao kob princa Segismunda koji je čas u zatvoru, čas na kraljevskom tronu, u situacijama ekstremnim i somnambulnim, ali ne takvim da za njih ne bi našli potvrde u bližim ili daljnijim povijestima ljudskog roda. Osim što je impregnirana gustom mrežom baroknih metafora i sofisticiranih slika, u kojima se konfrontiraju isusovački molinizam i jansenističko učenje o predestinaciji, najsmješnije bi bilo zaključiti da je drama znamenitog španjolskog autora »izmišljena«! Govoreći na Židovskom sveučilištu u Jeruzalemu, u prilici primanja doktorata *honoris causa*, Havel je priznao da pripada onoj vrsti ljudskih bića koja se ne bi čudila da ih presretu usred predsjedničkog mandata i odvedu u kamenolom. Kad je to konstatirao, češki pisac manje je mislio na Calderonovu, a mnogo više na osobnu dramu! Život je san, s navodnicima

ili bez njih, a to je činjenica koju je Calderon fiksirao impozantnije i uvjerljivije od bilo kojeg drugog autora. Ali kad smo već kod sna, sjetimo se da Nijemci za san kažu *Traum*. Točno je, san može biti ovakav i onakav, andeoski i dijaboličan, a od *Trauma* do traume tek je jedan, gotovo neznatan korak.

A koliko je vjerodostojna Milišićeva opaska o raju i paklu kao jukstaponirajućim i nadopunjajućim svjetovima, mogu potkrijepiti vlastitim iskustvom, stjecajem okolnosti vezanim isto tako za Mljet. Prije četvrt stoljeća našao sam se prvi put na tom otoku. Spavao sam u hotelu »Odisej«, u Pomeni, i obilazio Veliko i Malo jezero, zapravo, zaljev koji se toliko uvukao u otočku utrobu da izgleda kao da su posrijedi dva jezera. Svakodnevno sam odlazio da Babinih Kuća, zaselka koji je nekoć pripadao obližnjim Govedarima i u kojem, pogotovo za hladnih mjeseci, ne obitava više od dvadesetak stanovnika. Ljepota tog krajolika u kontradikciji je s općepoznatim procesom otočke depopulacije i činjenicom da ti ambijenti u zimskim prilikama, gotovo iznebuha, svoj rajske sjaj obrću u paklenu mrklinu. Jednog dana u Babinim Kućama upoznao sam Juliuša Baranovskog (1904–1999). U tim godinama komunizam je pokazivao sve očitije znakove umora, pa su bivši zatočenici gulaga sa svojim knjiškim svjeđočanstvima bili u svojevrsnoj modi. Baranovski se rodio u Bosni, u okolini Prnjavora, u obitelji koja je imala osmero djece. U Sovjetskom Savezu završio je šumarski fakultet, bio je uvjereni komunist, a 1937. je uhapšen zbog razloga koji vjerojatno ni njemu nisu bili jasni. Nakon što se šest godina potucao i trapio po različitim logorima, za vrijeme rata ponovo je uhićen. Optužbe su bile iste, a kazna još i veća nego ona prva: osam godina strogog zatvora.

Kada su odnosi između Jugoslavije i Sovjetskog Saveza do neke mjere zatoplili, Baranovski je oslobođen i rehabilitiran, a 1957. vratio se u svoju domovinu. Ove natuknice važne su da bi se shvatilo s kim sam razgovarao, dok sam sjedio u vrtu njegova sezonskog obitavališta u Babinim Kućama. Baranovski je već onda premašio osamdesetu godinu. Pili smo rakiju i časkali. Ni sam se mogao načuditi njegovoj vitalnosti; djelovao je krepko i čilo kao da je živio bez ikakvih briga, u hotelima i mondenim salonima, a ne u staljinističkim logorima u kojima nije trebao biti izložen nikakvoj torturi. Bile su dovoljne one sibirске pustopoljine i teška hladnoća, pa da čovjeka ubiju u pojama. Ne znam kako je sve to uspio izdržati i zašto je u krajnjoj liniji pošteđen. Možda ga je spasila njegova šumarska struka jer je isporuka brezovine i drugih trupaca, u rokovima koji su dirigirani vojnim potrebama, bila imperativna i neodgodiva. Nisam vjerovao vlastitim očima. U ljetnoj sparini, dok smo sjedili u hladovini, uz rakiju i friške smokve, stari kamarad hvatao je rukom muhe lakoćom koja je frapirala. Osim kondicije i stamenosti koju je legitimirao svakim pokretom, nisam se mogao načuditi njegovoj fanatičnoj vjeri u komunizam. Unatoč svim iskustvima, unatoč tome što je Staljin pobjio milijune Rusa i pripadnika drugih sovjetskih naroda, usprkos tome što je na oltar jednog ideologičkog fundamentalizma položio i vlastitu žrtvu, tešku 20 godina zatočeništva, ostao

je zelot do kraja, uvjeren da su komunizam i njegova rješenja jedini izlaz za čovječanstvo. Je li to povijest, pojedinačna i paradigmatska, koja je u nekom obliku poslužila kao predtekst Kiševoj »Grobnici za Borisa Davidovića«?

Poput svih ljudskih bića, nošenih taštinom, Baranovski je jedva dočekao da mi pokaže svoje rukopise. Bile su to stranice dekorirane njegovim krasopisom, a neke bilješke ostavljao je na posebno numeriranim listićima koji su izgledali kao rezanci. Teško sam se snalazio u šumi zapisa, u nezgrapnim konstrukcijama u kojima se hrvatski miješao s ruskim i ukrajinskim, tim više što je autorska moć svjedočenja daleko zaostajala za onim što je Baranovski proživio. Uz nekoliko uopćenih fraza, poslije nekoliko dana vratio sam mu njegove papirnate svežnjeve, ali nisam mogao odoljeti da jednu ceduljicu, ili rezanc, ne zadržim za sebe. I danas ga čuvam unutar korica Miłoszevog *Zarobljenog uma*. Sada se vraćam Milišiću i njegovoj samo naizgled teško obranjivoj paraleli. Treba se uživjeti u poziciju čovjeka koji stoluje u Babinim Kućama, na Velikom jezeru, gleda Stražičeve Njivice na drugoj strani obale i otočić Sv. Marija s bivšim benediktinskim samostanom. More koje izgleda kao jezero, simfonija neumornih cvrčaka i nepregledne šume borova i čempresa koje pejzaž poistovjećuju s »čudomirnim mjestom« (Milišić). Sve su to priroda i dragi Bog zajedno, ili svaki za sebe, tako uskladili, tako sinkronizirali da se namjerniku čini da sanja. A što na to ima dometnuti *tovariš* Baranovski, koji je poslije svih nesreća imao privilegij da gleda buđenje zore na Velikom jezeru, iskonski spektakl rađanja kojem, ako je o ljudskim rukama riječ, do neke mjere može parirati samo Michelangelova *Aurora* u firentinskoj kapeli Medici?

Najvažniji je kontekst. Jer u tom okruženju, u kojem je sve kako treba biti i koje zaziva izgubljeni raj, u tom sublimatu ljepote u kojem jedan mali inzularni fragment nudi cjelinu svijeta i nepreglednog svemira, Baranovski se vraća svojim zatvorskim danima. Citiram doslovce svaku riječ koju je zapisao na rezancu: »Broj 5. Tema Mljet, o kući, o pogledu na Jezero i hotel Melitu. KOLIKO BIO DALEKO OD NJEGA, SIBIR JE U MENI I NIKADA GA NE MOGU ZABORAVITI« (verzal, Z. Z.). Milišić je bio u pravu. Rajske otoci i pakleni logori itekako su komplementarni! Unatoč tome što je mediteranstvo moje ishodište i moj fundament, ne navodim ove riječi zato da bih ponižavao Baranovskog. Naprotiv. Pitam se što ga je dovelo do takve konstatacije. Pretpostavka da patnja ima supstancijalnu moć i da joj se čovjek, neovisno o vlastitoj volji, ne može oteti, pa ostaje zavazda fiksirana u najdubljim slojevima njegove memorije? Ili je magija sibirskih prostranstava takva da je i u mljetskom okruženju bila jača od svega drugoga? Ili su se mučni događaji iz davnih dana vraćali toliko intenzivnije, koliko se Baranovski bližio svom zemaljskom svršetku? Ne znam, više je pitanja nego odgovora. Znam samo to da je njegov dom u Babinim Kućama zatvoren i zapušten, ostavljen nemaru i zubu vremena. Možda će ga jednog dana kupiti i u njemu plandovati potomci onih bol-

ševičkih batinaša koji su ga nekoć zdušno maltretirali? Tko zna. Jedan od najviđenijih žitelja Babinih Kuća svakako je Jezdimir Svičević, poznat kao gazda Jezda. On je Montenegrin, oženio je Mljećanku i otvorio restoran, svjestan da se ne treba brinuti za goste. Barem u ljetnom intermecu, dok priroda i morske uživancije dižu apetit do neba. I još jedan starosjedilac, čiji su preci osnovali mjesto: zove se Vojvoda, Nikola, a od svojeručno ulovljene ribe spravlja gregadu takvog mirisa i okusa da bi se pred njom poklonio svaki vojvoda.

Na Šipanu, jednom od elafitskih favorita, nalaze se dva mjesta: Luka Šipan i Suđurađ. Unatoč njegovim skromnim dimenzijama, na otoku se nalaze 34 crkve. Dubrovački gospari doživljavali su ga kao idealno mjesto za odmor, pa je ondje u bližoj i daljoj prošlosti niklo četrdesetak ljetnikovaca. Najpoznatiji je onaj Vice Stjepovića Skočibuhe, na kojem je očuvan drveni balkon iz 16. stoljeća, jedini te vrste i jedini iz tog vremena, barem kad je o Mediteranu riječ. Pišući o otočkom vinu, Milišić je zbrisao komplekse koje mi nameću svi mogući enolozi, *sommelieri* i prijatelji, koji su uživanje u Bakhovom napitku pretvorili u nauku i u šminku. Obraćajući se lozovom lišću, kao da mu tepa, dubrovački putosvitničar će zaključiti kako vjeruje da ima i boljeg vina, »ali mu bolje ne treba«. Kako je drukčije mogao i misliti, kad je znao da identificirati se s nekim mjestom, (u)piti njegov duh i dah, znači piti i njegovo vino! Šipan je lijep, ako je to odgovarajući pridjev, u mjeri u kojoj se prepoznaće u svojoj »svetoj običnosti«, u raskoši hortenzija, fikusa, bugenvilija, palmi i ruža, u obuhvatnosti krajolika koja u čovjeku stvara dojam da je sam na svijetu, kao što se to učinilo i Milišiću kad je u Fraigi, »među srezanim kamenjem kuća i gospodarskih zgrada«, upoznao Kate Liban, 73-godišnju udovu, jedino ljudsko biće koje je obitavalo u tom kraju. U stereotipnim projekcijama otoci su prostor na kojem, apstrahirajući poljodjelce i ribare, žive samo vestalke, redovnici i ludaci. Možda se tek u samoći, kad uspije razabrati jedan jedini čuh koji neutralizira druge zvukove, čovjek može približiti samome sebi, svome jastvu ili sebstvu. Zato je Van Gogh najradije slikao u polju, zato njegova platna zrače potmulom energijom koja se poistovjećuje sa svetošću, zato Milišić u opijenosti šipanskim krajolikom tvrdi da »polje svijetli«!

Prije nego se obrati Lastovu, ne kao otoku nego kao starom i poštovanom znancu, autor navodi Dragojevića, pjesnika s kojim komunicira toliko dublje, koliko diskretnije upućuje na njegove katkad jedva vidljive tragove. Neobavezan obilazak opet će se pretvoriti u misiju. Za njena trajanja pred raguzinskim hodočasnikom uskrsnut će nekoliko Marija, a pobožnost tog svijeta, usporediva sa šopovskom osjećajnošću za svijet siromaštva i samoće, utjelovljena u multiplikaciji imena Blažene Djevice, Isusove majke, nastaviti će se u vojničkoj nostalgiji, u viziji svetaca koji šeću selom, u domaćem kruhu i patata-ma te u »ruševinama brodet od škarpina«, u punokrvnoj gozbi koja je zapravo takva da su nad njom i zvijezde ostale zapanjene. Rab se zrcali u tri slova, četiri zvonika i u kočarima koji »oru more«, valjda onako kao što ratari ostri-

com rala plove zemljinom površinom. Tu su i Kampor i Lopar i Barbat i Banjol, onda Sv. Grgur, Goli otok, Lošinj i »tanka pruga Cresa« koja zatvara horizont. Opet se čini da otoci lebde u onoj vrsti impregnacije u kojoj stvarnost i san (p)ostaju jedno te isto, u načinu individualne akceleracije u kojoj se to više sanja, što se dublje nalazi u samoga sebe. Dakako, tu je i Slobodan Novak u vrtlogu svojih literarnih egzaltacija, iniciranih otokom i otočkom sudbinom, tu je i Marko Antonije de Dominis, potomak stare rapske obitelji, sin odvjetnika Jeronima i majke Venecijanke. Dominis je bio fizičar, teolog i pisac, ali najviše heretik, takav zapravo krivovjernik da je do danas ostao u sjeni, dostojan da ga se ne zaboravi, ali dovoljno opasan da se u njegovu slavljenju ne pretjeruje. Bio je isusovac, ali je istupio iz tog reda, bio je senjski biskup, ali je radio protiv uskoka, bio je splitski nadbiskup, ali i windsorski dekan, svećenik najvišeg ranga koji se priklonio protestantizmu, pisac desetosveščanog djela »De republica ecclesiastica« (u kojem tumači da je papina služba u opreci s evangeljem), apostat koji se na koncu odrekao odstupanja od katoličke vjere, vratio se u Rim, a nakon smrti, možda i iznuđene, njegovo tijelo i njegovi manuskripti spaljeni su za svaku eventualnost na rimskom Campo de' Fiori.

Iz dubine svoga vremena, Dominis se ipak vraća, makar kao bumerang, makar kao otpadnik, jedan od najvećih ne samo u nacionalnoj povijesti Hrvata nego i u povijesti zapadnoeuropskog civilizacijskog kruga. Vraća se i Kampor, groblje žrtava stradalih u fašističkom konclogoru, lociranom na mjestu na kojem čempresi i mirisi mediteranske makije stvaraju onu teško shvatljivu ravnotežu između života i smrti, ljepote i strave, koju je u okružju otočića Sv. Marija, na Mljetu, naslutio i Milišić. Groblje je istodobno i spomen-park pokopanim internircima, među kojima je bilo najviše Slovenaca, Hrvata i Židova. Malo je mjesta na kojima je smrt, pogotovo ona provocirana mržnjom i mrakovima rata, dobila tako dostojanstven odgovor u vrhunskoj intervenciji ljudske ruke. Ruke koja ne razara nego stvara, ruke koja ne kani ubiti nego ljubiti. Ako se namjernik klanja pred mrtvima, pred njihovom žrtvom i njihovom patnjom, isto se tako valja pokloniti pred autorima memorijalnog objekta. To su Slovenci, arhitekt Edvard Ravnikar (učenik Jože Plečnika) i slikar Marij Pregelj (učenik Ljube Babića). Na ulazu u groblje nalaze se stupovi: na jednom su stihovi Jure Kaštelana, na drugom stihovi što ih je potpisao Igo Gruden. Prvi partizan, a što se sada zaboravlja i ignorira, drugi i sam zatočenik u kamporskem paklu. Pokraj spomen-obilježja nekadašnjeg ženskog logora, groblje u Kamporu rijedak je primjer gotovo idealnog trojstva u kojem podjednako participiraju istinska snaga prirode, dimenzija ljudske žrtve i autentične umjetničke poruke. Groblje je upisano u Register spomenika kulture, ali kao da i nije. Prepušteno sebi, udarima nevere i rijetkim hodočasnicima koji ondje traže svoje izgubljene pretke, više nego kao cimiter i memorijalni centar, doima se kao fragment zaborava. Ljudskog i historijskog jer priroda nema historiju, pa nema ni pamćenja.

I u tekstu o Koločepu/Kalamoti, lokalni upravitelj hvali se da su najviše uznapredovali s grobljem, aludirajući na činjenicu da na otocima mortalitet uvelike preteže nad natalitetom. Gornje čelo i Donje čelo, kuhana blitva i brokula, maslinovo ulje žuto kao zlato, dani bure i čistoće, ali i svijest da se na takvom mjestu katkad misli o sebi »kao o brodolomniku«. Mašta trećemilenijskog *yuppieja*, ovisnog o internetu i *iPodu* kao astmatičar o kisiku, teško se može uživjeti u ne tako daleko vrijeme kad se na Koločepu, na poštanskom pultu, dičio jedan jedini telefon. Premda se nalazi u blizini Dubrovnika, kad »učini« fortunal, došljak može pomisliti da je na kraju svijeta. Valjda je zato ondje kuću izgradio skladatelj Dubravko Detoni, isto tako pjesnik i pisac koji je Svetislava Stančića, legendarnog profesora klavira na zagrebačkoj Akademiji, prikazao kao čovjeka lišenog humora, kao kompleksaša i strašljivca koji je iz svoje klase otjerao najveće talente. Ondje, na Koločepu, i ne samo na Koločepu, tražio sam tišinu. I da ne zaboravim, jedna Detonijeva skladba za gudače, a onda i jedna njegova knjiga, zove se doslovce »Predasi tištine«. Na Koločepu se može tražiti i ono što znači njegovo ime; može se tražiti koločep, mandragoru ili alraunu, biljku čiji korijen sliči na čovjeka, štoviše, na đavolčića i kojoj se od davnina pripisuju čudotvorne moći. U unutrašnjosti jednog vrta na Škvaru, u Donjem čelu, Milišić je na neki način demantirao stereotipnu sliku o sebi kao anarhoidnom i rogoborećem pjesmopiscu. Unutrašnjost toga gotovo neprohodnog i mračnog vrta, krcatog svim mogućim raslinjem, podsjetila ga je — divne li prisподобе — na »unutrašnjost majčine kutije za šivanje«.

Na Hvaru će putnik apostrofirati njegove slavne i manje slavne stanovnike. Od Hanibala Lucića, Martina Benetovića, Petra Hektorovića i Nadalina Dubokovića do Nikše Petrića, (krčmara) Ambroza Carića, Antuna Zaninovića i drugih. A brodeći između dvaju otočića iz elafitskog arhipelaga, između Jakljana i Tajana, između Koločepskog i Stonskog kanala, zaključit će s cigaretom u ruci: »Tko je tuda jedanput jedrio, ili samo prošao u pet popodne, tko je na jednom video toliko kopna, toliko mora, toliko neba i toliko svjetlosti — tko je imao oči za sve to — ne može više željeti da vlada, samo da pravo SLUŽI.« (verzal, Z. Z.) To putovanje otocima hrvatskog Jadrana nije ništa drugo nego »put od mora i jezika«, na kojem je Milišić ovjeravao i provjeravao svoje inzularno državljanstvo. Dolazak na Vis, nekadašnju Issu, poslužio je kao dobrodošao povod za rekreiranje jedne epizode iz života tamošnjih pjesnika, Andrije Vitaljića i Antuna Matijaševića Caramanea. U korespondenciji dvojica pjesnika nisu raspravljali o versifikatorskim tajnama nego o uri koju je Vitaljić onom drugom poslao na popravak. O Višaninu Ranku Marinkoviću nema ni riječi, ali se zato spominje Bračanin Vladimir Nazor i veliki slovenski pjesnik Edward Kocbek, koji se unatoč svom duboko osviještenom kršćanskem habitusu priklonio partizanima. Vraćajući se u prošlost, Milišić podsjeća na vrijeme kad je dvjestotinjak viških pučana konvertiralo na pravoslavlje. U tom neočekivanom obratu nisu bili vođeni vjerskim nego mnogo prozaičnjim pobudama.

Nadali su se da će tako izbjegći napade prosrpske Radikalne stranke te da će jednom vrstom religijskog oportunizma spasiti svoje zemljische interese. Slučaj viških obraćenika implicitno podsjeća na činjenicu da se u benediktinskom samostanu u Povljima, na Braču, čuva čirilični natpis s kraja 12. stoljeća, dok s druge strane demantira uopćeno stajalište da je vjerska pripadnost bila odlučujuća u stvaranju hrvatske i srpske narodnosti.

Poznato je da se u Dubrovniku u drugoj polovici 19. stoljeća formirao krug takozvanih srbokatolika, a pripadali su mu intelektualci koji su, unatoč svom katoličanstvu, zagovarali srpsku ideologiju i srpske političke ciljeve. Nakon što je Napoleon ukinuo nezavisnost Dubrovačke Republike, a Habsburška Monarhija uzela uzde u ruke, stagnacija Grada povećavala je nostalgiju za slavnim prošlošću koja je rasla paralelno s austrofobijom. Zanosi iliraca, Ljudevita Gaja i njegovih pobornika, koji su u južnoslavensku tražili nadnacionalni supstrat, koincidirali su s vremenom u kojem je Georgije Nikolajević postao prvi pravoslavni paroh u Dubrovniku. Ali prvi stvarni promicatelj srbokatoličkih ideja bio je Dubrovčanin Medo Pucić, alias Orsatto Pozza, izdanak stare plemenitaške loze. Kao uvjereni slavenofil, Pucić je pledirao za hrvatsko i srpsko jedinstvo, knjige je tiskao na latinici i čirilici, a nekoliko godina bio je odgojitelj kneza Milana Obrenovića u Beogradu. Jedan drugi Raguzinac, Matija Ban, pjevao je »majci Srbiji«, iako se legitimirao kao Slavjanin iz Dubrovnika. Putovao je Hrvatskom i popularizirao Garašaninovo »Načertanje«, izrazito ekspanzionističku i asimilatorsku knjigu, provevši znatan dio svog dugog vijeka u Beogradu, u kući na Banovu brdu. Potkraj 19. stoljeća velik broj uglednih dubrovačkih intelektualaca prihvatio je srbokatoličke ideje i Vukovu jezičnu reformu. Među njima su bili Pero Budmani, Baltazar Bogišić, Milan Rešetar, Ivo & Lujo Vojnović, Luka Zore i drugi.

Očito je da su takva i slična pitanja osjetljiva poput leopardove kože, ali unatoč mogućim kontroverzama, događaji iz prošlosti, u pojedinostima i cjelini, ne mogu biti podložni arbitražnosti koja proizlazi iz novih, ali isto tako ograničenih ideologičkih matrica. Zato je dobro da su priređivači Milišićevih »Otoka« prebrodili ocean i na kraju knjige, umjesto bijelog jedra, podastri li njegov ogled o Manhattanu. Ali kamo vodi civilizacijski napredak? Premda je Manhattan najpoznatiji dio New Yorka, njegov poslovni i kulturni epicentar, malo tko ga doživljava kao otok. Lociran je između rijeke Hudson na zapadu i East River na istoku, a mostovima, tunelima i trajektima komunicira s drugim dijelovima New Yorka i s New Jerseyjem. Logika egzistencijalnog kruga, pa onda posljedično i priroda jedne knjige, vodili su od istoka prema zapadu, od jadranskih otoka do njujorškog *Islanda* i natrag. Milišić je prevodio engleske i američke autore (Tolkien, Pinter, Hughes, Frost), godinu dana proveo je kao gostujući predavač na New York Universityju, ali unatoč tome ne bi se moglo zaključiti da se u Sjedinjenim Državama i u *Big Appleu* čutio kao doma. Ne zato što bi bio tvrdokorni domorodac koji se ne može i ne želi adapti-

rati ili koji se u bjelosvjetskom ambijentu osjeća kao riba na suhom. Još u vrijeme takozvane blokovske ravnoteže, kad je boljševizam sa svim svojim implikacijama uvećavao sklonost prema liberalnom zapadu, Milišić nije New York shvaćao kao oltar. Čini se da je u kratkom roku prepoznao ono što je Baudrillard nazvao rajem simulacije i bestežinstvom pretvorenim u životni stil.

Možda će zvučati kao snobizam i europski ekskluzivizam, ako zaključim da se od Milišića s njegovim životnim konceptom, s njegovom poezijom i, ne na kraju, njegovom poezijom otoka, nešto drugo nije moglo očekivati. Uostalom, nije li taj isti Baudrillard objasnjavao da je Amerika »transestetska, put pustinje? U atmosferi hotelske sobe, u tehničkim pomagalima, u koaksijalnim kabelima i antenama, u natpisima na ulazu u parkove, kojima se zabranjuju sve moguće radnje, gotovo i disanje, identificirao je vrstu užasa koja u krajnjoj liniji vodi do Orwella i vizije totalitarnog svijeta. Treba puno šoldi da bi ostao normalan u New Yorku, primjetit će Milišić, svjestan da će prije ili kasnije »sjesti u avion i odletjeti nazad, u svoj jezik, u svoj život«. Možemo raspravljati o globalizaciji, o Los Angelesu ili bilo kojem megalopolisu, sastavljenom od džungle međusobno interferirajućih i izolirajućih etniciteta, ali Milišić i na taj način demonstrira da nije pisao samo glavom nego da je pisao tijelom i svakim dijelom svoga bića. U Americi ni psi ne žive kao psi, jer svi mirisi vuku na patvorinu, premda putositničar cinično napominje da u toj zemlji ima mnogo onih koji mogu zavidjeti četveronožnim beštijama. Iz takvog očišta, on se gotovo neizbjegno obratio Kafka i romanu »Amerika«, aludirajući na pustoš i besciljnost s kojom se po dolasku na novi kontinent sudario njegov junak Karl Rossmann. A onda, kao kakav desert na kraju gozbe, njujorški susret s Brodskim! Dok je boravio u pjesnikovu stanu, Brodski je obavio dva telefonska razgovora, jedan na engleskom, drugi na ruskom. Tako je i stvarao. U vremenu u kojem čovjek još nije bio (p)određen kompjutorima, imao je dva pisača stroja: jedan s ciriličnim alfabetom, koji je koristio za pisanje stihova na ruskom, i drugi s latiničnim slovima, na kojem je smisljao eseje i prozu na engleskom jeziku.

Svom prekoceanskom gostu Brodski je govorio o želji da vidi Dioklecijanova palaču. Iako nikada nije dospio u naše krajeve, znao što je što je ondje najvrednije i gdje se hrvatska provincijalnost pretapa u univerzalnost. U čudu starorimskoga graditeljstva o kojem je prvu monografiju napisao Adam Robert, koje su istraživali don Frane Bulić, Ljubo Karaman i mnogi drugi i koje je Mladen Pejaković definirao kao Palaču sunca. Kafka nije bio u Americi, ali je napisao roman »Amerika«, a Carlos Fuentes nije bio u Splitu, ali je nekoliko poglavљa romana »Terra nostra« posvetio tom gradu, odnosno palači koja je poslužila kao okosnica budućega grada. Vezujući različite prostore i vremenske epohe, obraćajući se sadašnjosti i dalekoj prošlosti, Fuentes je došao da iskona zapadne civilizacije i u onom starom, u miješanju gnostičkih i manjejskih hereza, u Dioklecijanu i njegovu ediktu protiv kršćana, tražio smisao

novog. Na koncu, Brodski je dobio Nobelovu nagradu, Fuentes je nije dobio, iako ju je itekako zasluzio, a Milišić je poginuo u svom stanu, u Župskoj ulici broj 5 u Dubrovniku. Poginuo je onako kao što može poginuti pjesnik, gluhi za sve opasnosti i voljan da u svakom času stoji izvan kolosijeka, ma koliko ga taj luksuz — i to što čuva luksuz vlastite slobode — u konačnici koštalo. Na kraju njujorškog putositničarenja, Milišić se poziva na Brodskog i njegovu tvrdnju da samoća vodi »u esenciju stvari«. Samoća podjednako tako vodi prema supstancijalnosti otoka. Zato ih je Milišić volio, zato ih je tako smjerno obilazio i o njima jednako nadahnuto svjedočio.

A kroničari, pjesnici i pisci svih mogućih fela koji su se rodili na otocima? Njihova imena mogu poslužiti kao predložak za povijest hrvatske otočke književnosti, povijest koja nije napisana, kao što i mnoge druge povijesti nisu napisane. Ali ako nisu napisane, to ne znači da ne postoje. Ne znači da ih i ne bi trebalo napisati! Dok se to ne dogodi, možemo se tješiti Hamvasom, koji je na jednome mjestu zaključio da ono što je besmrtno ne ovisi o ljudskom sjećanju. Tom sjećanju, kakvo god ono bilo, služi citirani abecedarij: Ivan Luka Antica (Lastovo, oko 1611 — Dubrovnik, 1668), Anton Aralica (Zlarin, 1888 — ?), Tatjana Arambašin Slišković (Pag, 1922 — Pula, 2009), Ante Armanini (Rab, 1943), Jakov Armolušić (Rab, 1575 — Rab, 1649), Goran Babić (Vis, 1944), Josip Badurina (Lun, Pag, 1943 — Rijeka, 1968), Blaž Baromić (Vrbnik, 1440 — Senj, poslije 1505), Jakob Baromić (Krk, 16. st.), Hortenzije Bartučević (Hvar, 1516 — Hvar, 1578), Jeronim Bartučević (Hvar, 15/16. st.), Nikola Bartulović (Stari Grad, Hvar, 1890 — ?, 1943), Branko Belan (Postira, Brač, 1912 — Zagreb, 1986), Nikola Belić (Ugljan, 18. st.), Martin Benetović (Hvar, oko 1550 — Venecija, 1607), Drvodilić Bernardin Spilićanin (Brač, druga pol. 15. st. — Split, poslije 1523), Josip Betondić (Sudurad, Šipan, 1709 — Dubrovnik, 1764), Ivan Franjo Biundović (Hvar, 1573 — Aubonne, Švicarska, 1645), Antun Bonifačić (Punat, Krk, 1901 — Chicago, 1986), Nikola Bonifačić Rožin (Punat, Krk, 1913 — Zagreb, 1995), Jakov Borković (Vis, prije 1749 — Vis, 1827), Joško Božanić (Komiža, Vis, 1948), Mladen Bjažić (Zlarin, 1924), Nikola Brautić (Lopud, 1566 — Lopud, 1632), Nikola Brozić (Omišalj, Krk, 16. st.), Juraj Carić (Svirče, Hvar, 1854 — Jelsa, 1927), Marin Carić (Hvar, 1947 — Zagreb, 2000), Marina Čapalija (Drvenik Veli, 1965), Jakša Čedomil (Zaglav, Dugi otok, 1868 — Rim, 1928), Radoslav Dabo (Novalja, Pag, 1936), Marko Antun de Dominis (Rab, 1560 — Rim, 1624), Andrija Dorotić (Sumartin, Brač, 1761 — Sumartin, 1837), Augustin Draginić Šaška (Blato, Korčula, 1689 — Kotor, 1735?), Danijel Dragojević (Vela Luka, Korčula, 1934), Ivan Dragojević (Vela Luka, Korčula, 1934 — Zagreb, 1999), Mate Dvorničić (Vrbnik, Krk, 1886 — Vrbnik, 1961), Jakša Fiamengo (Komiža, Vis, 1946), Marin Franičević (Vrisnik, Hvar, 1911 — Zagreb, 1990), Jure Franičević Pločar (Vrisnik, Hvar, 1918 — Zagreb, 1994), Matija Frkić (Krk, 1583 — Padova, 1669), Branko Fučić (Bogovići, Krk, 1920 — Rijeka, 1999), Grgo Gamulin (Jelsa, Hvar, 1910 — Zagreb, 1997), Marin Gazarović (Hvar, oko 1575 — Hvar,

1638), Veljko Gortan (Preko, Ugljan, 1907 — Zagreb, 1985), Josip Gržetić Krasanin (Kras, Krk, 1837 — Mundanije, Rab 1896), Petar Hektorović (Stari Grad, Hvar, 1487 — Stari Grad, 1572), Stjepko Ilijić (Stari Grad, Hvar, 1864 — Zagreb, 1933), Ivan Ivanišević (Postira, Brač, 1608 — ?, 1665), Zlatan Jakšić (Selca, Brač, 1924 — Zadar, 2007), Ivica Jakšić Čokrić Puko (Bol, Brač, 1955), Andre Jutronić (Sutivan, Brač, 1895 — Split, 1977), Vjekoslav Caleb (Tisno, Murter, 1905 — Zagreb, 1996), Petar Kanavelić (Korčula, 1637 — Korčula, 1719), Petar Kasandrić (Hvar, 1857 — Rim, 1926), Bartol Kašić (Pag, 1575 — Rim, 1650), Neva Kežić (Selca, Brač, 1948 — Selca, 2010), Šimun Klimentović/Klemenović (Lukoran, Ugljan, oko 1460 — Glavotok, Krk, oko 1544), Tin Kolumbić (Sveta Nedjelja, Hvar, 1936), Nikola Kraljić (Omišalj, Krk, 1930), Rajmund Kupareo (Vrboska, Hvar, 1914 — Zagreb, 1996), Zdenko Lešić (Ugljan, 1934), Ante Lisica (Postira, Brač, 1944), Hanibal Lucić (Hvar, 1485 — Hvar, 1553), Pere Ljubić (Vrbanj, Hvar, 1901 — Zagreb, 1952), Željko Mardešić, alias Jakov Jukić (Milna, Brač, 1933 — Split, 2006), Ranko Marinčović (Vis, 1913 — Zagreb, 2001), Antun Matijašević Caramaneo (Vis, 1658 — Vis, 1721), Andro Vid Mihićić (Beli, Cres, 1896 — Mali Lošinj, 1992), Cvjetko Milanja (Zaglav, Dugi otok, 1943), Sibe Miličić (Brusje, Hvar, 1886 — Bari, Italija, 1943), Sabo Mladinić (Pučišća, Brač, između 1561. i 1563 — Pučišća, 1620. ili 1621), Ivan Mršić (Pag, 1586 — Pag, 1652), Vladimir Nazor (Postira, Brač, 1876 — Zagreb, 1949), Rikard Nikolić (Korčula, 1879 — ?), Ante Nižetić (Selca, Brač, 1924 — Okrug Gornji, 2007), Grga Novak (Hvar, 1888 — Zagreb, 1978), Vid Omišlanin (Omišalj, Krk, 14/15. st.), Ivan Ostojić (Blato, Korčula, 16. st.), Ivan Kažimir Ostojić (Povlja, Brač, 1863 — Split, 1945), Mato Ostojić (Povlja, Brač, 1862 — Povlja, 1929), Nikola Ostojić (Povlja, Brač, 1869 — Povlja, 1945), Ivan Parožić (Hvar, 1537 — ?), Vesna Parun (Zlarin, 1922 — Stubičke Toplice, 2010), Mikša Pelegrinović (Hvar, oko 1500 — Zadar, 1562), Ante Petravić (Stari Grad, Hvar, 1874 — Split, 1941), Frane Petrić (Cres, 1529 — Rim, 1597), Nikša Petrić (Hvar, 1946 — Hvar, 2010), Nikola Petrović (Korčula, 1486 — Rim, 1568), Dinko Politeo (Stari Grad, Hvar, 1854 — Zagreb, 1903), Momčilo Popadić (Blato, Korčula, 1947 — Split, 1990), Vinko Pribojević (Hvar, 15/16. st.), Stjepan Pulišelić (Škrip, Brač, 1910 — Zagreb, 1998), Željko Puratić (Sumartin, Brač, 1931 — Sarajevo, 1992), Joja Ricov (Kali, Ugljan, 1929), Marin Sabić (Stari Grad, Hvar, 1860 — Vis, 1923), Jerko Skračić (Murter, 1918 — Bleiburg?, 1945), Vlaho Skvadri (Koločep, 1643 — Dubrovnik, 1691), Ton Smerdel (Silba, 1904 — Zagreb, 1970), Marko Soljačić (Bol, Brač, 1896 — Zagreb, 1962), Ante Stamać (Molat, 1939), Petar Strčić (Kras, Krk, 1936), Ante Sviličić (Stari Grad, Hvar, 1934), Petar Šegedin (Žrnovo, Korčula, 1909 — Zagreb, 1998), Cvite Škarpa (Stari Grad, Hvar, 1898 — Zagreb, 1968), Dubravko Škurla (Preko, Ugljan, 1933 — Zagreb, 1957), Verka Škurla-Ilijić (Dol, Hvar, 1891 — Zagreb, 1971), Drago Štambuk (Selca, Brač, 1950), Ante Tentor (Cres, 1860 — Pula, 1910), Josip Tomin (Jezera, Murter, 1932 — Matulji, 2005), Robert Tomović (Korčula, 1934 — Zagreb, 1994), Josip

Torbarina (Račišće, Korčula, 1902 — Stratford-upon-Avon, 1986), Ante Tresić Pavičić (Vrbanj, Hvar, 1867 — Split, 1949), Branko Turčić (Čižići, Krk, 1934), Marina Valković (Garica, Krk, 1964), Ivan Vidali (Korčula, 15/16. st.), Andrija Vitaljić (Komiža, Vis, 1642 — Komiža, 1725), Šime Vučetić (Vela Luka, Korčula, 1909 — Zagreb, 1987), Veljko Vučetić (Hvar, 1930), Arsen Wenzelides (Hvar, 1883 — Zagreb, 1940), Vice Zaninović (Stari Grad, Hvar, 1905 — Zagreb, 1986), Ante Zemljarić (Pag, 1922 — Zagreb, 2004), Ivo Žic Klačić (Punat, Krk, 1903 — Punat, 1973), Juraj Žuvetić (Pučišća, Brač, oko 1556 — Pučišća, 1606. ili 1607).

Kakvo li strašno ropstvo otočana, zapisao je u jednom sonetu Gerardo Díego, u dubini pjesničke dijalektičnosti usredotočen na vrstu robovanja koje prostor zadanosti snagom individualne imaginacije obrće u njegovu suprotnost. U slobodu. Kao svakom otvorenom djelu, ili povijesti *in status nascendi*, predloženom abecedariju na ovaj ili onaj način pripadaju i drugi autori. Pripada mu i Milišić. Ako ne mjestom rođenja, Milišić je otočanin svojom izdvojenošću i iznimnošću koje se u konačnicu otkrivaju kao njegovo punokrvno državljanstvo.

Milan Milišić autor je brojnih pjesničkih i esejičkih knjiga, no na žalost, te su knjige uglavnom ostale nepročitane ili su ih pak tumačili tek njegovi bliski prijatelji, dok je npr. mlađim generacijama Milišić ostao uglavnom nepoznat. Tragična činjenica o smrti pjesnika, koji je poginuo 1991. godine, kao žrtva napada na Dubrovnik, najčešće se spominjala uz njegovo ime i pritom se nametnula kao važnija od same literature. Rasprave o tome kome pjesnik, Srbin iz Hrvatske, pripada, kojoj kulturi i zašto, ponavljala se prilikom obilježavanja obljetnice njegove smrti i tako je na kraju Milišić kao pjesnik, premda antologiziran, prestao biti dio književnog života. I čini se kao da je u pjesmi »(Nacija)« jasno naznačio odnos tzv. kulture prema zaboravljenim pjesnicima: »Opijeni / Dubokim nerazumijevanjem / Svojih mrtvih pjesnika / Gordi na mrak u svom podrumu«. Većina Milišićevih djela objavljena je postumno, u Beogradu i Zagrebu, zahvaljujući trudu prije svega njegove supruge Jelene Trpković. U ovom kratkom prikazu bit će riječ o knjizi »Fleka/e« koju je 2001. godine objavio zagrebački nakladnik *Meandar*. Pjesme koje su u njoj objavljene pisane su još davne 1991. godine. Treba istaknuti kako u toj knjizi ne nalazimo pjesme koje je pisao o svome gradu Dubrovniku (kojem su inače posvećeni brojni pjesnički ciklusi). Autor pogovora Zvonimir Mrkonjić ističe kako je to možda i zato jer je pjesnik, dok ih je pisao, boravio izvan Grada, u SAD-u. Stoga ćemo u zbirci pronaći pjesme u kojima se pojavljuju slike koje kao da su inspirirane nekim zabačenim srednjoameričkim krajevima ili pak postmodernističke »ekrane praznine« (pjesma »Knjiga za pokazivanje«). No, izmjenjuju se slike i drugih gradova, uz koje je vezano sjećanje na neke davne dane, koji se ipak ne uspijevaju zaboraviti (pjesma »Povela me«). *Fleke* koje se spominju u naslovu knjige, čest su motiv koji sugerira nesavršenost, nedovršenost. Milišić je zapravo nastojao pisati pjesme koje i nisu posve dovršene, jer se čini da bi se mogle razviti u neke veće cjeline. U pjesmi »Constableov snijeg« on i otvoreno

Darija Žilić

O nekim aspektima poezije Milana Milišića

zastupa »nedovršenost kao valjanost«, a naglašava i smisao »efekta nedovršenosti«. Stoga redovi katkad i ostaju »nedopunjeni«, pa time pjesnik kao da poeziju još više nastoji približiti životu, pa se čini kao da uporedno teknu, da se poezija ne izdvaja iz »života«, već paralelno s njim teče. O tome predivno govori stih: »Trudim se ne smetati životu pred sobom« iz pjesme »Constableov snijeg«. Posebno se zanimljivim čini kako pjesme koje su pisane pred sam početak rata sadrže naznake budućih ratnih strahota, nagovještavajući vrijeme u kojem će život čovjeka biti bezvrijedan, vrijeme u kojem je izjednačena »povijest i spolni nagon«. U pjesmi »Pred vama stoje samo muškarci« tematizira se unificiranje: »Njihovi satovi su zahvalno puni. / Vezani za ruke na navijanje. / Oni koji ih navijaju / Rade to suvereno«. Važno je istaknuti kako je Milan Milišić bio i društveni kritičar, koji je zbog kritike unificiranog, tobože komunističkog društva, bio osuđivan (o tome referira u pjesmi »Vratili su mi pasoš«). U knjizi »Fleka/e« nalazimo raznorodne pjesme — neke su satirične, neke su pisane u romantičnom modusu, a neke pak prizivaju duh starih šansona. I pjesnički jezici su različiti — neke su pjesme posve ogoljelog, apstraktnog izraza, dok su druge bujnog metaforičkog izraza. U nekim pjesmama autor tematizira jastvo, tjelesnost, autorefleksiju, dok su neke posve objektivizirane, pa se čini kao da su poetski antropološki zapisi o čovjeku kao takvom ili o Bogu (npr. pjesma »Zmije«, »Nakon propasti«, »U studenom«). Milišićev lirski subjekt otvoreno govori o vlastitim sumnjama, strahovima, o životu pod morem koji postaje metafora nestalnog, neodredivog života (pjesma »Zimsko plivanje«) ili pak o traganju za nekim obrnutim perspektivama iz kojih se pogled na svijet posve mijenja: »odkako živimo pod morem / Postojano se razblažava naš posjed / A što vidimo oslobađa dušu / Kao da je viđeno kroz suze« (pjesma »Odkako živimo po morem«). Pritom se čini i kako je bivanje na površini zapravo manje sigurno od bivanja u vodi, jer i »zgrade se ljljavu«, kao u pjesmi »Oguglali«. Kao posebnost Milišićeva pjesništva treba istaknuti i ludizam, stvaranje brojnih neologizama, mnoštvo igri riječima, intertekstualnost, iz koje je razvidna i bliskost s pjesništvom Ivana Slamniga (npr. u pjesmi »Nakon propasti«). Milišić je izvrstan promatrač koji iz svakodnevnog života izvlači bizarne detalje, neobične slike, koje onda očuduju »običnom« narativizacijom (npr. pjesma »Ima još posla po kući«). No, stvarnost se sastoji i od snovitosti, prepričavanja snova, izmišljanja (npr. pjesma »Izmislio sam ženu, potom«). Ipak, čini se kao da pjesnika upravo ta narativizacija, to traženje »događaja« ne zanima, da ga zapravo, kako ističe to »ubija«, pa, poput Flauberta, žudi za »knjigom koja ne bi imala ništa, nikakav predmet kojim se bavi, koja bi se držala sama od sebe« (pjesma »Flaubert«) ili pak žudi za bijegom od tzv. ljudske komunikacije (npr. u pjesmi »Uvježban medvjed« simulira se medvjede mumljanje, jer »ne verbaliziramo previše«).

No, unatoč želji za bijegom od zaborava, uvijek se iznova pojavljuju sjećanja, jer se ona ne mogu izbrisati, ili je pak nemoguće ih izbrisati »krpom za vrijeme« (pjesma »Upraznjavanje«).

Na kraju ovog kratkog prikaza, možemo samo istaknuti nadu da Milišićev književni rad neće biti zaboravljen i da će mlađe generacije čitati njegovu poeziju koja itekako korespondira s »*duhom vremena*«. No da bi se to postiglo, nužno je prije svega činjenicu o njegovoj tragičnoj smrti ostaviti nakratko postrani i dati prednost njegovoj književnosti.

Tea Rogić Musa

O »pjesniku stvari«: metafora u pjesmi *Vjerujući u stvari* Milana Milišića

49

Metaforika u pjesništvu Milana Milišića posredno je opisana u eseju *Pjesnik i stvari* Hrvoja Pejakovića (*Dubrovnik*, 1992, 4), u kojem je autor upozorio na karakteristično obilježje Milišićeva pjesničkoga govora u cjelini, a to je vezanost uza stvari materijalnoga svijeta. Ta je vezanost vrlo intenzivna i stvarna te služi tome da lirski subjekt osvijesti bliskost s predmetima koji ga okružuju, pomicući ih tako iz sfere svakidašnje upotrebljivosti. Pejaković tvrdi, tako je pjesnik nadišao uobičajen, banaliziran, upotrebni stav prema njima. Milišić je pjesnik koji preferira dodir sa stvarnošću i prianjanje uza zbiljsko, ali ovdje nije riječ o tehnicističkom stavu prema zbiljskim stvarima, nego o njegovim pokušajima prevrednovanja uobičajenog, neumjetničkog odnosa prema njima. Usto, Milišić je i baštinik konkretnog prostora, unutar kojega uvijek razlikuje unutarnji, ograđen prostor, i onaj izvana, povezujući tako predmete koji su — zbiljski — izdvojeni u svojoj sadašnjosti.

Na takvo perceptivno povezivanje stvari nadovezuje se karakterističan tip usporedbi i metafora: Milišić kao da preferira označavanje preskoka u značenju, pa metafora — kako ćemo vidjeti u pjesmi *Vjerujući u stvari* — postaje jasno podertano mjestu u pjesmi u kojem je došlo do semantičke preinake. U prilog svrstavanju takvih figuralnih preinaka u heterogeni metaforički rod ide očita značajka Milišićeva pjesničkoga govora: metaforom se nije služio kako bi izbrisao granice između metaforičkog i doslovnoga, nego kako bi uvećao očite osobine stvari i učinio ih još vidljivijima. To je razvidno i po tome što Milišić po svojem sintaktičkom ritmu prekoračuje granicu poezije i proze, čineći metaforički sloj na taj način razmjerno razgovijetnim. Takve su »razgovijetne« metafore iz, kako ga zove Pejaković, niskostilskog registra, koji omogućuje da dvije strane u metafori budu lako prepoznatljive. Usredotočenost na predmetnu zbilju služi, dakle, otkrivanju onoga što već jest u stvarima, i metafora tu

služi kao sredstvo intenziviranja onoga što već postoji, pridonoseći jasnoći empirijskoga konteksta i otkrivajući u njemu pukotine i neobičnosti.

Afektivni i emotivni intenzitet metafore pomaže u prototipskoj situaciji kad pjesnik intencionalno preoblikuje konvencionalna jezična sredstva u svrhu njihove poetizacije. U čitanju se donekle smijemo oslobođiti utjecaja svjesnih postupaka empirijskoga pjesnika, pa s tim ciljem i izdvajanje metafora kao pojedinačnih riječi i rečenica u pjesmi omogućuje distanciranje od tumačenja pjesničkoga govora kao govora osjećaja i intime ili ideologije. Koncentriranje na metaforičke riječi osigurava autonomiju čitatelju, ali i pjesniku koji se, pretpostavimo, figuracijom služio promišljeno. Metafore, *in extenso*, ionako žive u pjesmi samostalan život, izvan stvari u zbilji s kojima ih prema ustaljenoj predodžbi povezujemo.

Tipologija koju predlažem, ovdje s tek najnužnijom teorijskom elaboracijom, sintaktičke je naravi i služi detektiranju metafora u pjesmi.

a. Metafora–riječ objašnjava veze pojedinačne riječi s drugim riječima u najbližem kontekstu, što je optimalno (najkraće i najjednostavnije) opisivanje osnovnih semantičkih odnosa u pjesmi, i usput služi detektiranju spojeva koji povezuju međusobno značenjski udaljene riječi. Primat pojedinačne riječi u pjesničkom tekstu, ako ga je pjesnik na taj način osvijestio i upotrijebio, otkriva tipološke razlike između govora poezije i govora proze. U čitateljskom postupku, uvijek se povezuju barem dvije riječi u neraskidivu cjelinu (iako je, *sensu stricto*, semantički prijenos pretrpjela samo jedna). Postupak sažimanja i ujedinjavanja nekoliko značenja različitih riječi u jednu ključnu riječ tipičan je ugovoru poezije. Ali, kod Milišića — kao da je posrijedi prozni tekst — očit je konzervativan, *de facto* metonimijski odnos prema stvarima jer im ne pridružuje, uvjetno rečeno, »pogrešna«, metaforička imena.

Metafora–riječ u interpretaciji dobiva pravo da se odnosi na samu sebe i tumači samo s pomoću riječi od kojih se sastoji, a koje upućuju na konkretni predmet zbiljskoga svijeta. To je klasična supstancialna metafora koja je motivirana odnosom ključne riječi i drugih riječi u njezinu najbližem kontekstu. Kod Milišića, držimo, taj postupak uključuje imenovanje, naraciju i opis, a pojedinačna riječ ne upućuje samo na samu sebe, već izravno na vanjsku stvar, jer je metafora kod njega sročena gotovo kao prirodna posljedica zbiljskih odnosa među stvarima.

b. Pojedinačne riječi kod Milišića čuvaju svoje denotativno značenje, ali na razini rečenice, unatoč pjesnikovoj intenciji, nužno se poništava njihova neutralnost. Sintaksom Milišić ne konstruira novu (nepoetsku) zbilju nego reproducira postojeću, onu koja ga je neposredno okruživala. Metafora–rečenica u pjesmi odgovara jednom stihu, i definira odnos bližega i daljega konteksta. Riječ u poetskoj rečenici nije lišena leksičkog značenja, a upravo isticanje razlike između leksičkoga i kontekstualnoga značenja pomaže u interpretaciji jer ističe potencijal svake riječi u korist njezinih novih kontekstualnih veza. Riječi

u pjesmi *Vjerujući u stvari*, kako ćemo navesti u nastavku, u spontanom su metaforičkom odnosu pa se dogodila interakcija koja istodobno koncentriira značenje u jednoj riječi, sažima ga u jednoj rečenici i širi ga na cijeli tekst. Naranč te interakcije dalekosežna je jer zrcali pjesnikov odnos i prema jeziku i prema izvanpoetskoj stvarnosti.

c. Gradnja metafora čije se značenje očituje na razini cjeline teksta omogućuje da se pjesma čita kao jedna velika metafora za neku izvanjezičnu i izvanpoetsku ideju; prema predloženoj tipologiji, na diskurzivnoj razini to je metafora–tekst, a na poetičkoj i svjetonazorskoj metafora–funkcija. Metafora–tekst nije tek zbroj metafora–rečenica, nego rezultat kretanja značenja, što je kod Milišića vrlo izraženo jer je sklon narativnosti i fabularnosti, njegove poetske situacije uvijek prenose neko konkretno zbivanje ili duševno stanje. Milišić je metaforu–tekst realizirao kao u proznom tekstu, kao ispripovijedanu rečenicu, ili niz rečenica kojima, tvorbeno, nijedan član ne nedostaje. Taj »pri-povjedni« stil najočitiji je u kompoziciji: početni motivi svi su jednakoznačenjski nosivi i među njima nijedan nije dominantan, što je idealna podloga za gradiranje metafora dalje u pjesmi. Milišić na taj način omeđuje lirsku situaciju i u nju pozicionira lirski subjekt, čvrsto među stvari i pojave zbiljskoga svijeta.

Kao metodološku pozadinu vrijedi istaknuti mogućnost da je baš metaforika u Milišićevu slučaju plodan put u tumačenju pjesnikova pogleda na materijalni svijet i svakidašnju zbilju. Metafora se, naime, može razumijevati i kao nadtekstualna instanca koja koncentriira svojstva svih jezičnih razina na kojima se svojstvo metaforičnosti ostvaruje i na kojima je njegov učinak vidljiv, od teksta prema rečenici i riječi. Milišićeva jezična svijest nije odveć zasićena poetičkim materijalom i stilskoformacijskim toposima, već je opredijeljena za autentično oblikovanje vlastite, poosobljene zbilje, paralelne materijalnoj. To je, držimo, odraz pjesnikova uvjerenja da se na stvar može utjecati posredstvom riječi: ako metafora pridruži nekoj stvari dotad neimenovano svojstvo, ali svojstvo koje ta stvar već ima, sama stvar postaje drukčija, dobiva novi oblik i mijenja funkciju. Svrha metafora tako postaje poremetiti ustaljeni poredak među stvarima, krenuti od pretpostavljene nulte točke na kojoj stvari nemaju unaprijed zadana obilježja i iskristalizirati ona obilježja koja neku stvar čine dijelom zamišljene zbilje lirskoga subjekta.

Ponuđena konfiguracija metaforičke građe može biti interpretacijski ovjerenja i metodološki opravdana kao uokviren i pragmatičan čitateljski kontekst, a objektivna ograničenja i iznimke diktira sam korpus jer razlike među pjesmama svjedoče o promjenama autorskog senzibiliteta i donekle otežavaju formacijsko smještanje. Ali kako je Milišićev opus ipak u formativnom smislu dovršen, nužno je minimalizirati te razlike, a istaknuti sličnosti, i to s pomoću terminološkog aparata koji nastoji rekonstruirati pjesnički materijal i istodobno ga integrirati u svijest čitatelja. Interpretacija se na taj način spašava od

apriorizma (ako se dosljedno oslanja na rekonstrukciju) i izbjegava tendenciju, čini se dominantnu u dosadašnjem čitanju Milišića, da kritičarova svijest bude nadređena pjesnikovoj.

Imenantizam koji kadšto podrazumijeva interpretacija usredotočena na metafore u lirskoj pjesmi zahtijeva kratku elaboraciju takve interpretationske pozicije, koju bi, deklarativno, trebalo zanimati samo ono što je ostvareno u pjesničkom jeziku, ništa izvan njega. Biografija u takvu pristupu ispada iz horizonta, što Milišiću oduzima ponešto od izvornosti jer, držimo, da se u nekim aspektima pjesnikove osobnosti krije razlog stanovite lakoće i razumljivosti njegovih stihova. Kao i u vijek u modernom pjesništvu, ta razumljivost izmiče interpretaciji, i upućuje nas na naoko sporedne pojedinosti u pjesmi (a prije razmatranja cjeline teksta) kao spasonosna rješenja koja omogućuju da se stihovi povežu u idejnu cjelinu, zamišljenu mrežu riječi i njihovih realiziranih i potencijalnih značenja (u našoj stilistici ta kombinacija tzv. formalnih i sadržajnih pojedinosti nazivala se, opravdano, naprsto stilom nekog pjesnika¹). Na taj način metafore mogu postati oruđe koje pomaže u razrješenju neprevladanoga interpretacijskog pitanja, a to je kako se cjelina očituje u pojedinstima.

Pjesmu o kojoj je ovdje riječ donosimo u cijelosti:

Vjerujući u stvari²

Vjerujući u stvari, vjerujem sebi
 Da će ih koristiti do iznemoglosti
 Kraj, što mi gorča usta svakog jutra
 Približava mi se raspoređenim podjednako
 Među onim što imam i što nemam

Ali, stvari treba gomilati
 Jačati vlasništvo nad njima
 Višestruko ih koristeći
 Ne zapuštajući ih
 Ne rasvojujući

Puni oblici koje sanjam
 I kojima se one otkrivaju prostoru
 Odmotavaju slatku pohlepu
 Producenje sna
 Milinu posjedovanja

1 Škreb, Zdenko: »Emil Staiger, Umijeće interpretacije«, *Umjetnost riječi*, 1 (1957) 1, str. 70.

2 Iz zbirke *Volile su me dvije sestre, skupa* (2. prerađeno izd., Sarajevo 1989)

Treba ući u naviku stvari
 Odabirati ih pažljivo, pokazivati izabranim
 I uništavajući ih po potrebi
 Otrpjeti tad taj mali bol
 Kao trnce poslije budenja –

I mi se tad goli ogledamo u stvarima
 Koje nas tako sakupljene nastavljaju
 Bolećivo vjerno, dok slabijom vlasnosti
 Krnji se cjelina i duh
 Koji gradismo...

Milišićev stil stavlja sintaksu u prvi plan; to je posljedica njegova organiziranoga jezika, a svijet koji posreduje tim jezikom uređen je i odupire se svakoj naznaci anarhije ili nereda među stvarima predmetne zbilje. Pjesma svjedoči da je njezin tvorac duhovno discipliniran (odnosno, posjeduje discipliniranu imaginaciju) i zahvaljujući tome uspjelo koordinira sve dijelove pjesme. Sintaktički raspored na taj je način postao sredstvo zaštite imaginacije, kojim je pjesnik ukrotio vlastitu možebitnu samovolju. Dakako, čitanje pjesme kroz sintaktički ključ za interpretatora nije ograničavajuće niti je u Milišićevu slučaju obvezujuće; lirska situacija, jedinstvena u svakoj pjesmi, pjesnikovu »samovolju« čini prihvatljivom, osiguravajući smislen kontekst neočekivanim vezama među riječima. Tu »situaciju« treba razumjeti kao cjelinu pjesničkoga teksta, u kojem su, na razini cjeline a ne pojedinačnih sekvenci, iznesene okolnosti koje ovjeravaju, i opravdavaju, metaforičke prijenose koji pak narušavaju ustaljenu hijerarhiju među (leksičkim) značenjima riječima.

S obzirom da je ključna razina u navedenoj pjesmi sintaktička, očite supstancialne metafore treba samo registrirati: *gorča usta, slatku pohlepu, mlinu* posjedovanja, *naviku stvari*³. Zahvaljujući sintaktičkim rješenjima, Milišićev lirski subjekt ovladao je svijetom stvari oko sebe, a odnosi među samim stvarima skladno su uređeni. Milišić se ovdje pokazuje kao vrlo realističan pjesnik (dakle, uredna rečenica ovdje nije odraz formalističkog konstruktivizma), ne u smislu poetičkog opredjeljenja, nego kao znak osobnog svjetonazora koji je sačuvaо uvjerenje da postoji red među stvarima međusobno i u njihovu odnosu s čovjekom. Te stvari, držimo, nisu neka samo pjesniku znana zbilja,

3 Iako je metafora cijela sintagma, kurzivom označujemo onu riječ koja je ovdje, po pretostavljenoj sličnosti, upotrijebljena u figuralnom značenju. Kako se vidi, na razini pojedinačne riječi Milišić je konzervativan, čak konvencionalan, ali zato njegova upotreba u rečenici/stihu takvih, leksikaliziranih metafora nije konvencionalna. O razlikovanju supstancialnih i kontekstualnih metafora, o interakcijskom modelu u pristupu pjesničkoj metafori te o mogućnostima razvrstavanja metafora prema gramatičkim razinama usp. M. Black, *Models and Metaphors*. Cornell University Press, Ithaca 1962; P. Ricoeur, *Živa metafora*. Zagreb 1981.

one reproduciraju postojeće stanje u neposrednoj zbilji, svjedočeći o procesima koji su nam svima poznati. Metafora (»I mi se tad goli *ogledamo u stvarima*«) se nadaje kao sredstvo odmjeravanja s vanjskim svijetom, a pritom podvrgavanje te vanjskosti unutarnjoj imaginaciji nije joj oduzelo ništa od stvarnosnosti. Izbor riječi i njihov raspored kao da je i sam »prepisan« iz zbilje, apstrakcija je svedena na minimum, zbog čega je izostao tipičan konfrontacijski stil, koji metafore obično proizvode. Milišiću kao da je takva disciplinirana, reducirana metaforičnost bila elementarna lirska situacija, jer se o svijetu oko sebe i ne može govoriti čisto nemetaforički; metaforiziranje se ovdje dogodilo kao gotovo spontana procedura, u kojoj nema nikakvih ekstremnih varijanti. To pak razrješuje pitanje metaforičke motivacije (nezaobilazno u opisivanju metafora u nekog pjesnika jer daje privilegiran uvid u intrinzične povode pojedinih spisateljskih postupaka): ona nije nadgradnja na jezik (u smislu inovativne atricucije) niti je nadgradnja na objekte o kojima se govoriti, nego njihov konstitutivni element, što dokazuje i funkcionalna segmentiranost teksta. S njom su pak postignute dinamika i komunikativnost, značajke koje svjedoče o unutarnjoj sistematicnosti, u kojoj se otkriva postupak izgradnje pjesme onako kako ga je pjesnik osmislio.

Umjesto zaključka (koji bi mogao uslijediti tek nakon kvantitativno obuhvatnijeg uvida u Milišićevu pjesničku ostavštinu), podcrtat ćemo načelnu tezu o pjesnikovu načinu upotrebe metafora, a koju, podsjećamo, najzornije zrcali njegov diskurs u sferi svakidašnjeg i stvarnosnog: »posuđivanje« stvari iz zbilje nema kod Milišića svrhu njezina oponašanja ili prepisivanja, nego potvrđivanja vlastite autonomije unutar te postojeće, svakidašnje zbilje. Ovdje, dakle, stvari nisu sredstvo u nakani oponašanja stvarnosti, one jesu ta sadašnjost. Prema svemu navedenom, pjesma *Vjerujući u stvari* ima konkretna poetička uporišta (koja nadilaze metaforološki opis), no važna su kako bi se uspostavio poetološki model koji Milišićeve pjesništvo u cijelosti stavljaju u odnos prema njegovoj književnoj sinkroniji. Ta se poetička nit može predočiti hijerarhijski: na najnižoj su razini individualna Milišićeva pravila, razasuta po pjesmama u svim zbirkama i u njima treba tražiti zajedničku poetičku pozadinu (kad je izašla zbirke *Volele su me dve sestre, skupa*, 1970, Milišić se dosta razlikovao od svojih suvremenika i već je tada inauguirao tipske značajke svojstvene baš njegovu rukopisu); na najvišoj su razini amblemi duhovne epohе i društvenoga ozračja kojemu je pjesnik pripadao, a koja su iz pozadine usmjeravala njegovo pjesništvo⁴.

⁴ Umjesto literature, upućujemo na biobibliografiju M. Milišića u izd. *Hommage Milišiću* (Beograd 2005), koja sadržava sve bitne jedinice iz njegova opusa i iz višedesetljetne recepcije.

Snežana Bukal

Mogu ga se opet sjetiti!

Sve se *to* devedesetih dešava ne u nekakvom romanu, već u mojoj stvarnosti: na ulici, u tramvaju, u autobusu, na radnom mjestu, trgovini, pred dječjom školom, u haustoru, u parkiću preko puta kuće. U virtualnoj stvarnosti televizora, novina, radija. I u ništa manje važnoj stvarnosti ljudskih glava. To strašno žitko sivilo u koje sve tone. Napušta svoje ontološko postojanje »nacionalno biće« i eto teledirigiranog pira koji počinje ovdje kobnom lakoćom urlanja, a završava se negdje drugdje, za nekog drugog, Hugoovom *kobnom lakoćom umiranja*.

Milana Milišića je ubila granata JNA 1991. u njegovom rođnom Dubrovniku, u vlastitoj kući. Prije par dana, u HDP-u, tijekom komemoracije o gođišnjici Milanove smrti, osjetila sam potrebu da kažem nešto što mišljah a nikada nisam zapisala. Da je onoga dana kada je do nas u Beograd stigla vijest o Milanovoj smrti, da je, eto, tog dana rat za mene postao stvarnost, a ne pandemonij mnogih sumanutih mržnjonošaca koji trče svoje počasne maratonske krugove, predvođeni mastiložercima, povjesničarima, pjesnicima i volonterima. Ja sam naivno vjerovala da će tako, nekakvim čudom, sve to prestati, jer to, ljudi moji, mora prestati, i da će se svijet onakvim kakvim sam ga znala uspostaviti ponovo. Milanova smrt raščinila je i prividnu iracionalnost i nestvarnost devedesetih i po svemu je palo jasno svjetlo. Neko vrijeme nakon Milanove smrti na nekoj beogradskoj radio stanici, u rano jutro, slušala sam tugovanku Jelene Trpković, Milanove žene. Pričala je kako se brodom JNA od lazilo zauvijek iz Dubrovnika, u tišini, niz prazne ulice. Sjećam se samo jedne rečenice: »Ja nikad nisam živela okružena ljepotom...« Mislila je na Dubrovnik i svoj život u njemu s Milanom.

Listajući sinoć nekakve svoje stare, davno objavljene priče, naiđoh na ovu rečenicu: »Rat je počeo kad je u Dubrovniku ubijen moj drug Milan. Granata je preplovila kuću. On je bio u kuhinji, htio je da skuva jutarnju kavu. Kad se pet godina kasnije potpisalo primirje, poginuo je moj drug Zaim Karimović.

Šetao je Sarajevom, pogrešnom ulicom u zao čas i sreo okasneli snajperski metak. Obojica su bili pjesnici...« Kada sada čitam tu rečenicu iz priče *Zemljina teža* (priče o borbi da se s obje noge ostane na zemlji, unatoč) čini mi se da su me dva pisca nečemu poučila: Milan, da oko mene bjesni rat i da će taj rat trajati dugo, Zaim, da tom kraju rata neće biti kraja i da će nas svojim poratnim užasima i lomiti i ubijati i dijeliti i sukobljavati. Oko nas se zbiva nešto fasbinderovsko — tajanstveno tiho i bezglasno, kroz demokraciju degradiranu do tabua, koju država slijepo brani od svojih gradana i to uz slijepu suglasnost nas građana.

Milana sam srela par puta, u Beogradu, mislim u *Vidicima*. Bila sam uvijek najmlada tamo. Jednom se pričalo o prijevodima. Ja sam u to vrijeme prevodila eseje R. L. Stevenson-a, nije se o tome mnogo imalo reći, bio je to posao ugodan uz koji sam učila svoje prve prevodilačke korake. Ono što je mene mučilo bila je moja strasna želja da prevodim Emily Dickinson. Čitala sam je godinama, činilo mi se, razumijevala do srži, no niti njen jezik niti ona sama se nije dala prevesti. O tome sam se požalila Milanu. Rekao mi je: Možda ste premladi za tu težinu... i nastavio razgovor s nekim drugim o nečem drugome. Pocrvenjela sam i poslije se mjesecima pitala: mlada za težinu čega, dovraga! Njenog jezika? njezine misli? vlastite misli? Sjetivši se te davno zaboravljene epizode, uzela sam noćas ponovo svoje prvo staro izdanje Emily Dickinson, otvorila ga nasumice, i evo, samo za Tebe Milane, nit mlada više, teška ko atomska težina sjećanja, prevodim, prvo olovkom na papiru, a evo sad, bez ijednog ažuriranja, kuckam po tipkovnici, kao što rekoh, za Tebe:

Srce zaboravit čemo ga!

Srce zaboravit čemo ga!
Ti i ja, noćas!
Ti zaboravi toplinu koju je davao,
Ja ёu zaboraviti svjetlost.

Učinivši to, molitvu reci mi,
Da misli svoje mogu potamnjeti;
Hitaj! Bojim se budeš li okljevalo,
Mogu ga se opet sjetiti!

P. S. U *Čovjeku bez svojstava* kaže Musil: Ako postoji smisao za stvarnost, onda mora postojati i smisao za mogućnost. Ako ikada itko odluči da radi sabrana djela Milana Milišića, neka kod posljednje knjige, kraj broja doda i tri točke kao znak potencijalnoga stvaralačkog života, mogućnosti koja mu je oduzeta.

Sanjin Sorel

Pjesništvo visokog poetskog standarda

Miloš Đurđević je u antologiji *Rušenje orfičkoga hrama* ustvrdio kako je recepcija Milišićeve poezije gotovo u potpunosti izostala što je, čini mi se, točna konstatacija. Uostalom i Krešimir Bagić napisao je slično, no s dosjetkom — »Bez Milišića je zamisliva i moguća slika novije hrvatske poezije. No, bila bi to slika s *flekom*.« Premda u svim važnijim izborima antologiziran, Milan Milišić kao i brojni drugi pjesnici kao da nisu dijelom svijesti korpusa suvremenoga hrvatskoga pjesništva. Naime, problem male kulture koja ima razvijen pjesnički modernitet, rekao bih, ogleda se u sljedećem — nedostatak kritičara kojima je primarni interes pjesništvo, nedostatak časopisa za kulturu te dnevnih / tjednih novina koje su osim *Novog lista* kulturu protjerale sa svojih stranica i njihovo rijetko izlaženje te sada već kroničan rasjec pjesništva i čitatelja. No, to je pitanje kojima bi se trebala baviti sociologija književnosti, odnosno kulturni studiji, što u nas nije slučaj tako da na neka važna pitanja vezana uz knjigu, nakladništvo, recepciju već dvadesetak godina nemamo odgovor. Na samom početku tih promjena, dakle već 1991. godine, Milan Milišić je ubijen, a od tog trenutka njegova književnost ima interesantan put — postumno objavljena ostavština veća je od objavljenih knjiga za života. Za njegovu prisutnost u hrvatskoj poeziji najzaslužnija su tri kritičarska imena: Zvonimir Mrkonjić, Tonko Maroević i Hrvoje Pejaković. Odgovoriti mi je, dakle, ne otvorivši tu novu priču hrvatske pjesničke kritike, koje bi to bile elementarne karakteristike Milišićeva poetskoga diskurza te okvirno naznačiti smjerove utjecaja i interferencija u poslijeratnome modernitetu.

Književna je kritika ukazivala na Milišićev kritički odnos prema stvarnosti te je njegovo pjesništvo proglašavala dokumentarnim, kao primjerice Hrvoje Pejaković, empirijskim ga je pak imenovao Cvjetko Milanja koji pak, sintetizirajući mišljenja utvrđuje njegovu mimetičku, odnosno neorealističku/hiperrealističku osobinu poetike. Cvjetko Milanja je povodom zbirke *Fleka*, e neoreali-

zam Milišićeva pjesništva doveo u vezu s predmetnotematskim repertoarom koji je u zoni društvenoga, medijskoga, književnoga, zabavno-glazbenoga itd. inventara ustvrdivši kako mu pjesme funkcioniraju kao jedna jedinstvena metafora. Tome u prilog idu i strategije narativizacije pjesme. Tome bih samo dodao kako se ne bi trebalo zanemariti njegovu vezu sa Slavičekovim reizmom, odnosno, kudikamo manju, s nominalizmom jednoga Zvonka Makovića. Hiperrealistični koncepti bilježenja i viđenja, fotografiskoga, potenciraju dokumentarističke, kadšto i denotacijske elemente Milišićeve poetike, štoviše njihove su sastavnice i generatori, a da pritom po mnogočemu podsjećaju na govorni stil Makovićeva pjesništva. I jedan i drugi uvelike se služe jezičnim kolokvijalizmom i slengom. Naravno, s njime se mogu uočiti i neke druge paralele, od kojih žurnalizam je svakako od najučljivijih, doduše s bitno različitim ishodišta, a time i učincima. Dok je kod Milišića žurnalizam i feljtonizam u funkciji faktografije te dominantnog određivanja različitih društvenih situacija, prvenstveno obilježenih mnogobrojnim nemogućnostima ostvarivanja — svijeta, subjekta, vrijednosti, etičnosti, pravde, emocije itd. — dotle je Makovićev stil u zoni analitike iste te društvenosti, no s razlikom koja u navedenoj otuđenosti prije svega prepoznaje rad jezika, konačno i riječi same kao takve. Dakle, pjesništvo Milana Milišića možda ipak najviše duguje reističkome modelu kakve je inauguirao Milivoj Slaviček s jedne strane, te s druge, premda poetički dalek, valja samo uzgred naznačiti tek kao povod za razmišljanje, Boro Pavlović. Od Pavlovićeve neograničene pjesničke semioze pa do Milišićeva fotografiskoga bilježenja vidljivoga postoji nepremostivi poetički rasjep, no sličan u konceptu po kojem sve može biti pjesma.

Zapravo, autorova poetička određenost predmetnim svijetom ne staje na njemu u konkretističkome smislu, gdje riječ nosi denotacijsko značenje, niti na njegovome evidentiranju, već investira određenu dozu metafizike svakodnevice, koja je u zoni pjesništva iskustva egzistencije, odnosno gnoseološke matrice. Pa kada se spominju poetički okviri kojima se služio, valja reći kako se Milišić znao služiti, doduše vrlo oprezno, i nekim postupcima koji se najbolje mogu opisati konkretističkima. Recimo, očito da u pjesmama *Ljetna ponuda*, *Nešto na brzinu*, te *Strah u vrtu*, konkretno pjesništvo nije dominantni model, no u svakom slučaju usložnjava moguće smjerove utjecaja, pa time i interpretacije reističkoga poetskoga koncepta. Izjednačavanje označenoga i označitelja, metatekstualnost, autoreferencijalni tekst koji ukazuje na svoje strukture, zadržavanje određenog stupnja gramatičnosti, negacija subjektiviteta, negacija lirskog aspekta u pjesmi itd., sve su to elementi koji opisuju karakter konkretističke pjesničke umjetnosti, a kojima se na svojim rubovima koristio i Milišić. S obzirom da se konkretizam često koristi najrazličitijim igram na riječima napomenuti mi je da se autor često lucidno poigrava navedenim postupcima, gotovo redovito kontrastirajući duhovitost dosjetke s društvenom kritičnošću kao što je, primjerice, vidljivo već u naslovima pjesama *Ustaška ustašca* te *Psihopatriota*. Daleko od toga da bi se moglo govoriti o iole čvršćem kon-

ceptu osim onoga da je autor jednostavno iskušavao različite modele pisanja te su stoga kuriozitet, nipošto pravilo ili pak tendencija.

No, vratimo se mi na Milišićevu iskustvu egzistencije koje je, premreženo onim iskustvom prostora, domicilni poetski prostor autorov. Stvarnosnost koja se investira u diskurz svjedoči nestabilan i nestalan karakter svijeta, pogotovo znajući da mala povijest koja se gotovo kronikalno događa u autorovim pjesmama hoće nadići patetiku svakodnevnoga i postati okvirom općega, nekog bitnijeg projekta. Taj projekt redovito se tiče statusa tradicije, točnije njezina narušena statusa — subjekta, društva, kulture, vrijednosti općenito. Pa ipak na razini prakse Milišić ne apstrahira, niti se pojmovno preinvestira, već sukladno ideji zabrinutosti za navedeno, sjetimo se da je Marović činio isto, samo radikalnije, naglasak stavlja na cjelebitost, konzistenciju i transparentnu semantičnost. Takovrsna je praksa, recimo odčitljiva u antologičkoj pjesmi *Medju vratima od grada* koja prepostavlja ulogu promatrača u povijesnoj konstrukciji grada i njegovih simbola — otvorenosti i zatvorenosti, ulaza i izlaza. Milišić kontinuirano poetski diskurz gradi na onome što je Zuppa nazivao *egzistencijalnim gubitkom*, gubitak koji za sobom ostavlja odsustvo. No ono je pamćenjem fiksirano, prisutno, stoga je već subjekt kao takav u tom kontekstu povijesno utemeljen. I, svakako, pjesništvo je to naglašene antropocentričnosti kada pokušava razriješiti često suprotstavljene odnose između ličnog u subjektu i bez-ličnog svijeta.

Premda etimološki tradicija znači predaja, vezana je, dakle, uz pamćenje kulture, znanja i vrijednosti nekoga društva, ipak mislim da u informatičkome društvu njezino se značenje više vezuje uz pojam zaborava. Naravno i uz odnos periferije i središta, načina promjena značenja od bitnoga ka nebitnome. Budući da je tradicija naglašeno ideoološki označena, da poglede u prošlost, latentne sadržaje prilagođava i pripitomjava prema vlastitim interesima, a s obzirom da je mit njezino nesvjesno, nije niti čudno da time društva postaju poprište različitih manipulativnih praksi. Milišićev odnos prema tradiciji funkcioniра na nekoliko razina i on je gotovo uvijek određen stanovitom kritičnošću. Odnosi li se prema poetskim tradicijama, preuzimat će opća mjesta s obzirom da mu je karakter društvenoga subjekta važan, odnosi li se pak prema baštini, prije svega Mediterana i Dubrovnika, ona će s jedne strane biti divinizirana, gotovo do razine utopije dok će s druge propitkivati njezina ograničenja, odnosi li njegov tradicionalan odnos prema egzistencijalnome subjektu, naravno da će koristiti repertoar koji su naši *pjesnički gnoseolozi* već implementirali u svoje prakse. Rekao bih da je Milišićeva denotativnost te analitičnost u viđenju u funkciji strategije ne-zaboravljanja toposa koji su po autoru u zoni vrijednosti kulture. Bilježenjem, preciznim, fiksiraju se identiteti — lokalni i nacionalni, svakako urbani i socijalni. Ali, prije svega mediteranski. Već sam Dubrovnik funkcioniра kao metonimija Sredozemlja — kulturološki, trgovачki, socijalno itd. Naglašavajući idiosinkratičnost prostora na čija kultura

funkcionira u okvirima palimpsestnosti, a čija se praktična realizacija ogleda u odnosu autora prema poetskoj tradiciji i jeziku, odnosno izrazita sredozemna antropocentričnost manifestacije koje su vidljive upravo u osnovnome predmetu svoga pjevanja — subjektu, egzistencijalnome, te s time povezan pathos koji je čest element Milišćevih tekstova, samo su neki elementi što ga određuju mediteranskim. Pritom ne treba smetnuti s uma niti predmetno-tehničke okvire inzularnosti, s pripadajućim pomorskim, florno i faunim relikvijarijem, eto u pjesmama *Gospodaru vjetra, Otok, Rijeke jadranskog sliva, Šipan, Nulti otok* itd. Budući da priroda određuje segment poetike pod kojom je smatram mediteranskom, valja ukazati na kojim se to premisala Milišić upisuje u istu. Prije svega koristi je simbolički kao projekciju jedinstvene cjeline, bez obzira koliko ona bila fragmentarizirana. Antički pojam *fizisa* objašnjava takovrsne odnose sukreiranja fragmenata, pojedinačnoga u općemu. Pa kada se simbolička značenja vezana uz prirodu prenose, ona postaju povijesna, a time su već u domeni pamćenja / zaborava, odnosno idiosinkrazije. Riječ je, naravno, o historicističkome konceptu po kojemu se konstituira i Baština. Ricoeur bi rekao kako je fizis, u kontekstu mimeze, njegova posljednja referencija. Kako je svaka mimeza u diskurzu diskurz o svijetu tako »ona povezuje tu referencijalnu funkciju s otkrivanjem Stvarnog kao Čina«. Pojam fizisa za Ricoeura je indeks stvarnosti, a kao predstavljanje, budući da je u kontekstu mimezisa, ono zadobiva ontološku funkciju, kada je riječ o metaforičkome diskurzu. Metafora je time dovedena u izravan odnos s pojmom života, prirode — egzistencije. Branko Bošnjak ukazat će na vezu između prirode, pejzaža i slike u funkciji ujedinjavanja fragmentariziranoga, kako kaže — razdvojenoga prostora. Govor u prirodi alegorijski je prijelaz prema govoru u ljudima, možda najizraženije u onome što gotovo opsativno tematizira — obitelj. U agrarnim mediteranskim društvima obitelj je bila temeljna socijalna komponenta, a ta ideja veza seže najbliže do judeo-kršćanske tradicije.

Govorni jezik često se pojavljuje u hrvatskome pjesništvu kao topos koji služi dekonstrukciji standarda, pa i same pjesme, ali i kao postupak kojim se dinamizira sam tekst, odnosno u fragmentima svakodnevice vidi mogućnost za pjesničko oblikovanje. Pretpostavljajući da fragmenti govora inkorporirani u pjesmu imaju ne samo dimenziju pisma negoli podrazumijevaju i akustičku realizaciju navodi me na zaključak kako se u tom slučaju naglo aktualizira govorni kontekst, kojega zapravo sumira. Realizira li Milišić govor Dubrovčana nedvojbeno je čitava stilistika razumljiva u u kontekstu ne samo jezika već i kulture, baš kao i korištenje slenga ili pak birokratskoga jezika kojima se apostrofira slikovitost govora kako bi njegovi sadržaji dodatno semantizirali. Ironija se pritom, naravno, podrazumijeva. Pa kada se spominje grad, Milišiću je on Dubrovnik, iz zbirkie *Volile su me dvije sestre, skupa i Zgrad*. U prvoj je riječ o kritici urbanog, entropijskog i omasovljenog identiteta na što upozorava Cvjetko Milanja, dok se u potonjoj zbirci urbani identitet Dubrovnika, pretpostavljajući njegovu kulturološku sveukupnost njegovim osnovnim habitu-

som, prikazuje gotovo utopijskim, intimističkim mjestom. Slično će biti i u pjesmi *Kad je Bog stvarao Dubrovnik* (*Mrtvo zvono*, 1997.) gdje gotovo da ispisuje povijest ne samo grada, nego i sredozemnoga dijela Hrvatske. Od tog je konteksta neodvojiva komponenta inzularnosti, odnosno mediteranizma. No kada se spominje govorni jezik navedene pjesme, valja vidjeti jednu, možda sa svim slučajnu podudarnost, ali iste je godine, istim provodnim postupkom, s istom temom grada (Splita), no s više ironije i Petar Opačić objavio zbirku *Molitva suprotiva g(r)adom*. Iz navedenih knjiga može se prepoznati onaj daleki odjek iz povijesti hrvatske književnosti u kojima su gradovi (Dubrobnik i Split) bili generatori književnih krugova, kulture uopće. Te relikti toga procesa u suvremenosti — idealiziranje grada kod Milišića te njegovu razornu dekonstrukciju kod Opačića.

Pa kada sam kod ironije — ona je jedna od omiljenih figura pjesnika. Premda je ona često u vezi s humorom i parodijom, kod Milišića uglavnom navedeno izostaje te mu poprima karakter usmjeren na egistencijalnost. Stoga autorova ironija ne barata mnoštvenošću izražajnih oblika, odnosno ne naslanja se na romantičarsku tradiciju i njezina shvaćanja ironije kao *modusa beskonačnosti*, nego se priklanja logici angažirane književnosti koja ulazi u dijalog sa složenim svijetom zbilje. Prije bi se moglo zaključiti kako je Milišić svjestan kontingencija svijesti, jezika i društva te stoga upravo zbog takovrsna nestabilna položaja uvida da je pjesništvo možda zadnja djelatnost koja radi na solidarnosti. Naravno, makar nesvesno, preuzimajući pragmatičan pristup ironiji jednog Rortya, razumijevajući važnost etičkoga horizonta književnosti, kao da pritom ne zaboravlja onaj Sokratov stav da ironija nastaje onda kada se želi staviti *ono beskonačno u prvi plan*. Milišić ironiju koristi kako bi pokazao ono vidljivo i osvijestio ga te poznato učinio poznatim. Naravno, ljudsku glupost.

Po svemu sudeći, Milišićovo pjesništvo u hrvatskoj matici ni po čemu nije izdvojeno niti se po nečemu specifičnome može detektirati u razlici. Pa ipak, ono u jednom visokom standardu utvrđuje, upravo repeticijom, taj isti standard. Po naravi izrazito tradicionalno, u neprekidnom kretanju od doslovnosti do metafizičnosti, od pojedinačnoga do općega te od prirode do urbanosti ono se prije svega upisuje po svome lokalnome značenju u dugi niz dubrovačkih pjesnika.

Klopka za uspomene

Mani Gotovac

Fališ mi (II)

Jesen
(nastavak)

62

Novembal, plomocija

U isto vrijeme, neumorna, ekspanzivna i euforična M. G. niže uspjeh za uspjehom. U knjižari »Mladost« u Ilici promovira svoju prvu knjigu teatroloških eseja »Tako prolazi gloria«. Okuplja se veliki broj prijatelja, ali i znatiželjnika, što inače nije uobičajeno u prigodi takvih promocija. O knjizi govore Nikica Batušić i Dalibor Foretić. Foretić počinje ovim riječima:

— U teatru se M. G. ne maškarava, za nju vrijedi pravilo: »Tko srce dava, svega sebe dava«.

Seneka je obećao fotografirati promociju. Ništa nije fotografirao. Štoviše, i M. G. i promocija mu idu na živce. Možda bi zapravo volio da svega toga naprosto nema. M. G. se baš njemu iz inata, još više ističe, kočoperi, dokazuje.

Potom prikuplja sve kritike napisane o svojoj knjizi. Na večer ih zna s osobitim naglašavanjem čitati Seneki uz uho.

Evo što piše Darko Lukić:

Kao nijedna druga osoba u ovom trenutku jugoslavenskoga kazališta, M. G. je kroničar teatra, prisutnik što iznutra, iz najfinijih pora osluškuje predmet svojeg proučavanja znalačkog i znanstveničkog, no svagda i nadasve proučavanja s ljubavlju i iz ljubavi... Usudujem se utvrditi da je to najliterarnije što se kod nas u kazalištu piše.

Seneka pri drugoj rečenici već glasno hrče.

Janual, 1985.

M. G. postaje predsjednicom Društva kazališnih kritičara i teatrologa Hrvatske. Pitaju je na Sterijinom pozorju hoće li biti selektorica središnjega jugoslavenskog festivala. Pristaje ona, naravno, bit će prva žena u povijesti Pozorja na toj funkciji. Ponosna je, pravi se važna. Sve više i upornije radi u redakciji Prologa. Šac joj diskretno daje do znanja kako 16 godina uređuje »Prolog« i kako mu je već svega na vrh glave. »Možda bih...«, snuje tajno M. G. I putuje i sudjeluje na simpozijima u zemlji i inozemstvu, polemizira, napada gdje stigne, društveno je angažirana, napada vlast...

Slpanj, 1985.

Javljuju iz Splita da je tata loše. Đive od mora ga je posjećivala posljednjih mjeseci, bila je u Miljanu gdje se liječio, odlazila je poslije k njemu u obiteljskom stanu na Mejama. Kada su ga hospitalizirali u Vojnoj bolnici na Gripama, Đive je bila pokraj njega tri dana. Znala je da će Liana, tatinu pokćerku, donijeti morfij iz Milana. Očekivala je da će se na taj način napokon umanjiti neizdržljivi bolovi koje je otac trpio. Ali morfij njezinom ocu nisu dali. Metastaze na kostima rješavali su u Vojnoj bolnici u Splitu s tableticama Voltarena. »Alla balcanica«, rekla bi Đivina baka. Nitko se iz obitelji nije suprotstavio liječnicima, niti tražio milost za njezinog tatu. Đive nije imala fizičke snage. Nije mogla ni gledati njegovu muku. Otišla je iz Splita. Na pokop odlazi M. G. Bijesna na cijelu obitelj i na to društvo oko njezina oca i u otporu prema svakom pokopu u načelu, i protiv svih njegovih malograđanskih obilježja, i protiv... M. G. se odlučila za eksces. Kostimira se posve neprimjereno. Odjevena je u crnu haljinu, u svilenu haljinu kroz koju se nazire gotovo sve. Nema grudnjaka ni bodija. Vrućina je. Vide joj se bradavice. U takvom izdanju hoda u prvom redu iza lijesa svoga oca kojeg je za njegova života doslovce obožavala. Nakon obreda, energično napušta ožalošćene i kreće sama prijekim stazama prema izlazu iz Lovrinca.

— Mani, asti ga maloga miša... — čuje iza sebe glas Borisa Dvornika. M. G. se nije okrenula. Boris je zagrli s leđa,

— Ma ča bižiš, ča se činiš da me ne pripoznaješ, pa ja san, tvoj Boris, bija san tu na sprovodu od jednega bidnoga čovika iz teatra, da ti sada ne pričam, znan, umra ti je otac i ža mi je, cjenia san tvog staroga, cjenia ga je cili Split, bia je faca, dotur, a šta ćeš... evo tu san s njiman... očeš ić s nama štogod popit, bit će nan boje... — Borisa je uhvatila »parlantina«.

Tada se pojave ona prozirno bijela Zdravka Krstulović i intendant nad intendantima Ivica Restović. Iskazuju sućut. M. G. Ona ih odmah pita:

— Što spremate za ovo ljeto? Nisam vidjela program. Kako to da mi ga niste poslali?

Oni znaju da ima godina i pol kako je umrla Ana i znaju da se upravo vraća s pokopa svoga oca. Vide isprčene bradavice. Zavlada opća nelagoda. Zdravka skine crne naočale i pomno se zagleda u svilenu haljinu M. G. Ne može vjerovati svojim očima. Žao joj je, zastidjela se, suze joj vrcnu iz očiju, voljele su se njih dvije, i Boris ih je volio obje, još iz djetinjstva u Splitu. Zdravka kroz suze jedva promuca:

— Bože sačuvaj Mani, Gospe moja, pa kako si se to obukla za sprovod? — I zagrli M. G. čvrsto, čvrsto.

Nastaje tajac. Onda se Restović snade:

— Vidite, Mani je uvijek zgodna i uvijek u svom elementu, pa čak i kada je na sprovodu...

— E lipa moja Kokola... — nastavi Boris pošto je okrenuo glavu da ne bi gledao u prozirnu svilu M. G.

— Mani moja, sjećaš li se tvoje i Borisove Mirandoline i tvoga oca u prvom redu... govori Zdravka i plače i popravlja joj onu kameliju s anđelčićem od slonovače koja se iskrenula na uskoj crnoj traci oko vrata M. G.

— Idemo svi na piće — kaže Restović.

64

Jesen, 2011.

Danas, poslije gotovo tri desetljeća, čini mi se kako je taj pakleno vrući dan na groblju Lovrinac u Splitu utjecao na moj život. Možda nemam pravo, ali najprije smiješna scena u prozirnoj haljini uz lijes tate, potom bakina kamelija koja se okrenula na vratu M. G. kako na Aninom, tako i na očevom pokopu, pa susret s prijateljima iz djetinjstva, sve je to zajedno, prepostavljam, prvi put ozbiljno postidjelo M. G. A iz stida, odnosno iz straha, rađaju se ponekad i povoljne situacije. Možda je tu započelo otvaranje, proces izbacivanja onoga zatamnjelog i potisnutog. Možda je ona tih dana počela uspostavljati kontakt sa stvarnošću koju nije mogla prihvati. Kako bilo da bilo, mislim da je M. G. shvaćala kako je učinila upravo ono što je rekla da jedino neće učiniti. »Uvukla se u naređeni zaborav i organiziranu zamjensku sreću«. Napokon, započelo je suočavanje. Polako ali sigurno, komad po komad, M. G. je trgala dijelove maske sa svoga lica, sa svoga tijela.

Kasna jesen, 1985.

Telefon.

— Da?

— Gorki.
 — Očekivala sam da ćeš zvati.
 — Čekao sam da prođe neko vrijeme kako bi uopće mogla razgovarati.
 Možeš li i danas?

— Mogu.
 Dive od mora pomisli kako se napokon javio čovjek kome bi ona mogla reći svoju istinu. Gorki je taj koji će razumjeti da je Ana živa.

— Možemo li se vidjeti? — pita Gorki.
 — Da svakako — odgovora usplahireno. I dodaje automatski:
 — Ali strašno izgledam.
 — To i očekujem.
 — Mršava sam, kost i koža, osušila mi se koža, imam lice razorenog, žuta sam, rastu mi jabućice ispod očiju...
 — Dobro, neću te gledati. Kada ti sutra završava redakcijski sastanak na Radiju?
 — Mogu se naći s tobom kad god hoćeš, ali samo do dva sata poslije podne. Nakon dva sam zauzeta.
 — Onda u 11, u *Drini*?
 — U Preradovićevoj?
 — Da.
 — Dogovoreno.

Dolazi pepeljastoplava. Odmah primjećuje kako je lice Gorkoga umorno, kako su se produbile bore oko usana. Čuperak na njegovu čelu, koji joj je nekada bio najdraža igračka na svijetu, sada je pomalo sijed. Izgubio se sjaj što je ranije zračio iz dubine njegova pogleda. Znala je, vrijeme istječe. Obujmi njegove ruke i nasloni ih na ostatke svojih grudi. Kao da se sve zaustavilo. Nisu se vidjeli ni čuli gotovo jedanaest godina. Tek bi povremeno dobila na kućnu adresu grančicu ružmarina bez vizit-karte. Znala je da je njegova. Samo joj je on govorio kako je ružmarin morska ruža, cvijet Venere, simbol žene. Kao da godine nisu prošle, osjeti krajnju bliskost s tim čovjekom. U sekundi joj projure glavom njihovi ljubavni susreti u Humu, na Lapadu, u Mokošici... njihov rastanak. Bili su to neizdržljivo božanstveni dani. Bila je u ljubavi, u nesretnoj, to je istina, ali u ljubavi.

Nakon što je Gorki izašao iz Lepoglave gdje su ga smjestili 1974. godine, nastojao je ne baviti se politikom. Nije bio zaposlen, prevodio je s francuskoga. Tako se uglavnom prehranjivao. Pisao je i povijesne knjige. Nije imao izdavača. Žena mu je umrla, nije se više ženio. Bio je umoran i pomalo bolestan. Divi neodoljiv, ali samo u sjećanjima. Gorki više nije bio njezino vrelo žudnje, jer nikakve žudnje u njoj više nema. Ali je postao uspomena na žudnju. Taj se

osjećaj nije ugasio. Đive je davno voljela Gorkoga više od života. Nije tada još znala da život nije dovoljno velik da bi držao na okupu sve ono čega se sjeti čežnja. Rastali su se, nije se moglo drugačije, prsnulo je zbog vanjskih sila, krhotina je bilo posvuda, rezale su poput oštrica, još uvijek ih osjeća na tijelu. Ali više ne боли.

Gorki čvrsto ulovi njezinu ruku i posjedne je pokraj sebe. Susretljiv je, ali i nekako uplašen. Pred njim stoji žena koja je izgubila njega i nakon toga Anuška. Dugo se ne usuđuje preuzeti inicijativu. Onda iznenada, u svom stilu:

— Preživjet ćeš mala moja.
— Što? — pita Đive posve iznenadena.

Ne razumiju se. Đive ne pomišlja da bilo što treba preživjeti. Gorki ne shvaća njezino — što? Misli naprotiv kako barem deset sati u danu razmišlja o samoubojstvu, i kako je to dobro, upravo zbog toga naime ništa slično neće učiniti. Gorki onda bubne:

— Volim te, tebe, te, kažem ti to da ne zaboraviš. Još i sada osjećam tvoj miris, je li ono po suncokretu i limunu, je li tako kaže tvoja ljubljena Durasova?

Đive spusti glavu. Sve je u njoj ugašeno. Zbuni se.
— Nisi me valjda krivo shvatila. Ništa ne želim. Znam da ne možemo iznova — kaže Gorki.

I dalje drži njezinu ruku. I dalje ga Đive ne gleda u oči. Onda Gorki pokuša drugim putem. Govori stihove Vlade Gotovca:

*Htio sam nešto učiniti za domovinu,
Ali probudio sam se
Izgovarajući slučajne riječi...*

*Bolje je sanjati
nego biti budan za Hrvatsku,*

Ponavlјaju stihove njih dvoje zajedno kao da ponavlјaju neku molitvu koja im više ne znači puno. Ipak, pogledi su im se napokon slijepili. On dugo nije mogao proniknuti što mu ona želi reći, ona se dugo nije usudila izustiti »onu« rečenicu za koju je mislila da je može reći samo njemu. Čule su se čaše s okolnih stolova i jedan je pijanac nešto pjevuo.

Gorki je pomiluje po licu drugom rukom. »Koža joj je otvrdnula, ali osjetiti će dodir« — pomisli. Ništa. Onda joj zgnječi nos...

— Imaš najljepši nos na svijetu — kaže i oboje se počnu smijati. Đivin nos je velik, kvrgav i ružan.

— Hoćeš li mi pričati — pita je smijući se.

— Ne znam što bih ti pričala, kaže.

Čini se, to će biti promašen susret nekadašnjih ljubavnika koji su vjerovali kako će na svaki način promijeniti svijet. Sada su u situaciji da ne mogu razgovarati. Onda Đive iznenada postavi pitanje kao da je tek sada, evo ovog trenutka, čula prvu rečenicu Gorkoga:

— Preživjet ću, rekao si. Zašto? Zašto misliš da razmišljam o samoubojstvu? — pita.

— Mislim da o tome razmišljaš jer nisi više zajedno s Anom — odgovori Gorki.

— Pa ja jesam s Anom.

— Kako to misliš? Ana je mrtva, a ti si tu.

— Nije tako, reagira energično.

— Kaži — grune Gorki.

— Ana je živa. Živi na Mirogoju. Tamo joj je ljepše. Izabrala je zelenu lihadu i svježi zrak... Uvijek je mrzila stanovati u gradu.

— Kako živa? — pita Gorki, ne razumije o čemu Đive govori.

— Nikome do sada nisam izgovorila tu jednostavnu živu istinu. Svatko bi mislio da sam luda. Ali ti me voliš, ti ćeš shvatiti, Ana je živa.

— Mani — mirno je pita Gorki — lijeчиš li se?

Pomokrila se kada je spomenuo njezino ime. I liječenje. Suknja joj je mokra. On joj skupi koljena i privuče je onako mokru među svoja koljena, obujmi je nogom. Skutrila se i osjeća njegov ud. Gleda je izravno u oči i ponavlja:

— Liječiš li se?

— Ne, zašto bih se liječila.

— Kako razgovaraš sa Senekom i s Katjom?

— Ne razgovaram. Oni misle da je Ana umrla.

67

Đive prvi put izgovori taj glagol.

Gorki ustane. Rukama grčevito uranja u njezinu kosu sve do tjemena. Čelo joj je znojno. Ispod pazuha cijedi se znoj. U znoju i u mokraći pogleda ga u oči. Crnilo njegovih zjenica što upijaju svjetlost polumračne krčme nepomično pilji u nju:

— Da, Mani, tvoja Ana je mrtva. Nje više nema.

Đive se ne pomiče. Gleda ga s mržnjom. Ružna je. Mogla bi ga ubiti. Gorki joj rukama steže vrat. Radi to silovito. I ponavlja nekoliko puta istu rečenicu.

— Zašto me zoveš Mani? Ne zovem se tako i nemoj me gušiti, to si već jednom učinio.

— Zovem te Mani jer je to tvoje ime. Gušim te kako bi me čula. Pijanac se približi i cereka se na njih dvoje.

— Suza će mi na oko — reče, pa odšeta do drugog stola. Razdvoje se. Ona privuče ruke uz tijelo i sklopjenih očiju kaže:

— Zovem se Đive, Đive od mora.

— Tko te tako krstio?

— Ana.

— Tko je bila Đive od mora?

— Prastara baka iz Mokošice, njih su se dvije dogovorile da se ja tako zovem.

— Može li se Đive od mora vratiti moru?

— Živjela je na Pilama u Dubrovniku.

— Pusti je tamo, tamo joj je mjesto.

— Tko će onda Ani pričati Pepeljugu?

— Pepeljuga bez jedne cipelice poskliznula se i izašla iz bajke. Shvaćaš li da je twoja mala dama pogodena, da joj srce više ne može kucati...

— Ne može kucati? — pita Đive i otvorenim očima gleda u krupne crne oči Gorkoga. On plače i nastavlja:

— Ali ti možeš biti ono što jesi, Mani kojoj je umrla njezina kćerka Ana i koja je s tom kćerkom provela prekrasnih šest godina.

*

Đive izjuri iz lokala. Nije se pozdravila s Gorkim.

Hoda Teslinom ulicom prema kući u Medulićevoj i misli:

— Ako je to istina, nije li to onda fijasko Boga?

— Ili je to višak Božjeg sadizma?

— Ili njegov neproničan hir?

— Ili smo Ana i ja za njega obično smeće?

— Ako Božja ljubav nije imala prema mojoj djevojčici nikakve milosti, prema kome je može imati?

— Ćutim da o Bogu ne mogu ništa dozнати, onostranost mi je nedostupna. Što će s ovostranosti? Što će sa samom sobom? Što će s tom Mani?

Kada je došla kući stavi u kasetofon staru kazetu Jacquesa Brela koju je često slušala s Gorkim:

Ne me quitte pas

Ne me quitte pas

Ne me quitte pas

Ne ostavljam me

Ne ostavljam me

Ne ostavljam me

Stvorit ću zemlju

Gdje će ljubav biti kralj

Gdje će ljubav biti zakon

Gdje ćeš biti kraljica

Ne ostavljam me

Ne ostavljam me

Ne ostavljam me

69

Pjeva li to Jacques Brel o njezinoj želji da Gorki ostane s njom, tamo, prije jedanaest godina, ili Brel pjeva o Ani koja ju je ostavila prije dvije godine?

Dva sata su poslije podne. Trebalо se spremati za Mirogoj. Ne ide joj se. Sluša Brela. Drugi put, treći put. Onda poštar zvoni tri puta na vrata tavanskog stanja. Donosi snop pisama, pozivnice za Seneku, pisamce Katjine prijateljice Lovorke i književni časopis »Delo« na ime Mani Gotovac. Nožem za rezanje papira, odvaja stranice časopisa. Prelistava stranicu po stranicu.... Brel pjeva... Otvori se stranica na kojoj velikim slovima piše naslov pjesme: **Umrla je Ana**

Bulji u ta masna crna slova. Fett, font 22. Tri riječi. Čita pjesmu Ante Armaninija u časopisu Jovice Aćina. Spominju se imena. Riječ je o mojoj Ani. Piše crno na bijelo. Pilji dugo u naslov, prolazi vrijeme, čita naglas nekoliko puta slovo po slovo. Umrla je Ana. Slova plešu, izvode razne figure, udaraju po glavi, jedno pa drugo, bez reda.

*

Ne znam kojeg je to dana točno bilo negdje krajem 1985. godine, ne znam je li to bilo još u prosincu ili ranije, jednog jutra ustala sam iz kreveta i počela okretati telefonski broj moje mame. Sjećam se njezinog — molim? I taj molim bio je očajan, kakva je uopće bila moja mama od dana kada je Ana otišla. Rekla sam:

— Mani.

Izgovorila sam svoje ime. Đive s mora je nestala. One su dvije figure nestale. Ili su se spojile i integrirale u jednu. U mene. Znala sam to na svim razinama. A najviše po bolovima koji su me spopali. Gorjeli su mi kapci, boljelo je negdje, nisam znala točno gdje... Neka posve druga vrsta boli, do tada nepoznata, ona koja ne pogada određeni organ, nego cijelo tijelo. Boljelo je jako, to je sve čega se sjećam.

Prvi put došla je po mene hitna pomoć. Kasnije će to postati uobičajeno. Odveli su me u Vinogradsku bolnicu. Rekli su da će u infuzijama pojačati lijekove za spavanje. Onda sam spavala i opet se ničega ne sjećam. Rekli su mi da sam spavala dugo, danima i noćima, mjesec i dva. I to s Aninim plavim klaunom kojega sam čvrsto držala u zagrljaju. »A sada mi daj plavog klauna i pusti me da spavam« rekla je mala. Ništa, samo spavati.

Prvi osjet kojeg se sjećam kada sam se probudila, i dosta dugo kasnije, vezan je uz moj želudac. Tamo kao da se smjestio neki kotač sa šiljcima koji se neprekidno vrte. Naginjala sam se prema naprijed i prekrižila ruke preko diaphragme ne bi li manje boljelo. Ali onda bi me sustigla druga vrsta boli. Kao da netko nožem za guljenje krumpira prelazi po crijevima gore–dolje, gore–dolje. Da sam barem mogla otvoriti te rane pa da krv lipti i zalije sva mora ovoga svijeta. Ali nisam. Da sam barem mogla plakati. Ali suza nije bilo. Nijedna suza. Samo stalni umor, umor na smrt.

Prosinac, 1985.

- Slušaj Seneka, zašto ne dijeliš sa mnom ono što smo zajedno prošli?
- A zašto ti na silu hoćeš govoriti o tome?
- Anušak se mučio našom krivicom.
- Učinili smo sve što smo mogli.
- Kriva sam za Aninu smrt, kriva sam na tisuću načina. Ne znam ih nabrojiti, ali ih osjećam na cijelom tijelu. Ali ti mi, molim ja tebe, objasni zašto si ti dopustio da se malena toliko muči? Ti si trezven i racionalan čovjek, zašto si to dopustio?
- Nitko nije kriv.
- Znam, u nesreći nema krivice, čula sam to već puno puta. Ne opravdavaj se, odgovori.
- Znaš sve i sama.
- Hoću, hoću govoriti, imam pravo na to, dosta mi je više šutnje u ovoj kući, hoću razgovaraaaaaaaatiiiiiiii, urlam iz petnih žila i pobacam sve boje sa Senekinog štafelaja. Tubice su otvorene, boje iz njih cure, razmazuju se po podu, lijepe za cipele. Seneka govori toliko tiho da ga jedva čujem:

— Imali smo dvije mogućnosti, jedna je bila prihvatići prijedlog doktorice Čop i ne poduzimati ništa, jednostavno ništa, prepustiti Anuška njezinoj bolesti i mirno čekati kraj. Druga je bila učiniti sve što je bilo u našoj moći i nadati se da ćemo joj spasiti život. Mi smo krenuli drugim putem. Ti sebe danas okrivljuješ jer smo odabrali drugi put. A da smo krenuli prvim, da smo izabrali put koji je predlagala doktorica Čop i kasnije doktor Epstein, misliš li da se danas ne bismo okrivljivali, da ne bi bilo krivice?

— Hoćeš reći da si od početka znao da smo u mat poziciji? Hoćeš reći da si igrao šah, znao da moraš izgubiti i da ne možeš odustati. Tvrдиš da je tvoja krivica ustvari neskrivljena, da je gubitak bio neizbjeglan. Dobro, ti si lice apsurda, ali zašto je Anu trebalo mučiti operacijom, bolnim injekcijama zbog fakcialisa, cjepivom? Zašto? Ja sam vjerovala da će ozdraviti. Ja sam bila glupa i naivna, ali ti, ti...

Balerinke su mi se zalijepile za boje, zbacila sam jednu s noge i bosim stopalom krenula mijesiti po parketu masnu crnu boju koju Seneka toliko voli.

71

— Sama si rekla, nisam imao izbora.

Njačem. Skvičim. Urlam. Crnoj boji dodajem bijelu i crvenu. Seneka nastavlja slikati.

Nova godina u Madridu, 1986.

Seneka je odlučio da me odvede desetak dana negdje drugdje, negdje izvan svega, gdje me ništa, baš ništa neće podsjećati na malu.

Nazvao je svoje prijatelje Vjerana i Martu Jerić. Oni su nas pozvali u Madrid da u njihovu stanu provedemo tjedan dana i da dočekamo zajedno Novu Godinu. Njima je to slavlje besmisleno, kao i nama, pa će nam biti dobro zajedno. Jerić je sa Senekom išao u zagrebačku gimnaziju. Osim Seneke i Jure Šabana, cijeli je njihov razred napustio Hrvatsku nakon 1945. godine. Jerić je u Americi napravio karijeru kao nuklearac i sada je u Madridu u funkciji šefa nuklearnih elektrana što se grade po Španjolskoj. Pri tome je i vicepresident Bechtela. Sve mi to nije važno, frigaj funkcije i titule, zanimljiv mi je čovjek i dobro mi je u Madridu. Nenametljiv je, kaže samo po jednu, ali mudru. Razumije da me više nema nego ima. Njegova žena Marta u svom raskošnom stanu s velikim prozorima i bogatim zavjesama u tišini preludira na svom pianinu u predvečerja. Sanatorij. Pokazuju nam neobičnosti Madrida, naravno posjećujemo i muzej Prado, vode nas u dobre restorane, šetamo parkovima.

U sitne sate dvije noći prije Silvestrova, ne mogu zaspati, pa se potiho šuljam po kući Jerićevih. Vidim Vjerana kako pred zatvorenim vratima sobe u kojoj

spava njegova žena uredno slaže velike novčanice. Pričam sutradan Seneki o toj čudnovatoj zgodi. On mi kaže kako taj novac Jerić zaradi kasno u noći u kockarnici i onda ga u cjelini — pokloni ženi.

- A kada izgubi u kockarnici? — pitam
- Ništa, plati sa svog računa.
- Ma sjajno.
- To on zove zlatnim ribicama...

Smijem se Martinim zlatnim ribicama. Novu dočekujemo u hotelu Ritz ili Intercontinental, ne sjećam se točno. Privlače me te dame i ta gospoda u visokom sjaju španjolskoga glamura. Proučavam koja dama pripada kojem gospodinu, jer gotova ni jedna nije s onim s kojim bi željela biti ili s onim s kojim doista vodi ljubav. Oduševljava me njihov nakit, izbor tog nakita, dijamantni dijademi ili rosete na prstima. Slušam dobru glazbu, pijem skupi šampanjac, opuštena sam, ugodno mi je. Točno u ponoć, u vrijeme čestitanja, Ana doleprša ravno meni u krilo. Nataknula je polucilindar na svoju plavu kosicu. U roza je srebrnkastoj opravi, sva vedra i nasmiješena prolje čašu šampanjca po mojoj haljinici od svile i kaže:

- To ti je za sleću, ja sam tvoja zlatna libica, sletna ti Nova Godina.
- Istog trenutka pokrene se onaj kotač u želucu i zastruže onaj nožić po crijevima gore-dolje gore-dolje.
- Evo me Ana u Novoj — kažem veselo na sav glas.
- Buka je, svi čestitaju, grle se, nitko me ne čuje, svima sam dosadna, svi su na mene zaboravili.

*

Čuvam bezbroj fotografija iz Madrida. Na njima je zapisano sve drugačije od onoga što je stvarno bilo. I fotke mogu biti namještajka. Ne registriraju stanje osjeta ni osjećaja, ne vide ono što su oči vidjele. Iako su one takozvani dokumentarni materijal. Na fotografijama se, na primjer, ne razaznaje kako mi je mala iskočila iz Velázquezove slike *Las meninas*, iz figure infantkinje Margarete i kako je tvrdila da je to »uplavo ona, glavom i tijelom«.

— Koja si lažljivica, rekla sam joj, ta je slika nastala 1656. godine, prije nego što je španjolska inkvizicija počela proganjati slikara... Kako si ti mogla biti model?

— Ti se mamice i tako ne lazumiješ u vlijeme, u ono plije i ono poslije, ti to ne shvaćaš — rekla je.

*

Na Martinom pisaćem stolu nailazim na neispisana pisma u blagim ženskim tonovima, pronalazim jedan ružičasto svilenkasti papir u tonu Anine haljine, Vjeran je već složio bezbroj zlatnih ribica, svi spavaju, sjednem pisati pred zoru:

Dragi Anušak,

Vidjela sam te prvi put u zori, baš kao što je i sada, u rodilištu u Petrovoj. Poslijе sam javila mami da si ružna kao Miroslav Krleža. Bilo je to zato što si se rodila istoga dana kada i on. Doduše, ti si se pojavila minutu prije ponoći. Ali upisali su u Petrovoj datum — 7. srpnja. Oči su ti bile nabrane od mesa, lakomo si gutala mlijeko, sisala si i u snu. Kada su mi tvoje usnice stisnule dojku, bolnu od silnog nadiranja mlijeka, kada sam te počela dojiti kao moje ružno pače, pretvarala si se u najljepšu bijelu labudicu na svijetu. Uživala sam klizeći nosom i usnama preko tvoje paperjaste glave. Mi smo dvije prošle zajedno malo manje od šest čudesnih godina. Vrijeme nedužnosti. Znala sam da mi je pokraj tebe dobro i da mi ništa drugo ne treba. Ništa na svijetu mi nije fali lo. Bila sam ispunjena blagošću, mogla sam biti mama Katji, žena Seneki, mogla sam raditi, čitati, pisati, nisam ludovala, nisam očekivala ništa i nikoga drugoga. Bila si neobično dijete, nisi bila naporna, nisi tražila više nego što sam ti pružala, nisi plakala kada su ti izbjigli prvi zubići, nisi bila razmaženo derište, zvala sam te smijuljak, jutra su u kući počinjala tvojim smijehom. Onda su mi rekli da si bolesna. Nesvesno sam znala da te gubim i bojala sam se da ti je teško. Ali imala sam te pored sebe, bila si živa i bila si tu, tu. Nisam vidjela kako se mijenjaš. Za mene si bila i dalje bijela labudica i kada su te li jekovi iznakazili. Bila sam sretna uz tebe, strašna opasnost sreće. Rodila sam svoju ljubav, mislila sam.

73

Ana, jesli zato morala otplovati brodom u neke nepojmljive daljine? I kamo si i kome si, molim te, otišla? Željela bih samo toj osobi ili pojavi ili moru ili zemlji, željela bih reći nekoliko detalja o tome što voliš jesti, kako da ti pripremi krevet, koje priče su ti najdraže. I željela bih reći toj nekoj nepoznatoj, koja sada stoji kod tvog uzglavlja, neka bude blaga tvome snu. Stihovi Vesne Parun govore ti bolje od mene. Ta »koja ima ruke nevinije od mojih neka bude blaga tvome snu«, Ana.

*I neka mi reče katkad nešto o tebi
da ne moram pitati nebo i more
koji mi se čude i šute
i žale moju strpljivost.*

**Ljeto, 1986.
Mokošica**

Nakon što je Ana otišla, eto me prvi put opet u Mokošicu. Dvoumila sam, a onda sam se spakirala, strpala sve u minić i putovala lošom cestom Zagreb — Dubrovnik. Rujna paprat i vrijes u cvatu. »More nije nimalo lijepo«, ima pravo Bukowski. Sama sam u kućici. Seneka je rekao da snima, Katja ljetuje sa svojom klapom, goste nisam zvala. Kućica je zapuštena, zidovi su vlažni, zaudara po pljesni. Ne mogu ništa pospremiti. Maločas sam gledala kako naša barka s Tomijem od 4 konja napušta svoje mjesto uz mulić i odlazi prema pučini. Prodala sam je, što će mi barka kada nema male, pomislila sam. Skačem i plivam i danju i noću, a nikako ne osjećam more na svojoj koži. Ispružena sam na suncu pod zasljepljujućom svjetlošću ljeta, pocrnjela sam, a ne mogu osjetiti toplinu sunca na koži. Ribar ponekad navrati u zoru. Otvori vrata od vrta, ne zaključavam ih, i ostavi na kaminu cipla ili trilju. Okrene se pa pode. Ne zove, ne javlja se. Nemam volje očistiti ribu i skuhati lešo. Ribar to zna. Ali sve jedno navrati, i opet ostavi. Ne mogu kuhati. Mare Bogdanović donosi ručak. Svaki put pita kakav je objed, je li bilo fino, kažem sjajno, ne smijem reći kako ne znam što jedem. Razgovori s mojim rođacima obavljavaju se u vrtu. Lucija Carić dolazi svako toliko kao u kondolijance, ustvari donosi košare voća, koje se suši u tim košarama jer ga nitko ne jede. Dolazi i Baldo Podić, dirigent. Baldo dirigira rukama u svim životnim situacijama. Kao da je rastresen ili kao da nikad ništa drugo ne vidi osim velikog orkestra pred kojim mora stajati sam. Sjedim na klupici. Baldo govori i pomicše desnu ruku kao da je riječ recimo o Verdijevoj *Traviati*. Sjedi tako, pilji u bosionik, potpuna je tišina, samo svako toliko kaže:

— E, moja rodice, e moja rodice...
Baldo ima pravo, kako se izvući?
— Zajebavaš, mamice — cvrkuće Ana po lovoru, ružmarinu i smokvi.

Bit će bolje kada se sumrak ušulja u kuću i kada krenem slušati Frobergerovu tužaljku za čembalo, *Toccatu u C Duru*, koju mi je Baldo upravo donio. Pijuckat će rakiju. Glazba, tmica i alkohol kada se udruže padaju na dušu kao melem. Sada će ustati s ove kamene klupice, ubacit će toccatu, otići će u kuhinju, uzet će flašu domaće rakije koju mi je Nataša poslala iz Korčule i bit će mi dobro...

Ana s vrha lovoričke recitira:

*Jedna je mačka mnogo pila
i nikad nije tlijezna bila,

samo je cugala
samo je šljokala*

*samo je bumbila
samo je lokala,
i jednog dana s klova se skljokala..*

Oštar zvuk telefona.

— Molim?

Iz slušalice čujem muški glas, prigušen ali jasan.

Nepoznati muškarac predstavlja se kao otac neke djevojke koja se zove Nadia.

— Nadia Comănci, ma ne valjda — pitam iz svoje potpune odsutnosti.

— Nadia Marković.

— Oprostite, ne poznajem vas.

— A znate vi mene, lijepo vi mene poznajete, itekako me poznajete, samo glumite...

— Molim, a zašto bih? — pitam.

— Pa moja je kćerka s gospodinom Senečićem u ozbiljnoj vezi još od jeseni 1983. godine, od snimanja filma s Rajkom Grlićem, i oni bi se dvoje vjenčali kada biste vi već jednom, gospođo moja draga, draga moja gospođo, pristali na tu rastavu...

— Te godine je bolovala naša kćerka. Seneka je bio izbezumljen. Nešto ste pobrkali. Jest da sam u pripitom stanju, ali toga se dobro sjećam.

— O ne, ne, nisam pobrkao, pa oni su se započeli voljeti na jesen prije dvije godine dana, znam ja to dobro, i veza traje, a ja vam kao otac moram kazati kako je vrijeme da se ta veza i realizira, znači da se okonča brakom, da, a kako bi se to moglo i izvršiti, vi morate potpisati već jednom taj komadić papira, tu rastavu...

— Ali ja ništa o tome ne znam, nitko mi ništa nije rekao, nisam vidjela papir i što se to mene uopće tiče, i svejedno mi je, da vam pravo kažem, neka učine što god žele.

Spuštam slušalicu. Nemam namjere ništa o tome reći Seneki, uostalom već se ne sjećam točno što je govorio taj nepoznati gospodin. Pijana sam. Ako Seneka hoće rastavu, već će on to nekako izgovoriti. Seneka zove kasno u noći:

— Upravo sam zaspala, reci — kažem tiho u slušalicu, kao da netko drugi spava pokraj mene.

— Pila si? — pita Seneka

— Da.

— Rezervirao sam avionsku kartu iz Dubrovnika za Ljubljani, za sutra u 16 sati, čeka te na tvoje ime u zračnoj luci. Ostavi minića тамо на parkiralištu, то se i tako ne plača. Onda ćemo zajedno u Potpeč na ručak, па у Otočac na tjedan dana. Тамо имам snimanje.

— Pa, ne znam, oprosti, iznenadena sam, pa, da, možda bih i mogla doći, nije mi dobro u ovoj vlažnoj Mokošici.

Ljeto, 1986., na putu za Otočac

Putujem Senekinom alfom по Sloveniji. On naglo zakoči na cesti за Otočac, zaustavi auto, pogleda me u oči и pita je li istina da me neki nepoznati muški glas zvao sinoć na telefon, rekla mu je Nadia с којом radi, rekla mu je i zašto je zvao, и kako se usuđuje, и koje su to zablude и ludosti, и kako to nema veze с njim, sa Senekom, on naime само radi с Nadiom на filmu, sve je samo poslovno, и neka oprostim što se u takvom mom stanju, eto, još događaju и te gluposti... Nije me pri tome držao за ruku, nikada me nije držao за ruku. Umjesto toga znao bi me uhvatiti за ručni zglob kao da je bolničar.

Udala sam se за svoga muža jer sam ga željela. Htjela sam ga osvojiti kao žena. Bio je intelligentan, neobično zgodan и brojne žene су за njim ludovale. Vjerovala sam kako ћу ga vezati uz sebe и pobijediti sve svoje suparnice, htjela sam postati jedina. Privlačila me i istodobno plašila njegova drskost, grube otvorenosti, pretjerano psovanje, ignoriranje građanskih ponašanja... kao da je bio učenik Antistena, osnivača škole cinika у staroj Grčkoj. Nisam bila sklona cinizmu. Ne slažem se s uvjerenjem da je svijet u kojem živimo, ako ne najbolji, а ono barem najmanje loš od svih mogućih svjetova, па ga bilo koja radikalna promjena može samo pogoršati. Kada se pročulo da smo Seneka и ja zajedno, Zvonimir Berković je primijetio:

— Kako ће njih dvoje zajedno? Ona neromantičarka, а on cinik?

Činilo mi se, а и danas mi se čini, kako taj cinizam ipak nije njegova prava priroda. On zapravo skriva svoju ranjivost. Mislila sam kako to ne može poremetiti naš bračni život. Ali život ne teče onako kako ga zamisliš. On ide svojim putem, ti svojim. To nisu isti putovi. Nije da sam htjela biti sretna и заљubljena, ne, to ne. Znala sam da ništa više ne može biti onako kako je bilo с Gorkim. Ali postojala je želja, а želja je, mislila sam, ono istinito. Čim postoji želja znači nije interes, nije laž, nije nadmetanje, nije licemjerje, nije prestiž. Želju se ne može glumiti. Ona je naprsto tu и to je sve. Nisam tada vodila računa о tome kako je gotovo nemoguće nešto jako željeti, а da se pri tome

drugoga ne povrijedi, da se drugome ne nanese bol. Ranije sam povrijedila svoga prvog muža, onda smo Seneka i ja svojom vezom povrijedili njegovu ženu. I tako u krug. Sada se Seneka želi na bilo koji način spasiti od nesreće koja ga je zgromila. Želi zaboravljati, vjeruje je da će mu biti lakše uz Nadiju, ili on doista želi nju, to je trenutno svejedno. Ali zasigurno ne želi povrijediti mene, svoju ženu koja ne zna kako se izvući iz stanja u kojem smo se oboje našli. Nadia se pak dovela u situaciju da bude ljubavnicom čovjeka kojemu umire dijete. To sigurno nije željela, ali dogodilo se... Kako je život jebena stvar.

*

Toga sam dana, kada smo stigli u Otočac, zaželjela: krumpir lešo s maslinovim uljem.

77

Jesen, 1986.

Objavljujem knjigu »Dubrovačke mišolovke« u izdanju Teatrologijske biblioteke.

Možda živimo samo po svojim ranama, po svojim porazima i svojim gubicima, i to ne samo individualno, subjektivno, nego i kao društvo u cjelini — središnja je misao ovih spisa, tajno mjesto scene Dubrovačkih mišolovki Mani Gotovac, zabilježio je Antun Pavešković.

San nakon promocije:

Noćas u snu želim Ani pokazati svoju novu lutku. Ona ima nekih drugih obaveza, važnih dužnosti kojima se potpuno posvetila. A opet ne može izbjegći da me vidi. Dolazi, sjedne na bezbrojne kofere i nesesere u atriju hotela Toplice na Bledu. Sliči na Raffaellove firentinske dječačice s mamom. Svijetlo joj pruža mogućnost da pokaže kako diše punim plućima, kako je sva od nove energije i vitalnosti. Lice joj je maleno, puno vedrine i radosti života. Kaže da joj je dobro. Malo dalje, u istom atriju, zabavlja se grupa ljudi kojima ona pripada. Sa mnom je vezuju tanke niti, neke davne emotivne veze. Brzo odleprša i vrati se njima. Ustajem s lutkom u ruci, dolazim do tih ljudi, to su različiti klaunovi kao na Senekinim slikama. Lica su im nekako ozarena, a opet i ukočena. Približim se šefu grupe. Pogledam ga u lice. Keramičko lice Anina plavog pajaca s naslikanom suzicom. Upitam tko su ti ljudi. Odgovori mi kratko i jasno kao da se čudi mom pitanju. Kaže:

— Pa oni su u raju.

Smije se.

Jesen, 1987.

Imenovana sam glavnom i odgovornom urednicom časopisa za dramsku umjetnost »Novi Prolog«. Svjesna sam da nisam izabrana po svojim djelima niti po svom znanju. Ta me činjenica i frustrira i ne frustrira. Osjećam ponos i nelagodu. Znam, radit će neumorno, a to od mene uglavnom i očekuju članovi redakcije, to jest Nikola Batušić, Hrvoje Hribar, Branko Matan, Georgij Paro, Nenad Puhovski, Boris Senker, Andrea Zlatar i Vjeran Zuppa. Odmah krećem pregovarati sa zajednicom europskih kazališnih časopisa u Madridu i Miljanu kako bi se Prolog priključio njima, tražim prevoditelje i dodatna sredstva za časopis. Uz to se posvećujem preradbi Euripidove tragedije »Elektra« za Magellijevu predstavu na Splitskom ljetu. Plašim se svojih uspjeha i borim se za njih.

78

Ljeto, 1988., Mokošica

Došla je Katja. Priprema prozirnu goveđu juhu. Unosi toplinu u kućicu. Isprazni stari ormar koji sam prije četiri godine napunila kaduljom dok sam s Anuškom bila u Mokošici. Vjerovala sam u onaj aksiom iz Salerma koji kaže: zašto da strada čovjek kojem u ormaru raste kadulja. Katja sređuje sve, očisti komode i stare okvire za zrcala, uzme grablje, iščupa divlju travu, ruže pospe prahom protiv gusjenica, loza iznad stola uredno je raspoređena, sunce nam ne tuče u glavu dok doručkujemo.

— Skini, molim te kupaći i obuci nešto na sebe. Idemo zajedno gore u selo. Našla sam ženu koja prodaje balančane, pomidore i tikvice iz svog vrta. Glupo je svaki drugi dan voziti se minićem do Gruža. Žena će nam prodati sve iz svog vrta. A ima, rekla je, i maslinovo ulje, ne mogu sve sama nositi, podi sa mnom, ajde, pokreni se, kaže Katja.

Veremo se Katja i ja puteljkom, penjemo se ostacima kamenih stepenica, prolazimo kroz nisko grmlje i drače divljih ruža, sve nas grebe.

— Tamo ti je odmah iza crkvice grob mog djeda Boža Birimiše i njegove žene Marije Čipico, kažem Katji.

— Mama, rekla si mi to već stotinu puta i odvela me tamo, pokazala si mi secesijski spomenik, pa što? Zar se ne sjećaš?

— A, da, da, oprosti.

Vraćamo se s dvije litre maslinova ulja i pune su nam ruke voća i povrća. Na autoputu, koji moramo prijeći, dogodila se prometna nesreća. Okupilo se mnoštvo Mokoščana i drugih slučajnih namjernika.

— Proći ćemo nekako tako da sve zaobiđemo, nećemo ništa vidjeti, ne boj se — kaže mi Katja. U desnoj ruci nosi maslinovo ulje, lijevom me primila ispod ruke. Ali nije moguće zaobići sve.

Moramo prijeći autoput da bismo došle do uskog puteljka koji vodi do mora i naše kućice. Drugog puta nema. Provlačimo se kroz gomilu, čujemo jauke i brbljanja. Odjednom ugledam kroz gužvu veliku lokvu krvi, toliko puno krvi, pa koljena jedne žene koja kleći u njoj.

— Jooooooooooooooooooooooooooooo
AAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAA, joj, joj, joj, pomozi mi Bože, moraš mi pomoći, molim te, pomogni mi, ne mogu sama, mali je, nije mu ni sedma, joooooooooooooj... pomozibožejoooojbožemoj
mhmiiliiiii,mh, jjjjjjjoooooooo, mhzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzz,
m,m,m,,m,,m,m — pa uhvati dah na trenutak i onda opet:
— aaa,
zaštobožezasto?

Odjekuju njezini krikovi kroz ove stranputice. Čuju se i dalje, dok silazimo zapuštenim puteljkom do kuće. Odjeci imaju duboku, grlenu notu, simfonija urlika. Onda urlici postaju sve tiši i tiši. Prolaze uz nas dvije starije žene u crnim marama. Križaju se. Kao da su zalutale iz filmova braće Taviani. Ispadnu mi balančane i tikvice iz vrećica od kartona. Katja se uplaši zbog mene. Klečimo na zemlji, skupljamo povrće, ona stavi sa strane bocu od ulja, ispadne joj čep, ruke su joj masne, sve klizi. Katja sva zbrkana, zagrlji me rukama od ulja, poljubi me u kosu i kaže:

— Volim te, mamice, puno te volim.

*

Živjeti bi moglo značiti postojati u očima onih koje volimo. Doista, što bi drugo moglo značiti — živjeti?

*

Stižemo kući, uvlačim se u kupači i krećem prema muliću. More, sve će srediti more. Ribar sređuje barku koja je ukotvljena kod mulića. Prolazim pokraj njega, a on kaže:

— Hoćete li da vas provezem s barkom pa da se skvasite u čistom moru, a ne ođe ispred kuće, đe ne vidite ni dno. Ako hoćete, poćemo do Dakse...

Ne, ovaj Ribar ne dolazi iz romantičnih romana, kako se to može učiniti. On živi u Mokošici. On možda može oputovati u neki stari roman romantizma, ali sada postoji tu, takav kakav jest. Istina, čudna je pojava u današnjem svijetu, ali ima i njih, ima ih, i takvih.

Ribar mi pomogne ući u barku. Plovimo, a on me uljudno pita:

— A kako ste?

Iz vedra neba počinjem odgovarati na pitanje. Krenem govoriti i govoriti. Najprije tiho pričam sve o Aninoj bolesti, sve od samog početka. Zatim govorim sve glasnije, pljušte riječi kao slapovi, ispadaju iz usta poput kuglica žive, govorim o Katji, o tome koliko sam je zapustila... zatim o Seneki, o Gorkome, o Ani koja je negdje, dobro joj je, sve to govorim nepoznatom čovjeku, tom neznancu, tom ribaru, a on vesla i sluša i vidim kako me sluša. Doista, vidim čovjek čuje. Katja izlazi na mulić, gledam je izdaleka onako dugu, mršavu i zapravo usamljenu. Gdje je ona energija koju je imala u sebi kao djevojčica? Gdje je njezin »ne« i »neću«? Gdje je njezina samouvjerenost? Samo joj još leti kosa na sve strane. Maše mi. Gledam u Katju i vrcnu mi suze iz očiju. Zaplačem kao ljuta godina. Plaćem unedogled, suze padaju niz obrazе, grudi, sva sam mokra, pljusak suza, potoci, rijeke, more suza, cure mi šmrklje iz očiju i nosa, ispirem ih u moru. Traje to i traje, izlazimo iz Rijeke dubrovačke. Ribar je u bakrenoj boji od sunca, sav je koščat i žilav, ruke su mu natopljene solju kao i tamnomodra majica koju ima na sebi. Gleda me svojim zelenim očima i pita blago:

— Kad ste zadnji put plakala?

— Nisam mogla plakati. Pokušavala sam, ali izlazio je samo cvilež, i vika, puno sam vikala... a, da... posljednji put sam plakala kada sam dobila dijagnozu o Aninoj bolesti, prije pet godina, poslije više nisam...

— Usahle su vam oči, ženo Božja.

Plaćem.

— A što vas evo sad najviše muči? — pita on dalje.

— Ne znam, možda Katja, možda, kako to da sam uopće preživjela?

— Krivo govorite. Vi nijeste preživjela. Vi stvarno živate. Živi ste, vidite i sami, neki konali u vama su se začepili, Bože moj, nijeste mogla plakati, eto sad plačete, očepilo se, očepit će se i drugi konali, jer vi ste živa. A živa ste i zato što toliko fantastikate o svom djetetu, živa ste i za nju, duplo ste živa. Stalno van je i Katja na pameti, pa vi ste, ženo Božja, triput živa.

On na trenutak spusti glavu, zaustavi vesla, pa odsječe:

— Sikur sam da nijeste dugo imala muškoga, svog čovjeka kala sebe noću u posteji?...

— Nisam, ali nemam ni želju.

— Bome da je imate, čući u vama, neđe skrivena.

— Ne, nemam nikakvih želja.

— Fermaj više, ženo, iz te vaše pustinje, nakon nesreće koja vas je razbila na hijadu bokunića, brzo će proklijat sentimenti i sve ono što van je dosad falilo... proklijat će želje isto ko što su ončas izleće riječi i suze iz vas, sve u svoje vrijeme. Raskomadana ste, sličite na ona jedra što ih je bura raznosila unaokolo, sjećate se, kada ste Vi i mala Ana brojile jedrilice što su čele proć iz Marine prema pučini i onda su se vratile nase. Čekaj ženo Božja, da bura pasa.

Čujem Anu kako pjeva:

Život. Život. Živjeti.

Život. Život. Živjeti...

— Skrpit ćete vi svoja jedra i mreže, ne znam kad, ali sikur sam uskoro.

81

Zadržao je svoj pogled na meni minutu predugo. Skačem u more. Između Lepača i Dakse. Plivam prema Mokošici. Onako žestoko, muški, grabim kraul. Poslije toliko godina osjećam more na svojoj koži. More me opet dodiruje. Počela sam roniti i plivati i plivati i roniti, uživala sam u toj mokrini mora, pila sam ga, jela, između mene i njega opet nije bilo nikakve udaljenosti, postajali smo jedno. Ronila sam duboko u podmorje kao riba, more me grli, miliuje, mazi, postajem mu ljubavnica, morska ljubavnica. Ribar je sam u barci, nastavlja veslati, ide prema pučini. Penjem se iz mora stepenicama na kojima se okupljaju mali račići. Mulić. Osjećam se nekako čista, kao da sam se poslije puno vremena prvi put okupala. Čujem djecu od Stjepana i Mare, čujem male Bogdanoviće kako zajedno s Katjom pjevaju:

*Vozila se Mare Kata
Na tovaru do Brgata...*

Krenem i ja u sav glas zajedno s njima. U kući zvoni telefon. Katja otrči, diže slušalicu i viče:

— Petar te zove.

— Vozila se Mare Kata na tovaru do Brgata... — pjevam Petru u slušalicu.

— Jesi li uspjela potpuno poludjeti? — pita on.

— Jesam. Opet sam luda, dakle dobro sam. Kako idu probe?

— Zato te i zovem.

— Reci.

82

— Trebalо bi nadopisati jedan monolog za Seljaka.
— Objasni, s kojim motivom.

Objasnio mi je.

— Mogu li se koristiti Eliotovom »Pustom zemljom«?
— Naravno. Čekaj, evo ti Magelli, redatelj ti Bože moј, hoće nešto reći.
— Ej, Paolo....
— Ma štaaaa Paolo, ma šta ti mene zajebaaaaavaš, šta te nema, koza jedna obična?

Petar uzima slušalicu:

— Magelli hoće da smjesta dođeš, predstava bi mogla poći po dobru
— Sutra, sjest ћu na autobus u 6 sati ujutro i iskrcat ћu se kod sela Zeljevići. Čekaj me.
— Zvuči dobro. Ako to bude sutra.

Izlazim iz kućice, svi su na muliću.

— A đeste moja Mani? — pita Franjica.
— Zovu me radi »Elektre«.
— Imam Vam ja jednoga poznatoga gospara što radi u Elektri, pa ako vam što ustreba...

Smijem se. Katja se razveseli što čuje kako se smijem pa joj po starom običaju počne curiti krv iz nosa. Uskomešamo se nas dvije oko toga, pođemo u vrt, umotam kocke leda u krpu, prislonim joj krpu na vrat i krenemo pričati i pi-juckati i jesti fetice sira iz ulja.

Katja me podsjeća na krušku. Hrskavost kruške mnogo je privlačnija od jabuke. Jesti krušku, to je kao ljubiti se. Priča mi ona, moja dvadesetogodišnja kći, priča mi o svojoj najnovijoj ljubavi. Ništa nisam znala o ulasku Gorana Borčića u njezin život. »Jao, mačo frajer, ajme,« pomislim i šutim. Studiraju zajedno na Prirodoslovno-matematičkom fakultetu. Nisam znala niti da je odlučila studirati molekularnu biologiju samo zato što je u Villejuifu, kao curica u pubertetu, vidjela kako se odjel na koji smo odlazile Ana i ja, zove — molekularna biologija. Procijenila je kako bi otuda mogla pristići pomoć za njezinu sestruru. Pitam je:

— Jesi li razgovarala sa Senekom?
— On zna sve, on se brine o meni i fakultetu, i na svaki način, i kao otac.
— Seneka?
— Da ispalо je tako, postao mi je otac, iako mi je očuh, a pritom sve kao da neće, sve kao slučajno. Ništa ne zahtijeva, samo se brine. Još je i dalje ma-cho. Moji su prijatelji oduševljeni s njim.

— Ustvari, žao mi je i teško mi je što nakon Anina odlaska Seneka i ja nismo uspjeli uspostaviti baš nikakav kontakt. Oboje smo bili toliko iscrpljeni. Sada se više ne razumijemo, sve nas razdvaja.

— Možda vam je od koristi prolazak vremena...

— Nije. Naprsto idemo na živce jedan drugome.

— Seneki ide na živce tvoj teatar, a ti se opet samo u teatru osjećaš dobro.

*

Seneka kako može i zna. Ja u zakašnjenju od nekoliko dana, kako je Petar i predvidio, ukrcavam se u autobus koji se zaustavio u Mokošici točno u 6 sati i 13 minuta. Ribar se vraća iz ribolova i maše. Za vrijeme vožnje od pet sati pišem i brišem skicu za monolog Seljaka na obroncima Mosora u napuštenom selu Zeljevići. Monolog dolazi na završetku predstave »Elektra«, dakle nakon svih užasa koji su se dogodili u tragediji. Tamo se najprije priča kako je kralj Agamemnon zaklao kćer Ifigeniju, pa je njegova žena Klitemnestra zaklala njega samoga. Pred gledateljima se pokazuje njihova mlađa kći Elektra i sin im Orest. Oni će usmrтiti onu koja ih je rodila, svoju mater. Kralj, kraljica, princeza i prinčevi domijeli su katastrofu i pomor u to malo zapušteno selo. Dogodio se ustvari pohod vlasti. Pogoden takvim iskustvom, možda bi skromni i postideni i jednostavni Seljak, starosjedilac tog sela, mogao govoriti tužaljku. Ali tužaljku koja istodobno i optužuje. Mogu ga zamisliti na sliku i priliku Ribara koji me pred nekoliko dana vozio do Dakse i maločas mi je mahao. Pomaže mi i Eliot i evo što curi papirom:

*Ma koji čovjek, koji heroj, kakav Bog?
Hoću li ja opet svojoj maslini u hlad
Da mi cvrčci pjevaju
Da mi stablo dade sjenu?
Može li biti da nitko ovdje ne dođe?
Hoće li se vratiti ono što se izgubilo?
Kakva je ovo buka?
Dokle će ovo još ovako trajati? Još dugo?
Jesam li ja živ?
Ima li išta u mojoj glavi?
Što ću učiniti?
Zašto uopće moram nešto učiniti?

Zašto su ovdje došli prinčevi?*

*Ma koji čovjek, koji heroj, kakav Bog?
 I tko su svi ovi ljudi?
 Što će oni ovdje?
 Ovdje nema vode, već samo kamen,
 I nema vode ni kamena ni pješčane staze,
 Cesta vijuga gore u planine...
 Ovdje se ne može ni sjesti ni leći.
 Zašto su došli?
 Nema više tišine u ovim planinama,*

*Ni samoće nema.
 Može li biti da nitko više ne dode?
 Zašto su došli?
 Zašto svoje leševe ostavljaju pored svetih kostiju mojih predaka?
 Što hoće? Da im leševi proklijaju? Da procvjetaju?*

*

Euripid, najveći cinik antičke tragedije.

*Upija žedna zemlja.
 I dok Orest kopa jamu u koju se slijeva voda, dok Elektra bulji u ruke kojima je zadavila majku, dok se Glasnik vješa uz zid kuće, Djevojčica leti u nebesa mita, na terasi kuće pojavit će se narod, oboruzan Orestovim i Piladovim puškama. »Pobjedonosni« narod izreći će »povijesne istine«. A onda će se javiti Seljak (Josip Genda), do tada stalno u izmaku od sudbonosnih događaja, sjedeći za stolom, prevrćući karte, u najpotresnijem monologu kojeg odista nema kod Euripida, ali sam uvjeren da bi ga i on potpisao, spretnoj komplikaciji koja spaja i početak i kraj, homeroske ikone i eliotovsku pustu zemlju rastocene civilizacije:*

Ma koji čovjek, koji heroj, kakav Bog?

Dalibor Foretić

Petar me dočeka na autobusnoj stanici. On je sada direktor Dramskog programa Splitskog ljeta. Odmah mu dajem tekst. Petar čita. Stojimo na nogama, ja s ruksakom na leđima, on uvučen u papir.

— Da, Seljak na kraju Magellijeve predstave mogao bi tako govoriti. Penjemo se. Zaselak Željovići u Sumpetru nadomak je najvišim klisurama. Visoko u brdu. Cesta vijuga gore u planine. Put je strm. Petar nosi moj ruksak. Poslije deset minuta hodanja u tišini, pitam:

— A zašto bi Seljak mogao tako govoriti?

— Pazi, Euripidove tragične zagonetke ne nude razrješenje situacije nego i daljnje i stalno propadanje. U tome je to infamno čudo njegovih tragedija. To je gotovo obrnuta tragedija, okrenuta naglavačke. Nema iskupljenja.

*

Na pokusu »Elektre« u Zeljevićima svi su u nekom pomaknutom raspoloženju, izvan svakodnevnog života. Ničega na svijetu za njih nema osim tog brda, Euripidova mraka i njihovih uzbudjenih tijela.

Ulazim i sama u to stanje. Ulazim u teatar. Dok se odvija prizor Zoje Odak kao majke i Snježane Bogdanović kao kćerke, obje u crnini, Petar mi s podsmijehom šapuće svoju staru rečenicu:

— Vidiš da je kazalište od svega, svemu bliže.

Uronila sam u predstavu, u teatar.

*

85

Nakon premijere, na kraju svijeta, u zaseoku Zeljevići, u tišinama brda, Ivica Restović i Nenad Stojanovski zajedno objavljuju da su upravo te noći, malo prije, oboje postali očevi. Rodile su im se kćerke. Svi slavimo rođenje djevojčica i uspjeh predstave. Sve dok sunce nije krenulo već dobrano zagrijavati kamen. Ana mi se nijednom nije javljala.

Ljeto, 1989., Split

Prošla je ponoć. Sjedimo u slamanatim foteljama na Trgu ispred teatra. Svi su stolovi puni svijeta, ali nije onako bučno, kako je to inače u Splitu. Završile su probe, koncerti. Svi su mekani i pitomi. Split sredinom 80-ih godina prošlog stoljeća živi kozmopolitski. Osjeća se kraj diktature i postoji nada da će u budućim vremenima kultura biti glavni akter grada. Topi se sparina, ugodno je. Petar piće kavu, Roberto Ciulli i ja pijuckamo neko istarsko vino što miriše na grožđe. On je veliki Talijan koji režira u Njemačkoj i tamo ima svoj teatar. Jedan je iz najužeg kruga majstora suvremene umjetnosti. Istina, njegova slava nema bučnu prodornost ni pomodnu nasrtljivost, ali onima koji su zamišljeni u teatru, Ciullijevi prizori su krajnje prilike i dosezi. Pomalo me napušta dnevna napetost. Na svakodnevnim pokusima Brechtove »Prosjačke opere« u splitskom teatru, gdje sam dramaturginja Ciulliju, stalno sam u tremi, panicu, strah me da ću pogriješiti, da ću biti glupa, da dovoljno ne znam. Petar i Roberto bave se filozofijom i rade teatar, ja ponekad prevodim kada oni razgovaraju. Puno znaju... uh, što sve znaju... osjećam se bijedno pored njih. Petar, naravno, prepoznaće to moje stanje pa me pokušava udobrovoljiti.

— Za Mani teatar počinje tamo gdje ništa više ne počinje, blizina kazališnog zasnivanja za nju potječe iz blizine prestanka života.

Roberto se smije i kaže:

- Pa tu teatar i počinje.
- Misliš počinje uvijek u blizini nesreće — pitam ja.
- Nesreća se ne može umanjiti njezinim ublažavanjem, nego dubinom poniranja u nju. Što se dublje upada u nesreću time je ona manja nesreća — kaže Roberto.

Jakša Fiamengo pristupa našem stolu, dogovara s Ciullijem intervju za Slobodnu Dalmaciju i zamoli Petra neka dođe za njihov stol, čeka ga Drago Štambuk... Stvar je hitna, teatar se uostalom radi noću. Pristupa mi Zdenka i kaže da me zvao Seneka i neka se javim kada budem mogla, svejedno kada. Javit ću se čim dodem kući. Stanujem u maminom staniciću, u Ulici od svetoga Križa. Ostajem sama s Robertom. Sipi sitna ljetna noćna kiša. S rive nas zapuhuje miris mora. U posve opuštenom tonu, pušeći svoju cigaru, pita me ovaj neobičan čovjek:

- Završila si proces žalovanja?
 - Nadam se da jesam. Bila sam bolesna od smrti.
 - Bolest od smrti — nasmiješi se Ciulli tako intimno da se učini kako se upravo druži s njom, a pita me:
 - Bolje si?
 - Ne znam, ali znam da spavam kada sviće.
 - A dok je noć?
 - Nema besanice.
 - Vidim, govoriš s distancom, znači kontroliraš samu sebe, to je dobro...
 - Da. Proučila sam i ja Bowlbyja i Freudov »Trauer und Melancholie«.
- Mislim da nisam skroz naskroz depresivna.

— Pusti Freuda. Važno je da i dalje voliš život. To da se volimo kako se ne bismo razboljeli, samo je o tome govorio Freud. Ali pusti to. Nas dvoje, mala, spajaju slična iskustva. Iz muke koja nam se dogodila, i tebi i meni, rađa se hoćeš-nećeš neko možda pravo prijateljstvo.

Roberto Ciulli bio je u vezi s glumicom Gordonom Kosanović. Upoznali su se na Bitetu 1982. godine, kada je njegova »Alkestida« dobila prvu nagradu. Gordana se odmah rastavila, njezin je suprug ostao prijatelj i njoj i Ciulliju, a Roberto ju je poveo sa sobom u svoj Theater an der Rurh u Mülheim i tamo su se voljeli, živjeli i radili do 1986. godine. Te je zime Gordana umrla na Ciullijevim rukama.

— I tako me nesreća zbližila s mojoj splitskom dramaturginjom — smije se Roberto gotovo očinski. — Ponekad kao da moramo biti čak i zahvalni tim tamnim iskustvima.

— Volim što mi to kažeš, prijateljstvo mi treba... osjetila sam ga i kada sam dolazila na tvoje predstave u Mülheim i kada smo se pripremali za Brechta,

— Zar i sa starim Brechtom koji hoće biti nov, a ne može? — smije su Ciulli... — Nije on autor koji rasplamsava prijateljstva, živimo u vrijeme pre više perverzno za svako moraliziranje. A Brecht je ipak moralni pisac.

— Vidiš, i takav, ili možda upravo jer je takav, neku je ulogu i među nama dvoje odigrao i taj Brecht i teatar i sam teatar. Nije li baš teatar mjesto za svaku vrstu žudnje? — pitam ja.

— Reci, imaš li nekakvih praktičnih žudnji?

— Imam, ali tajnih.

— Reci, prije nego što naručim još jednu bocu vina, ovu smo ispili do kraja.

— Željela bih pokrenuti teatar.

*Sad kad sam živ moram da se za sve vežem,
i pauk sveže mrežu za živu i mrtvu granu;
ne učinim li — mrtav si neću oprostiti*

87

Nikica Petrak

Jesen, 2011., moja soba

Svaki dan vjerujem kako će napokon smoći snage napisati sve o maloj, kako će smoći snage, ali onda vidim da još uvijek ne mogu i neću moći. Nešto sam napisala, pokušala sam nešto reći o toj ljubavi, čutjela sam najviše u životu to njezino biće. Ne znam bolje. Danas će poslati mail svome uredniku Velimiru Viskoviću. Poslat će ovo poglavlje koje sam nazvala »Jesen«, pa što bude. Koliko sam puta počela i brisala, koliko sam puta odbacila svaku ideju da pišem o tome. Kako pretočiti u riječi nešto što je doslovce zapanjuće? Svjesna sam da nisam i ne mogu biti dorasla temi koju sam željela svladati. Preuzetno je od mene uopće upuštati se u nju. I pravi pisci lomili su kopljia kada su željeli govoriti o gubitku svoga djeteta. Uspjelo je to, koliko ja znam, recimo, Hermannu Hesseu u romanu »Roshalde«, uspjelo je i našoj Vesni Krmpotić, i drugima. Ali kako će meni? Mamica ne može i ne zna bolje, a opet hoće. U meni je neka praznina koja se pisanjem ispunjava, u meni su

neka pitanja na koja pokušavam odgovoriti iako odgovora nema. Mješavina tjeskobe i znatiželje i radosti.

*

Ležim u postelji i kuckam po tipkovnici. Dorasla sam samoći.

Ruke i tijelo izgledaju mi kao zemljopisna karta što i priliči mojim godinama. Ožiljci, bore, tamne mrlje, ispuçane kapilare, smežurana koža. Druga zemljopisna karta je ova spavaća soba u kojoj pišem. U kutu je bakina komoda s bezbroj ladica prepunih nepotrebnih stvari, ne služe meni, niti će služiti ikada bilo kome, ali ne mogu ih baciti. Na zidovima nema ni kvadratiča slobodna prostora.

Tu je jedna osušena ruža, fotografije, crteži, torbica sa staklenim perlicama, prva cipelica iz rodilišta, njezine prve žvrljotine o Seneki, Katji i meni. Tu su i požutjele fotografije naših baka i prabaka. Nas dvije, Ana i ja, samo smo kotačić koji je ispaо iz lanca. Neprirodan kotačić. Eksces, katastrofa. Zaustavile smo njegovo okretanje na trenutak. Lanac je nastavila Katja. Njezina je fotografija najveća u sobi. Oko nje su fotke njezine djece, Jakova, Brine i Nie. Moja je soba koncentrirani prostor transgeneracija, kao vremenska točka iz koje se vide oni koji su bili prije nas, mi koji smo sada, i oni koji će biti poslije nas. Zapravo, izvanvremensko mjesto koje ukrštava razne pravce i prostore. Ne pamti samo tijelo, pamti i soba.

*

Nisam zaboravila, samo sam izdržala.

I ne samo izdržala. Dobro sam, manjka mi prava riječ, dobro sam i sretna sam što je Ana postojala u mom životu. Pružila mi je najviše što se može pružiti. Ne pitam više gdje je. Ljubav se događa zato što mislim o njoj, ma gdje bila, zato što osjećam užitak u tome što je bila, toliko koliko je bila.

*

Zvoni telefon u drugoj sobi. Moram iskočiti iz kreveta.

— Uh, kako me bole kosti, stenjem naglas.

— Ovdje Nia Verdnik.

— Misliš moja mala Nia, kći Katje i Domena Verdnika! Najmanja moja mala unučica, jesli li to ti, moja mala picica micica gicica gućica srećica sunčica smokvica svjetlooočica, jesli li ti moj praščić, moja žabica...

— Ne — prekine me mala, i kaže:

— Ja sam samo Nia. Hoće te mama, ali sada baš ispraća Brinu na vio-lončelo. Evo ti, evo ti Jakov.

Jakov: Hej, pa gdje si ti starice? Heeeeej, pa od kada te nisam pitao — kako si?

Mani: Pitaj me sada.

Jakov: Kako si?

Mani: Dobro.

Milko Valent

Bijeli rođendan

90

Sjedimo za stolom na maloj terasi ispred Schuima, dok sunčeve zrake divljaju na biciklma prekoputa lokala. Iza nas je potpuno oslikan prozor; na narančastoj podlozi naslikano je šest neobičnih psihodeličnih crteža, a ispod njih dječjim rukopisom napisana je velikim crnim slovima riječ »schuim« s uskličnikom na kraju. Ispod uskličnika je velika točka; uskličnik je uzak, ali pri samom vrhu vrlo širok. Ispod imena kafića/restorana zaigrani autor nacrtao je šest malih crteža: nagnutu čašu s pivom, sladoled i još ponešto što se može u Schuimu kupiti. Na lijevoj strani te prozorske slikarije, a nalijevo od jednog crteža, piše »George 93«. Hm, znači, to je naslikao neki George u vrijeme kad sam ja još studirao i kad je u Hrvatskoj trajao oslobodilački rat...

Heidi brčka vilicom po svojoj Griekse salade (9 eura i 50 centi), najviše jede masline i sir, a Kiki i ja zajednički jedemo jednu porciju Biefstuk met frites en salade (11 eura i 50 centi), jer bi nam dvije bile previše. (Zašto uopće spominjem nazine jela na nizozemskom i cijene? Pa nisam ja reporter turističkog časopisa! Ta ne pišem turističke vodiče! Pa ne radim za Lonely Planet Publications! Možda se to zbiva zbog toga što sam sedam godina bio copywriter i pisao reklame? A možda ovaj reporterski posao normalnog čovjeka pretvara u idiota? Jesam li izgubio karakter? Postajem li pohlepan za banalnim informacijama? Jesam li ja obična medijska svinja koja obožava banalni napoj banalnosti? Postajem li i ja psihotičan? Ili sam to oduvijek?!?) Da, ali trebamo još dvije šnите kruha jer Kiki i ja čak i uz krumpir jedemo kruh. Ne puno, ali ipak. Odlazim po kruh ljubaznoj Vicky, ženi koja s ponosom ističe da se efektno brani od seksualnih nasrtljivaca. Kad sam joj jednom rekao da katkad napravi iznimku, brzo me pogledala ispod oka u kojem se ugnijezdila mrljica nade. Vraćam se društvu s kruhom i kažem: »Hej, djevojke, jedna ekstra šnita kruha, *extra brood*, hej, 1 euro i 50 centi, zamislite vi to!« Kiki poučno kaže:

»Marko, amsterdamski kafići, pubovi, barovi i restorani su skupi zbog turista.« Uz ručak pijemo Heineken obični, dakle pivo »lager vulgaris« kako ga naziva Kiki. Kažem Kiki da je to OK što nije naručila neko rosé vino...

— Marko, ti mene stvarno voliš? — iznenada između dva zalogaja pita Kiki. Zagrenuo sam se, skoro mi je komadić krumpira završio u dušniku pa brzo posežem za pivom. Ne želim se ugušiti, pijem, Kiki me lupa po leđima. Prvi put mi je postavila to pitanje.

— Stvarno te volim, Kiki! — rekao sam kad mi se stanje u ždrijelu napokon stabiliziralo. Kiki me gleda s velikim upitnikom u tamnoplavim očima kao da joj je moj odgovor prekratak, siromašan, nedovoljan. Naslutio sam da želi poetičan odgovor.

— Stvarno, Kiki, istina je. Neprekidno me seksualno privlačiš, intelektualno također, osjećam i prijateljstvo prema tebi, ili privrženost, ne znam što je to, i neku čudnu nježnost. Osjećam da smo srodne duše, a svida mi se i onaj drhtaj, poezija koja se rada u našim prstima kad se držimo za ruke lutajući ulicama tvoga grada. Je li to ljubav ili su to samo kemijski procesi, ili je to jedno te isto? Ne znam, Kiki, nemam pojma...

— Kiki, kakvo pitanje! Pa ti nisi normalna! — ubaci se Heidi. — Pa naravno da te Marko voli, to je tako očito. Pogledaj kako te samo gleda, kao da te hoće pojesti — zahuktala se Heidi. — Hej, ljubav, ti si luda Kiki! Ima pravo Marko. Pa ljubav su, fuck, kemijski procesi! Kiki, ljubav je aktivna ljepota kemijske. U igri su jaki hormoni i sva ostala čuda: oksitocin, kortizol, adrenalin, estrogeni, progesteron, testosteron, dopamin, feromoni, endorfin, serotonin i tako dalje. Imam feeling da je u ovom društvu netko jako zaostao. Zar sam ja zalutala negdje gdje vlada primitivizam i totalno nepoznavanje biologije, ženskih i muških spolnih žlijezda, kemije, fizike, anatomije i antropologije, ha, Kiki? Pa ti si diplomirala, a uskoro ćeš i doktorirati, a postavljaš pitanje na koje već kao relativno obrazovana osoba ionako znaš odgovor! Upravo zbog toga zaustavljam ovo banalno brbljanje o već odavno objašnjenoj temi i nastavljam s pozivom koji sam već spomenula prije dva tjedna u Dialoagu. Znaš, Marko, onoga dana kad si me gledao kao da sam poludjela i sumnjičavo vrtio glavom na moju tezu da Anne Frank nije umrla nevina. Da, vrtio si glavom, ali si se ipak morao složiti sa mnom kad sam rekla da je izvjesno da je ta djevojka, kao i sve ostale zdrave djevojke njezine dobi, žestoko masturbirala prije svoje nesretne i prerane smrti u koncentracionom logoru. Dakle, pozivam vas na party, danas mi je rođendan. Onda, zaljubljene ptičice, izgubljene u svemiru, dolazite li na moj rođendanski party u Kanaalstraat večeras u devet ili ne?!

— Dolazimo. Sretan ti rođendan! — rekla je Kiki dižući čašu, ne potičući dalje pitanje o ljubavi općenito te o našoj ljubavi posebno.

— Živjela, Heidi! — rekao sam nazdravljući pivom. — Eh, baš ti je dobro pao rođendan jer za sedam ili osam dana odlazim. Moj posao u Nizozemskoj uskoro završava. Moram napraviti još nekoliko reportaža u Amsterdamu i još dvije u Haarlemu i Scheveningenu...

— Šteta. Tek smo se malo upoznali, a ti već moraš ići. Nego... — zastala je Heidi, lice joj se ozarilo. — Ljudi, imam ideju! Nakon partyja, dakle ujutro, odlazim na mjesec dana stanovati kod Jana jer je njemu postalo dosadno u mojojem stanu. Možete li to uopće zamisliti!? Dosadno u mojojem stanu! Strašno čudan tip. Kreten, ali ga volim. Kemija i to, znaš Kiki. OK, uselite se već danas navečer u stan i fino uživajte dok Marko ne otputuje. Imate cijeli stan samo za sebe, a ne da se kao dosad zbog Kikinog konzervativnog Adriaana nomadski seljakate amo-tamo. Možete i svako jutro na jogging u Vondelpark, Kanaalstraat je blizu. E, a moja Kiki se barem više neće mučiti vozeći auto do one tvoje svemirske udaljene sobe na Nieuwemeerdijk. To je, fuck, kao da vozi Rally Paris-Dakar, čovječe! A i tebi će biti lakše zbog reportaža, Marko. Blizu si centru grada...

— Hvala na ponudi, Heidi. Prihvaćam sa zadovoljstvom. Nadam se da i Kiki to želi. Kemija i to... — rekao sam uz osmijeh koji je prožela kemija usmjeren na prema Kiki i ponovno dignuo času. Kikine oči su blistale od požude. Ona je, to mi je već rekla, shvatila postkomunističko druženje u dvoje...

— Stvarno si super frendica! Dugujem ti. Ovo neću zaboraviti. Hvala ti, Heidi — rekla je Kiki dignuvši času.

— You're welcome. Stan bi ionako bio prazan, znaš, a tebe volim već od gimnazije pa... A zavoljela sam i Marka. Tip je sasvim OK. Čak ti malo zavidiš na Marku. Eh, da nemam Jana, vidjela bi ti... — rekla je Heidi i dignula času. Zvuk stakla. Hladna svježa žućkasta tekućina teče niz naša grla. Volim pivo, vino da ne spominjem. Volim i to kad nema drame u životu ili, da budem precizniji, volim kad nema drame u *mojem* životu. U tuđim životima, romanima i filmovima drama mi ne smeta, naprotiv, kako je uzbudljivo kad je prisutna. Ipak, rado bih jednom, barem jednom, sreo nekoga bez ijedne životne drame, rado bih jednom pročitao roman bez ikakve drame, bez tračka sukoba, zapleta još majje, i pogledao isto takav film, također bez zapleta. U bitnom smislu zaplet je u književnosti umro još prije sto godina, iako još postoji zahvaljujući komercijalnoj književnosti. S filmom je slična situacija... Postoje li uopće takvi romani i takvi filmovi? Takvi koji samo nižu tkivo situacija bez potrebe da me zadive zapletajem dogadaja koji prerastaju u dramu. Budućnost je u napetosti tkiva... Vanda je spomenula da je takav roman *Don Quijote*. Mislim da nije. *Don Quijote* se neprestano sukobljava, bilo s ljudima bilo s vjetrenjačama, bilo sa samim sobom. Gdje su romani i filmovi *bez sukoba*? Poludim od napetosti kad zamislim takvu uzbudljivu građu bez ikakve napetosti, bez ikakve drame. Da, volim kad nema drame u *mojem* životu. To sam već barem stoput rekao otkad sam doživio svoju treću dramu. Prva se zbila kad

mi je umrla mama, druga kad mi je tata ranjen u ratu, a treću sam doživio nedavno kad sam prije Uskrsa udario i raskrvario Tinu, ostavio je zauvijek i zatim uskrsnuo u sebi, u Zagrebu, u Europi, u svijetu. Otad sam na pragu mogućnosti da povjerujem i u Kristovo uskrsnuće...

— A sad moram ići — rekla je Heidi. — Moram sve pripremiti za party. Vidimo se večeras, ljubavnici. Vi nastavite ručati i pričati o ljubavi. Možete dovršiti i moju grčku salatu. A ti, Kiki, ako ti je tako lakše shvatiti ljubav — nastavila je podrugljivo Heidi — možeš zaboraviti na neprivlačnu kemiju koja se zbiva u tako običnim i prizemnim stvarima kao što su to spolne žlijezde i ljudski mozak. Adieu! — rekla je Heidi dižući se i usput paleći Gauloises. Kolut dima jake radničke cigarete obavio je njezinu dugu plavu kosu, dok je energičnim koracima brzo odmicala kroz vrevu na asfaltu...

— Ono o našim prstima, drhtaju i poeziji dok se držimo za ruke kad lutamo gradom si stvarno tako mislio? — htjela je znati Kiki dok smo u knjižari birali knjige koje ćemo darovati Heidi za dvadeset sedmi rođendan.

— Da, Kiki, o nepovjerljiva Nimfo iz centra amsterdamske potkove! — rekao sam i odlučio se za roman *Ljubavnik* Marguerite Duras da malo podbođem Heidi s kemijom (iako se potpuno slažem s njom da je ono što nazivamo ljubav uglavnom kemijskim procesima uvjetovano zbivanje), koju je neznanstveno, ali dobro opisala žena koja je također obožavala alkohol kao što ga sad obožava Heidi. Povrh toga Heidi osim nizozemskog, belgijskog i češkog piva obožava sve što je francusko, od francuskog jezika do konjaka, šampanjca i francuskih radničkih cigareta. A pitanje zašto ljudi više vole shvaćati ljubav na mitski način i tako o njoj govoriti, dakle neznanstveno, a ne kako ona doista u stvarnosti funkcioniра, ostavio sam da lebdi u zraku knjižare...

Povodeći se za mnom Kiki je za svoju prijateljicu, »nimfomanku Heidi koja ljubav tumači kemijskim procesima, odjebi s tim Heidi!«, odabrala roman *Zazie u metrou* Raymonda Queneaua rekvavši da je Heidi triput luđa od male Zazie. — Da, ali sigurno nije luđa od Raymonda — rekao sam. Malo sam oklijevao pa sam dodao iskreno: »Da, ali ti si triput luđa od svih njih, a ni ja ne zaostajem za tobom. Dokaz je to što se družim s tobom.« Dok sam to govorio Kiki, pomislio sam kako se nas dvoje danas urnebesno zabavljamo: ja u nultim godinama dvadeset i prvog stoljeća, čovječe, za dar kupujem prošlostoljetnu *mainstream* novelu, dobro, roman, doduše odličan, ali ipak *mainstream* roman, a Kiki kupuje također odličan roman prošlostoljetne avangarde! Izišli smo iz knjižare naglas zamišljajući kakvu će facu napraviti Heidi kad vidi naše darove.

— Jesmo je, ha, Marko! — rekla je Kiki.

— Jesmo, i to jako — rekao sam.

— Pokazali smo joj.

— Jesmo, i to dobro.

— Pa ne može ona nas samo tako, zar ne Marko?

— Naravno da ne, Kiki. Mi smo jači igrači. Mi smo romantični nadrealisti koji ne pristaju na dosadnu znanost o kemiji, na siromašnu ekonomiju izražavanja bez debelih pridjeva...

— Točno. Ja volim debele pridjeve. Ma neka ona odjebe s tom svojom suhoparnom kemijom! — zaključila je veselo Kiki i knjigu spremila u ruksak. U tom trenutku podsjetila me na malu neukrotivu Zazie.

Zalazak sunca na Nieuwemeerdijku, naznake sumraka, proljeće cvate u zraku. Amsterdamska šuma prekoputa izgleda kao golema tamnozelena mrlja po kojoj plaze umirući crveni odsjaji svakodnevne smrti matične zvijezde. Od trenutka Heidine ponude za ručkom, da nakon tuluma ostanemo i zajedno stajnemo u njezinom stanu sve dok ne odem u Zagreb, Kiki i ja smo kao u transu. Često se pogledavamo, iskre nam oči od bliske budućnosti o kojoj čitamo u zjenicama. Uopće nismo ironični. Mi smo zaljubljeni, a zaljubljeni su ozbiljni, nemaju vremena čak ni za običnu satiru. Često se ljubimo. Svaki čas naše se usne dodirnu u nedoumici zbog sreće koja nas je nenadano snašla. Kiki naglas razmišљa kako da se oduži Heidi. Da je Kikin otac normalan, već odavno bih stanovao kod nje u Spuistraatu, u njezinoj sobi koja je dovoljno prostrana i za četvero ljudi, jako zaljubljenih ljudi...

Tom, Skinny i Jojo piju kavu u vrtu, puše, razgovaraju i gledaju gredice s povrćem, među koje se uvukla i Tomova biljčica indijske konoplje, dok Kiki i ja hipnotički precizno pakiramo u kući moje stvari. Sviđa mi se to stanje transa kao početak zajedništva. Kiki i ja pakiramo stvari kao u snu, što znači da sve pokrete činimo na način neumoljive nužnosti koju propisuje san. U snu nije moguće varati, glumiti. Mi pakiramo stvari u transu misleći na užitak zajedničkog stanovanja. Ne pretvaramo se da smo ono što nismo, ne pravimo se pametni, ne komentiramo svijet, ne gubimo se u sažimanjima nesreće koja teče europskom psihotičnom kanalizacijom. Stvari ima mnogo. Ruksak i mali kovčeg već su puni. Kiki i ja trpamo u plastične vrećice razne knjige, brošure, reprodukcije iz muzeja i sve ono što sam u protekla četiri i pol tjedna kao hrčak dovukao u svoju sobu. Očito je da moram kupiti još jedan kovčeg ako želim normalno oputovati u Zagreb. Prtljagu i vrećice odnijeli smo u Kikin auto i sve stavili u prtljažnik te na stražnja sjedala. Još jednom sam provjerio svoj kutak na pultu u Tomovu studiju, ali nijedne moje stvari tamo više nije bilo.

U žurbi smo jer Kiki prije tuluma još mora svratiti u Spuistraat po odjeću, rublje i kozmetiku, pa hitamo oprostiti se od Toma i Jojo, Skinnyja ćemo ionako još vidjeti u gradu. Stojeći smo ispili naše ohladene kave ispuštajući slapove riječi kakve su već uobičajene na rastanku ljudi između kojih struje dobre vibracije. Tomu sam dao dvjesto pedeset eura, iznos koji sam mu dugovao za stan, a on je meni i Kiki poklonio dva ista CD-a s kompozicijom *The*

Young Rabbits u izvedbi njegova benda, koja inače izvorno pripada bendu The Jazz Crusaders. Hvala, hvala, Tom. Kažem mu da je njegov dar prikladan, jer se Kiki i ja sve češće ponašamo kao mladi zečevi. Lascivan smijeh ljudi koji znaju što je to erotska žudnja... Poljupci, rukovanje, srdačne riječi... Svrni kad opet dođeš u Amsterdam, vrata su ti uvijek otvorena, ponavlja nasmijani gorostas, glazbenik Tom. Tom, Jojo i Skinny nas prate do auta. Kiki pali motor, turira, osmijesi, mahanje i fiju! Imao sam dojam da crveni Mini Cooper leti iznad Ringvaarta... Kiki vozi kao da je iz neke ekipe koju vodi Bernie Ecclestorne.

U autu je Kiki načela moju davno skiciranu, ali nedovoljno razrađenu temu, metaforu o Europskoj Uniji kao o teško oštećenoj psihotičnoj kanalizaciji koja se pred našim očima urušava. Kad god načne neku intrigantnu temu, tuđu ili svoju, Kiki se odmah raspali pa sijevaju rafali njezine sociološke analize, u ovom slučaju kritičke analize »sjebane europske kanalizacije i invalidnog europskog društva« koje je, po Kiki, zapravo Cloaca Maxima, slabo održavana velika kloaka »puna i prepuna govana«. Da je malo smirim, rekao sam da se ne uzrujava budući da ionako ništa ne može osobno učiniti jer je sadržaj kanalizacije prejak za nju, za nas, pa čak i prejak za Europu, kao i to da je svaka kanalizacija u svojoj biti nužno manje–više psihotična i u tom smislu nezastavljiva, neizlječiva...

Uskoro smo u Spuistraatu. Premda je noć, Kiki parkira auto malo dalje od svoje kuće da me slučajno ne vidi konzervativni Adriaan koji se boji da će mu se neki mladi imigrant uvući u kuću.

— Što ćeš reći tati? Mislim, tjedan dana ćeš biti odsutna...

— Pa izmislit ću već nešto, ne brini. Reći ću da me je Heidi pozvala da joj pomognem pisati zadnje poglavlje doktorata ili tako nešto. Ma znam ja s njim, Marko, ne boj se! — rekla je Kiki i odlepršala po stvari.

Čekam je u autu i zamišljam moguće slike življjenja u istom stanu s tom neobičnom djevojkom. Zamišljam stan i pitam se, ja analni karakter, je li taj stan uredan? Ima li dobru nezačepljenu kanalizaciju u koju psihozu, pa i ona moja, može lagano otjecati? Je li u stanu uredno poslagano suđe? Ima li uopće suđa u tom stanu tako da se mogu odmah sutradan s Kiki baciti na kuhanje?

Dolazi Kiki s velikom putnom torbom. Jedva smo je smjestili na zadnja sjedišta zbog toga što su već bila pretrpana mojim stvarima. Morali smo paziti da ne zgužvamo reprodukcije...

Vozimo se lagano kroz gust promet na Overtoomu. Nalijevo spazim jednu trokatnicu preko čijega bočnog zida je ispisan tekst na engleskom. Slova su različite veličine, ona najveća imaju gotovo dva metra, a najveće su riječi *reason* i *desire*. Kažem Kiki da stane sa strane da pročitam i zapišem tekst ako je značajan. Ne moram stati, kaže Kiki, znam taj tekst napamet, napisao ga je Spinoza. Iz ruksaka vadim notes. — Reci, zapisat ću. — OK — kaže Kiki. »Men

under the guidance of reason desire nothing for themselves which they do not also desire for the rest of mankind.« Eh, Spinoza, nepokoreni čovjek, odmah sam prepoznao večernju europsku intonaciju iz njegove *Etike*... Obuzme me ljigavo samosažaljenje i bijes. Sjetim se nezavršenog studija filozofije i sve izraženije želje da napokon diplomiram. Da, ali kad će to učiniti ako ostanem u ovoj radijskoj emisiji pune tri godine? Pa nakon tri godine. Da, ali onda ću već biti u trideset i četvrtoj. Pa dobro, što onda! Ništa, ali... Čini se da sam nakon prekida studija pobrkaao značenja riječi *reason* i *desire*. U mašti mi vrve psihotične slike velike razlučivosti koje se zbivaju na Filozofskom fakultetu. Gledam. Dolazi čovjek s navršene trideset i tri godine na fakultet; još uvijek je zgodan, dakako. On je snažan, visok, ali... Po hodnicima susreće privlačne studentice s mnogo manje godina... Možda će mu osamnaestogodišnje kolegice tepati: »Djede, dragi naš djede« ili hineći začuđenost govoriti: »Pa dobro, kolega, gdje si ti tako dugo?« Možda ga čak optuže za pedofiliju ako pretjera sa zavodnjem djevojaka s prve godine. Danas je i to moguće... Kanalizacijske cijevi u mozgu uvijek su pune, one nikad ne prestaju s radom...

Kiki parkira auto na Overtoomu u blizini coffeeshopa Katama. Ulazimo i kupujemo hašiš i marihuanu za društvo na tulumu. Dok je prodavač rezao i vagao hašiš, predstavio sam se i upitao ga je li voljan za emisiju *Europa na dlanu* odgovoriti na pitanje o ujedinjenju Europe. Nema problema. Uključio sam minidisk i taj mladić, možda moj vršnjak, govorio je o tom problemu rutinski kao da svaki dan daje slične izjave. I on je u zaključku, slično kao i Kiki na Kraljičin dan, naglasio da bi Europu potpuno mogla ujediniti jedna crta kokaina dnevno po stanovniku. Jedna crta je dovoljna, naglasio je. A kad sam ga upitao zbog čega tako misli, rekao je da ne zna. Sve je u redu, hvala vam na odgovoru, rekao sam mirno. Nikad naglas ne komentiram mišljenje osobe koju intervjuiram. Ako možda i opazim nedostatak autentičnosti usred kulta autentičnosti, ili autentičnu neautentičnost, to me čak veseli, nisam tužan. Ja sam ljubavnik ljudskih krhotina, iz blizine promatrati sve brže raspadanje Europe. Nije lako promatrati svijet koji se pretvara da još uvijek ima napetu dubinu i metafizičko podzemlje. Spinoza je živio u sretnom vremenu. Moram prekinuti ovu vrtoglavicu, jer ću zabrazditi. Moram se držati provjerljivih činjenica inače ću navući poetsku aritmiju. Uostalom, moj reporterski posao jest zabilježiti ono što vidim i čujem te zatim kritički kratko o tome izložiti svoj stav u tekstu koji ide uz reportažu. Evo nečega provjerljivog: tonski zapis iz coffeeshopa Katama 57 sekunda, intervjuirao jednu osobu. Taj dio ću pridružiti reportaži o coffeeshopovima koju usput radim, u njima ili ispred njih. Dosad sam obradio The Bulldog, Nes-café i Mellow Yellow, a jutros Future u kojem na tabli piše: »Niet geschikt voor personen jonger dan 18 jaar.« Čudi me što slično upozorenje nisam vidio i u ostalim coffeeshopovima. Ideja! Možda toj reportaži pridružim i one tonske zapise koje sam napravio ispred klubova Melkweg (Mliječni put, Mliječna staza) i Korsakoff, jer u njima zbog glasne glazbe nisam mogao raditi, pa će tako na jednom mjestu imati spojene

srodne stvari. To je dosad otprilike dvadeset minuta tonskog zapisa, što je i gornja granica za jednu reportažu. Najednom u mislima Tina koja na Marulićevu trgu priprema reportažu *Ljudi i kontejneri* jedući naranču. Otkud sad Tina? Je li to prvi znak reporterskog ludila ili me hvata uobičajeno uzbudenje prije tuluma? Tinu u mislima smjenjuje Grčka i njezini gradovi. Uspoređujem starogrčke i suvremene tulume. Ne znam što bih dao da sam mogao prisustvovati najvećem tulumu u europskoj povijesti, onome koji je opisao Platon u *Gozbi...*

Kad smo izišli iz coffeeshopa, Kiki je spazila pokraj jednog stabla prenosivi ekološki toalet plave boje. Na vratima WC-a je nacrtano veliko srce, vanjski rub srca crvenom bojom, unutarnji zelenom, a sredina je bijela sa zelenim natpisom ECO TOILET ispod kojega je niz brojaka, možda telefonski broj kompanije. Vidio sam po gradu i takvih, ali i bijelih na kojima piše samo TOI TOI, a iznad slova »I« nacrtano je crveno srce.

— Marko, ja ovo više ne mogu izdržati. Prvo Tomov CD s pjesmom, pazi, s pjesmom *The Young Rabbits* i sad nasred Overtooma eko-toalet s crvenim srcem, proljeće da ne spominjem. Previše je tu vlažnih aluzija. Želim te, Marko. Želim te odmah, želim te jako. Hajde da na brzinu izgubimo identitet! Tek je osam i dvadeset — rekla je Kiki pogledavši na sat. Prije nego sam uopće mogao reagirati žustro me povukla prema plavom WC-u smještenom na uskom prostoru između biciklističke staze i trake po kojoj voze automobili.

— Ne boj se, Marko, noć je, nitko neće ništa primjetiti! — disala je brzo Kiki i okrenula se nekoliko puta da provjeri situaciju. Sve je čisto, tek nekoliko udaljenih pješaka, pokoji biciklist i uobičajeni protok automobila čija je prisutnost u ovom slučaju bila nevažna. Ušli smo brzo u WC, zatvorili vrata i okrenuli neki spravnicu koja ih je potpuno zatvorila. Stiješnjeni smo, prostora je vrlo malo, želja je velika, golema, ali se nekako snalazimo. Iako je malen, WC je napravljen vrlo praktično. Iznutra je također plave boje. Na sredini toaleta je WC-školjka s plastičnim crnim poklopcom na sivome postolju, a iznad nje, u visini ramena, u desnom i lijevom uglu zahoda su veliki plastični držači postavljeni horizontalno, također crne boje. Sve radimo u strasnoj žurbi. Znamo da je nemoguće doprijeti do Drugoga, ali ipak pokušavamo. Samo odgođena nježnost može računati na trajnost ponavljanja. Kiki je brzo zadigla svoju crvenu škotsku sukњu, na kojoj crne uzdužne i poprečne pruge oblikuju kvadratne, spustila gaćice do gležnjeva i uhvatila se rukama za široke držače i malo se sagnula naprćivši zadnjicu. Ne, nismo se ni poljubili, a već je bila toliko vlažna da je na poklopac WC-školjke kapnula kapljica njezine sluzi. Bio je to dobar znak. Ali sve ovisi o tome koliko je slana ta kapljica sluzi. Ako je jako slana u njoj je veliko more strasti koje još nitko nije opisao. Vidio sam tu kapljicu kad sam se spojio s Kiki nagnuvši se naprijed gladom ispod njenog lijevog pazuha čvrsto joj obuhvativši bokove. Poludjeli smo. Uvijek je to tako s Kiki. Brzo smo izgubili identitet, samo nakon nekoliko prvih pokreta, pomalo ne-

spretnih zbog nedostatka prostora, koji su se odmah zatim pretvorili u pravilan ritam brzih mladih zečeva. O tome se ne može puno više reći, ne može se opisati ono neizrecivo, nemoguće je izraziti neshvatljivost užitka. Može se tek govoriti o ambijentu ili o tehnici, ali ništa o visokoj strujnoj napetosti spajanja i vrtoglavici koju ono izaziva. To je shvatio i markiz de Sade pa je u *120 dana Sodome* opisao samo tehniku svih zamislivih seksualnih figura. Međutim, o vrtoglavici od koje trne mozak nije napisao ni riječi, što je i logično jer u vrtoglavici ne postoji smisao, još manje protokol smisla, postoji samo vrtoglavica. Ona je naglo probuđen vulkan i kipuća lava čiju razornu snagu možeš osjetiti, ali ne i dotaknuti riječima. Riječi se tope na toj usijanoj lavi, postaju nerazumljive. Uzaludno je sve, pa i moje sedmogodišnje iskustvo pisanja reklama, od nedavno i reportaža. U doticaju s golum životom golog čovjeka riječi nisu samo nemoćne, one su i smiješne.

Zbog skučenosti toaleta u jednom trenutku promijenili smo položaj. Sjeo sam na poklopac WC-školjke i naslonio se leđima na stijenu toaleta, a Kiki je sjela u moje krilo leđima opet okrenuta prema meni. Tako smo dobili malo više prostora, a Kiki mogućnost da sjedeći na mojoj udu po vlastitoj želji kontrolira svoje pokrete, nabijajući se jače ili slabije na ud, što ona jako voli, dok ja pritom pratim ritam držeći desnu ruku na njenom boku i koordinirajući blago njenu karlicu koja jaše na mojoj kari. U pravilnom ritmu lomim Kikine karlične valove snažno je nabijajući na ud, dok ona jaše, jaše... Riječ *jahati* najbolje ilustrira to što Kiki upravo radi na meni u ekološkom toaletu, a riječ *kara* hrvatski je izraz u slengu kao prijevod engleske riječi u slengu, koju Kiki sad šapatom izgovara jer smo u javnom WC-u nasred ceste (da smo u sobi ili u prirodi, Kiki bi urlikala tu riječ!): »Your dick, oh, Marko! I'm crazy about your dick.« Po mojoj gruboj procjeni ludilo gubljenja identiteta nije trajalo duže od sedam ili osam minuta. Prije završnog grča Kiki mi je snažno zarila zube u podlakticu lijeve ruke, kojom sam gnječio lijevu sisu, što ona također jako voli, a u završnom grču dišući šumno grizla je sve žešće moju ruku kroz kožu jakne da bi spriječila svoje urlike. Ja sam grizao njezino rame iz istog razloga. U WC-u je postalo zagušljivo.

— Uf, Marko, ovo je bilo, ovo je... — tražila je riječ Kiki dižući se s mojega još uvijek ukrućenog uda, oblizujući pritom jezikom srebrni piercing u lijevom kutu usne.

— Ti si lud, totalno si me razvalio! — rekla je Kiki i toaletnim papirom brzo obrisala spermu i sokove u međunožju te vratila gaćice i suknu u prethodno stanje.

— E, sad, tko je tu lud i tko je koga razvalio! Klecaju mi koljena, čudovište jedno nezasitno... — rekao sam hvatajući zrak u zagušljivom toaletu. Zatim je Kiki iz ruksaka izvadila papirnate maramice.

— Sad ćemo fino izići. Za svaki slučaj glumit ću da sam povraćala, bit ću pogнутa, a ti ćeš me pridržavati i, kao, pomagati mi pri izlasku — rekla je

tiho snalažljiva Kiki. Tako smo i napravili. Međutim, u trenutku kad smo izlazili iz toaleta nije bilo nikoga u neposrednoj blizini pa smo se ispravili i normalno otišli do auta.

— Plava boja je i boja Zagreba. Pogledaj na internetu njegovu službenu stranicu. Zagrebački tramvaji i autobusi su plavi — rekao sam paleći cigaretu dok sam pokazivao na plavi ekološki WC u kojem smo na brzinu izgubili identitet.

— Stvarno! Pa to je ekološki grad. Marko, moraš mi ove godine pokazati plavi Zagreb i plavo Jadransko more ili će te ubiti — rekla je Kiki. Ovoga puta joj nisam rekao da smanji kokain ako želi to doživjeti, još uvijek sam podrhtavao od užitka. Nakon orgazma s Kiki smekšali bi se, vjerujem, čak i Atila, Bić Božji, Nietzsche, Ivan Grozni, Džingis-kan, Josip Broz Tito, Kaligula, Staljin, Kant, Hitler i sv. Toma Akvinski.

Nekoliko ulica dalje skrenuli smo nadesno, parkirali na lijevom pločniku blizu Albert Heijna, kupili u dućanu pet boca crnoga vina syrah za tulum i stavili ih u auto. Ali mi ne ulazimo. Kiki me uzela za ruku, vodi me prema nekom kafiću.

— Suha su mi usta, Marko, vrti mi se u glavi, imamo još dvadeset minuta. Heidina ulica je tu blizu...

— Ali...

— Dobro poznajem Heidin kvart. Često sam tu dolazila. Idemo prekoputa u Golden Brown Bar na piće, sva sam omamljena, ti vraže jedan! Treba mi nešto oštro.

Sjednemo za slobodan stol na maloj terasi ispred bara. Kiki je nestrpljiva, diže se, odlazi unutra do šanka i naručuje holandski džin. Zvonkim glasom dodaje: »Ako imate, dajte nam onaj jenever iz hladnjaka.« Dotrči veselo natrag, privuče stolac, sjedne uz mene i glavu nasloni na moja prsa. Grli me, Marko! Izgubila sam se... Evo, grlim te, Kiki, šapćem. Izgubljen sam i ja u moru detalja. Opažam sve sitnice svijeta koji me okružuje, što je prvi znak izgubljenosti. Na stolu primjećujem čak i neprozirnu obojanu bočicu u kojoj je neki cvijet. Brzo vadim fotoaparat i snimam. Na bočici piše: »Isleña, CERVEZA, The taste of Ibiza.« Ovo je vrijeme velikog poremećaja, vjerojatno doba prividne autentičnosti. Može li se zaustaviti ova uporna faktografija koju je Barthes s nelagodom pa i prezriom nazvao »efekt stvarnosti«? Ne može. U vrijeme velikog poremećaja treba navoditi imena ljudi, proizvoda, institucija; treba zabilježiti datume, boje, zapravo sve pa i najmanje iskrice faktografskog ludila. Ne, nije moguće zaustaviti faktografiju, osobito ne uz Kiki. Kad sam s njom moram biti koncentriran i paziti da površina stvarnosti zadrži sjaj točnosti, psihozu analne preciznosti. Moram biti koncentriran upravo zbog toga što je Kiki neuredna, ne patološki kao Tina, ali ipak, pa sam tako prisiljen munjevito sve opažati da mi Kikina kaotičnost što manje poremeti stvarnost. Kad smo kod nje u Spuistraatu večerali rekla mi je da sam previše pedantan. Do-

bro, možda je to točno, ali... Da, i još je rekla da pedanterija pripada kaosu kao njegov neodvojiv dio. Fantastična misao. Britka inteligencija. Morat će doista preispitati svoje ideje o urednosti... Jednom sam pohvalio njezinu inteligenciju i istodobno pokudio njezinu nemoć da se odvukne od kokaina. Odmah mi je citirala Davida Fostera Wallacea čiju *Beskrajnu šalu* čita već preko pola godine, koji u tom romanu ističe da je statistički gledano ljudima s niskim kvocijentom inteligencije lakše odvuknuti se od ovisnosti nego ljudima s visokim kvocijentom inteligencije. Složio sam se s piscem. Razlog slaganja je prirođeno jednostavan: umišljam da imam visok kvocijent inteligencije. Čudno je to umišljanje, jer mi je jasno da je umišljenost nepogrešivi znak niskog kvocijenta inteligencije...

Svijet se ubrzava. Simpatična crnkinja s proširenim venama (sve, baš sve vidim, vidim vene čak i na crnoj koži!), nosi nam jenever. Još jednu rundu, kaže Kiki konobarici i strusi u grlo prvi džin. Pratim je. Stiže odmah i druga tura. Kiki je u akciji. Isti postupak. Plaćamo. Nisam stigao ni zapaliti cigaretu. Dižemo se od stola, ostavljamo Golden Brown Bar u mutnom svjetlu rijetkih svjetiljaka na Wilhelminastraatu. Eh, to je bila žena, Wilhelmina, prva nizozemska kraljica, baka sadašnje kraljice Beatrix... Kikino lice nalikuje kraljičinu licu kao da su blizanke. Wilhelmina... Tako se zove i Kikina baka u Groningenu u koji, čini se, nikad neću stići jer ćemo Kiki i ja uvijek zapeti u nekom šumarku Frieslanda. Nikada neću stići u Groningen, Groningen dalek i sam...

Dolazimo do auta, ali Kiki nastavlja dalje. Mora popiti još jedno piće prije nego pozvonimo na Heidina vrata. U redu, nemam ništa protiv, i meni je potrebno. Café de Bron, pedeset metara dalje. Deset do devet. Palimo cigarete. Pušimo. Isti postupak, ali sad za šankom. Dva hladna jenevera. Opet Kiki: »Ben, ako imaš, može onaj iz frižidera.« Poslužuje nas vlasnik.

— Evo, stiže piće, Amélie. Jenever je jako hladan. Moj džin je najhladniji u ovom gradu, vjeruj mi! — rekao je Ben.

— Hvala, Ben — reče Kiki s osmijehom. — Znamo se — šapće mi Kiki. — On je vršnjak mog starog. Zajedno su dizali revoluciju kod Lieverdjea i šešteli naše vesele majke u Vondelparku, koje su uvijek nosile duge haljine s cvjetićima i uvijek bile napaljene, vlažne i znojne. To mi je rekla Paula jednom kad je popila previše onog domaćeg džina iz Groningena. Ben je nekad bio hip, imao dugu kosu, a gledaj ga sad! Fini opušteni sjedi gospodin u trapericama i majici. Vrlo cool, zar ne?! — Hej, Marko! — Hej, Kiki! Zvuk stakla. Džin. Grlo osvježeno jakim antiseptikom. Jenever. Brže kolanje krvi. Plaćanje računa. Pomislim da Benu postavim svoje reportersko europsko pitanje, ali mi se ne da; još sam pun plavih toaletnih dojmova, slabost u nogama, bistrina u glavi.

Napokon se vraćamo do Kikinog crvenog Mini Coopera. Nedaleko od auta ljudi ulaze u Albert Heijn i izlaze iz njega s plastičnim vrećicama. Opet sve

opažam kristalno jasno. Stvarnost nije iluzija, ružnoća je prisutna, ljepota nije mrtva, indigo nije zaboravljen, nema okrutnog mjeseca, brak nije prirodan, medij nije poruka, ja sam možda glup, a naziv dučana, ime i prezime osnivača i prvog vlasnika tog trgovčkog lanca, izveden je u tamnoplavoj boji (opet plava boja!) debelim malim slovima velikim gotovo pola metra, evo ovako: **albert heijn**. Na nekim trgovinama i supermarketima piše samo logo tog lanca: **ah**. U njemu su i ah-cijene. Kiki turira i kreće. Minuta ili dvije i već smo u Kanalstraatu ispred Heidine kuće gdje Kiki jedva pronalazi mjesto za parkiranje. — Danas smo stvarno dobro izgubili identitet — kaže Kiki i vadi iz auta stvari koje smo kupili za društvo. — Stvarno jesmo, Kiki — rekao sam i pomilovao njezinu kosu. Proljeće je izbijalo kao vrtlog cvjetne struje iz naših očiju, tamne zjenice pupale su nezadrživim novim svjetлом.

Kiki zvoni. Na portafon se javlja Heidi. — Otvori, stara nimfomanko! — viče Kiki. Penjemo se na drugi kat, Heidi stoji ispred otvorenih vrata. Odmah joj pružamo knjige i, kao da smo to uvježbavali, kažemo uglas: »Sretan rođandan, Heidi.«

— Jao, joj! — uzviknula je Heidi. — Pa vi ste sjajno šašavi! *L'amant i Zazie dans le metro*, knjige mojih omiljenih autora — klikće Heidi nakon što je nestrljivo strgnula omot s knjiga. Sviđa mi se ova scena, budi nadu, jer istinski ljubitelji knjiga danas su sve rjedi...

— Heidi, čekaj da napišemo posvete — rekla je Kiki ulazeći u stan. Pišemo posvete naslonivši knjige na zid, Kiki na nizozemskom, ja na engleskom. Heidi se veseli našem daru, blista proždrljivim sjajem kulturne grabežljivice. Ne sjećam se kad sam zadnji put vidio tako autentičan sjaj. Heidi pažljivo stavlja knjige na nisku policu pokraj ulaznih vrata. Iznad police visi reprodukcija tragičnih Van Goghovih cipela, a pokraj njih njegovi manje tragični sunokreti. Zamišljam što bi rekao Emil da vidi ovu kombinaciju...

— Ljudi, ajmo sad biti praktični. Prvo odnesite ove vrećice u kuhinju, zatim ču Marka upoznati s ekipom, a onda se vratite po stvari u auto. Sve ćemo zasad staviti u garderobu, jer mi je stan pun ljudi — rekla je Heidi. Nosimo pet boca syraha i drogu u kuhinju i sve stavljamo na stol. — To je za društvo — kažemo. U kuhinji se natiskalo nekoliko ljudi s čašicama u ruci. Netko tutne čašicu meni i Kiki. Votka. To je dakle aperitiv. Čudno! Ekipa ima odlično domaće piće jenever, pun ga je grad, a piye votku. Meni je bolji holandski džin. Dobro, volim ja i votku... Heidi me upoznaje sa svojim dečkom Janom i ostalima. — Danas slavimo uz *paštu milanese* — rekao je nasmijani kuhar stavljajući špagete u golemi lonac. Dodaje da je ujutro na Albert Cuypu kupio parmezana »za sto ljudi« i još, nepredviđeno, zdjelu crnih maslina za slučaj da netko želi pojačati mediteranski ugodač. Jan uopće ne izgleda kao kreten. Heidi je danas za ručkom kao i obično pretjerala, jer voli »egzaltirane rečenice« (Kiki). Jan mi izgleda sasvim normalno. Nosi crnu majicu na kojoj unutar

crvenog kvadrata, koji se nalazi na sredini majice, bijelim slovima piše »KOOK VOGELS«. Pitam Kiki što to znači. — Kuhaj ptice — odgovori Kiki. Bravo Jan, pomislim. Sviđa mi se Janov smisao za humor: čovjek spremi paštu milanese u majici na kojoj piše »Kuhaj ptice«. Heidi nas vodi po stanu i predstavlja me ljudima. Usklici, pozdravi, više od pola razreda iz gimnazije je tu; svi se znaju, jedino sam ja novi. Heidi me svakom predstavlja na uvijek isti način: »Ovaj zgodan frajer zove se Marko. On je novi Kikin dečko. Marko je radijski reporter iz Zagreba, Hrvatska.« Zaboljela me ruka od rukovanja. Svi nazdravljaju votkom, uopće nema jenevera. Čudno!

— Čuj, Marko, je li realizam u umjetnosti stvarno umjetan, artificijelan? — pita me zadihana Kiki, dok po treći i zadnji put nosimo stvari iz auta na drugi kat u prostoriju u kojoj Heidi drži garderobu. Kiki se danas, čini se, specijalizirala za čudna retorička pitanja koja u sebi već kriju odgovor.

— Kiki, u umjetnosti je sve umjetno, a osobito realizam — kažem. — Toliko je umjetan da je to u pojedinim trenucima nepodnošljivo.

— A je li realizam umjetan i u našim životima? — pita dalje Kiki.

— Uglavnom da. Mi se neprekidno pretvaramo, mi lažemo i glumimo. Mi nikad zapravo nismo ono što jesmo. Pa ima li takvih koji su ono što jesu? Rijetki su. To ponekad uspijeva samo umjetnicima, filozofima, luđacima, znanstvenicima i zaljubljenima. Mi smo umjetni, artificijelni, *kulturni*. Mi smo stvoreni kulturom. Ipak, naši životi su tu i tamo prožeti naletima autentičnosti, ali ti naleti kratko traju. Onda nastaju drame. Kad nema drame, naizgled nema autentičnosti. Ali ipak je ima, najviše kod onih čiji je duh bogat, ispunjen brojnim mogućnostima. Za takve ljude kažemo da žive estetski život, da imaju estetičko osjećanje svijeta. To ne znači da ti ljudi nisu lažni. Život većine ljudi je lažan. To se primjećuje čak i na nudističkim plažama. Kult autentičnosti, koji se širi, moguć je samo usred neautentičnosti, što je i logično jer kad traje autentičnost nema kulta autentičnosti. Međutim, zanimljivo je promatrati, barem meni, našu autentičnu neautentičnost — rekao sam zadihan od nošenja tereta.

— Znači, Marko, situacija je gadna — reče Kiki.

— Samo ako misliš o njoj. Ako ne misliš, onda je podnošljiva, često lijepa i uzbudljiva — rekao sam misleći o gorkim bademima obloženim topnjem šećerom. Zatim mi padne na pamet pitanje koje mi je Kiki postavila za vrijeđe ručka.

— Nego, Kiki, nešto sam se sjetio. Reci mi kako se na nizozemskom kaže »Volim te, Kiki.«?

— *Ik hou van jou, Kiki.*

— Hvala ti, Kiki. A reci mi kako se na nizozemskom kaže »Marko, jebat ču te noćas.«

— *Marko, ik zal je vannacht neuken.*

- Hvala ti na prijevodu, Kiki. Reci mi još kako se kaže »I ja tebe, Kiki.«
- *Ik zal ook jou neuken, Kiki* — rekla je Kiki gledajući me blistavim očima.
- A kako se kaže »Dakle, jebat ćemo se noćas. Super!«
- *Dus we gaan vannacht neuken. Super!*
- Hajdmo sad ovu rečenicu užviknuti zajedno u isti mah, Kiki — rekao sam.
- Može, Marko. Sad!
- *Dus we gaan vannacht neuken. Super!* — užviknuli smo glasno, radošno uskladeni. Kiki je skočila na mene s raširenim nogama, kao što to čine nogometari kad postignu gol, i poljubila me. Očito joj se svidio moj interes za nizozemski jezik.

Rođendanski tulum u Kanaalstraatu je u zamahu. Ljudi se nadvikuju i piju votku, neuobičajen aperitiv u Amsterdamu. Svi govore nizozemski, bude u meni želju da naučim taj jezik. Sad sam i ja u situaciju u kakvoj je bila Kiki pri osnivanju alternativne Hrvatske kulturne zajednice. Ponešto mi prevodi. Naravno, svi znaju engleski, ali neće samo zbog jednog čovjeka koji ne razumije njihov jezik govoriti engleski.

Jan javlja iz kuhinje da je za deset minuta gotov sa svojim mediteranskim specijalitetom. Odmah vadim minidisk, jer mi je jasno da kad društvo pojede zasitnu paštu na slanini, rajčici i maslinovom ulju, i uz to popije vina, neće biti ništa od moje reportaže. Ovo mi je već treća reportaža s tuluma; Pjer voli autentičnost, ne samo tragičnu, već i onu, možda još tragičniju, koja se zbiva za vrijeme zabave i opuštanja. Obilazim stan i postavljam svima isto pitanje o ujedinjenju Europe, dok Kiki fotografira mene i svoje staro društvo. Svi su veseli, votka je jaka i brzo udara, odgovori su maštoviti. Šaleći se kažem društvu da je proslava Heidina dvadeset sedmog rođendana historijska proslava jer je, eto, prisutan i reporter. Kao nepobitan dokaz objesio sam oko vrata svoju službenu novinarsku iskaznicu s fotografijom, koju svi žele pogledati, opipati i pročitati što na njoj piše (»Any assistance to the bearer of this card would be appreciated«); tonskog zapisa 17 minuta, intervjuirao šesnaest ljudi.

Uskoro svi odlaze k Janu u kuhinju, u tanjure stavlju špagete, a na njih smjesu *milanese*; sve posipaju parmezanom i stavlju sa strane crne masline. Zatim nose pune tanjure po stanu, hodaju i jedu. Realizam. Sve je kako treba biti. U sve neobičnijim vremenima, cijenim zdravu običnost. Umjesto na dva tanjura, Kiki i ja stavimo Janov specijalitet u zelenu plastičnu zdjelu i odemo do kuhinjskog prozora, maknemo jednu teglu s cvijećem i u taj prostor stavimo zdjelu. Jedemo stojeće i gledamo na mirnu ulicu Kanaalstraat. Jako mi se sviđaju svjetlijke na visokim kandelabrima, očito novima, ali napravljenima po starinskom modelu. Oko njih su bicikli privezani debelim lancima. »Amsterdam mi se sve više svida. Možda u ovoj dolini sagradim svoj dom«, pomislio sam.

slim sjećajući se pustolovnog romana *Duginim tragom* Zanea Greya koji sam čitao u djetinjstvu. To je roman o Divljem zapadu u kojem autor spominje razne doline, među njima i neodoljivu Surprise Valley. U sličnim prozama, najčešće u onim tankim kaubojskim romanima koji se prodaju na kioscima, glavni junak nakon duga jahanja s visokog brda ugleda prekrasnu zelenu dolinu i otirući znoj s umorna čela pomisli: »U ovoj dolini ću sagraditi svoj dom.« Vjerujem da mu je sljedeća misao bila: »Još samo da nađem prikladnu zdravu ženu, nabavim stado zdravih krava i ja sam na konju.« A moja trenutačna misao nadire u obliku dva pitanja: »Je li barem jedna od ovih devet djevojaka na tulumu uredna? Dobro, sad sve izgledaju fantastično, ali jesu li i kod kuće uredne?« Kiki nije, to znam sigurno. Ipak, Heidin stan je prilično uredan, a i ona, sudeći po izgledu, »drži do sebe«, što budi optimizam u mojoj urednom analnom srcu... Preplavljuje me sjećanje na djetinjstvo i na čitateljsku neurozu otkrivanja svijeta. Još uvijek osjećam tu neurozu. Znači li to da idem za vlastitim duginim tragom dok sam u neizvjesnoj potrazi za urednom djevojkom? Ili sam kao običan reporter taj bogati spektar boja zamijenio nečim daleko manje uzbudljivim, recimo prosječnom svakodnevicom ljudi koje intervjuiram za emisiju *Europa na dlanu?* Postavlja se i pitanje je li duga bezbojna? Danas je bilo previše piva, džina, votke, vina i plavog toaletnog seksa... Kiki i ja jedemo iz zdjele, glave nam se dotiču. Oni koji nas vide kako uz paštu milanese jedemo kruh, čude se, to im je neobično. Što bi tek rekli da mogu vidjeti ljude koji u govedu juhu drobe kruh poput mojega pokojnog djeda Jure! Pijem syrah, Kiki opet piće rosé, čini se neizbjježno vino kad su u pitanju »sofisticirane djevojke« (Kiki). Iako je nedavno svečano izjavila da će piti samo crno vino kako bi se lakše odvikla od kokaina, Kiki opet piće bijelo vino koje je »vuče« na bijelo...

Kad smo ispraznili zdjelu lutamo po stanu s čašom vina u ruci. Neki motaju džoint sa šitom koji smo Kiki i ja donijeli iz Katame, neki puše travu, neki piju i puše istodobno. Kiki izmjenjuje rečenice sa starom ekipom; svi se nečega sjete iz starih gimnazijskih dana. Starih? Pa prošlo je samo deset godina... Svatko od njih sjeti se neke zgode iz razreda, s izleta ili putovanja; čini se da ih se najviše dojmilo putovanje u Grčku. Sviđa mi se njihovo dovikivanje... Jasno mi je da se ovaj rođendanski tulum neće pretvoriti u neku solidnu orgiju; razredna ekipa to je odavno iživjela u gimnazijskim danima, sad je na djelu nostalgija ranih srednjih godina... Tu i tamo plane rasprava. Slušam intrigantne komadiće. Opet nešto o realizmu. Prva je počela Kiki na stepenicama kad smo nosili stvari, a sad se nastavlja taj čudan interes za realizam; možda je to nekad bila razredna tema. Jedan mršavi momak tvrdi da je slikarski hiperrealizam šezdesetih i sedamdesetih godina umjetnički opako zajebao fotografiju. S tim se ne slaže Zoe. Ona tvrdi da je fotografija u umjetničkom smislu još uvijek jaka. Javlja se tip koji leži na podu u cool pozici i više da su svi oblici hiperrealizma odavno prevladani, zapravo totalno mrtvi, pa zatim nabraja te oblike: superrealizam, novi realizam, pop-art-realizam, foto-

realizam, realizam oštrog fokusa, radikalni realizam. Zoe se ljuti i više bivšem razrednom kolegi da je on mrtav, a ne hiperrealizam, osobito ne radikalni realizam koji je stvarniji od stvarnosti. Slažem se sa Zoe. Smatram da sve što je doista radikalno nikako ne može biti mrtvo, ali ne izričem svoje mišljenje jer ovo nije moj razred; bilo bi neumjesno umiješati se u razrednu raspravu s ljudima koje uopće ne poznaješ. Sjetim se Emila i Vande i njihovih žestokih diskusija o umjetnosti. Vanda bi uživala u ovom intelektualnom tulumu; sigurno bi se složila s tim dečkom koji leži na podu, puši i nehajno pokopava likovnu umjetnost govoreći da je ona odavno mrtva, i to već od Duchampova pisoara iz 1917., koji je on, zamislite, nazvao *Fontanom*. Uvijek sam se trudio razumjeti Vandu, koja ima isto mišljenje o smrti likovne umjetnosti, a sad i ovog čovjeka. Mladić na kraju odlučno naglašava da nešto definitivno nije u redu sa svijetom u kojem je taj pisoar proglašen najutjecajnijim umjetničkim djelom dvadesetog stoljeća. Taj naizgled kontroverzni pisoar, po mnogima subverzivan, podsjetio me na moju davno skiciranu, ali još uvijek nedovoljno razrađenu metaforu o psihotičnoj kanalizaciji svijeta, pa dakle i kanalizaciji Europe. U toj metafori stoji da je kanalizacija nužno psihotična, jer iz milijardi pisoara i WC-školjaka svake sekunde diljem svijeta neprekidno otječe psihoza u brižljivo koncipirane sisteme kanalizacije, i da bi samo nepažljivom promatraču fenomena naše civilizacije bilo čudno to što je kanalizacija ne samo smrdljiva, prljava, tamna, blatna i sluzava, već istodobno psihotična, ponekad i paranoidno psihotična. Vrlo zanimljiva metafora. Zanimljivo je i to da se početak ozbiljnije razrade metafore o psihotičnoj kanalizaciji stjecajem okolnosti, a pod utjecajem odličnog syraha, pojавio upravo večeras, upravo sad u ulici koja se zove Kanaalstraat. Možda sam previše popio danas, to je to...

Dovikivanja i burnu razrednu raspravu o likovnoj umjetnosti smjenjuje glazba. Heidi pušta domaće rock bendove. Ne razumijem što pjevaju, naravno, ali sve je u redu, osjećam glazbu, a to je dobro. Dobro je, lijepo je. Lijepo je, dobro je. Zamisli, Marko, da je neki Nizozemac na tulumu kod tebe na Željezničkoj koloniji, a na tulumu ljudi iz tvojega gimnazijskog razreda; zamisli da je na tulumu i tvoja ekipa Plastični tigrovi, odabrano društvo iz razreda, sve odlični učenici koji su strastveno udisali ljepilo... Kad se samo toga sjetim! Potrošili smo tisuće plastičnih vrećica i stotine tuba ljepila Tigar... Pada mi na pamet tadašnja misao-vodilja Plastičnih tigrova; autor te misli je ludi Zlatko Manjak: »Kad redovito snifam, bolje učim i puno bolje pamtim gradivo.«

Nakon par domaćih bendova Heidi pušta internacionalni Massive Attack. Pjesme s albuma *100th Window* preplavljaju stan. Sad je ozračje puno bolje, a najbolje kad Sinéad O'Connor kao gošća na albumu pjeva *What Your Soul Sings*. E, a kad je Heidi stavila Sun City Girls, odnosno njihov album *The Handsome Stranger*, Kiki i ja smo počeli u nevjerici buljiti u nju, takoreći s divljenjem, toliko nas je ugodno iznenadila. Kiki ju je poljubila i rekla da nije znala da i ona sluša eksperimentalnu paranoju Sun City Girls... Uz neiz-

bježnog Xenakisa, Kiki i ja smo slušali neke njihove albume u autu, zapravo slušali smo uglavnom bubnjeve ludog Charlesa Gochera... Teško mi je sad biti priseban uz ovu glazbu i uz jaku Kikinu senzibilnost koja hiperrealističkom oštrinom visoke razlučivosti isijava svoje boje i njima prožima tulum. Pod utjecajem syraha mogu slobodno zaključiti da Kiki i ja nimalo ne naginjemo zaostalim konvencionalnim prostorima...

Iza ponoći tulum poprima ozračje one poznate guste smjese veselosti iznuđene tekućim i dimnim stimulansima. Kiki mi šapne da to još nije doživjela, da uviđek kad je na tulumu poželi da zauvijek traje, a sad jedva čeka da tulum što prije završi tako da nas dvoje ostanemo sami u stanu. Ona se osjeća kao zečić. Mi smo mladi mali zečevi, rekao sam pun vesele i mračne inventivnosti jer me mješavina danas popijenoga piva, džina, votke i vina počela ozbiljno hvataći. A i dan je bio naporan: dvije reportaže, oprاشtanje s ljudima na Nieuwemeerdijk, gdje sam se već udomaćio, pakiranje, selidba, ljubav u plavoj boji eko-toaleta, brzopotezni džin u kafićima, zasitna *pašta milanese*, vino, intelektualni tulum...

Opet sve precizno uočavam. Što sam pijaniji to bolje uočavam ono što me okružuje. Lijepu Zoe, na primjer. Kiki kaže da je Zoe glupa, iako ja to ni po čemu ne mogu zaključiti. Zoe je najljepša cura na tulumu, ima spaljenu ružičastu kosu od čestih blajhanja. Ona je najljepša djevojka u razredu, kaže Kiki. Zoe je toliko lijepa da, jadna, nema dečka, jer se dečki preplaše njezine ljepote i ne usude se pristupiti tako da ona mora uvjek preuzeti inicijativu. To obično traje samo jednu noć, jer mladići duže ne mogu podnositi njezinu nadnaravnu ljepotu i jednostavno pobjegnu od nje. Zoe je inače kompjutorska ovisnica, upravo nešto više na nizozemskom, nešto u vezi s kompjutorima. Pitam Kiki što Zoe kaže? Kiki prevodi: »Update or die!« To je u redu, treba osvježavati programe, ali zašto zaboga umrijeti ako čovjek redovito ne osvježava svoje programe? No dobro, to je sigurno neka šala na internom jeziku informatičkih frikova. Zoe kaže je uzela već treću porciju. Jede halapljivo. Komadić špageta visi joj niz bradu, ali to je ne čini manje lijepom, naprotiv. Zoe se hvali da pati od nesanice kao da je to sedmo čudo svijeta. Na tulumu je i simpatična Leijntje, koja je zanimljivo odgovorila na moje pitanje o ujedinjenju Europe. Rekla je da ona kao ekonomistica smatra da će potpuno ujedinjenje Europe biti rezultat brižno izvedene monetarne prostitucije na najvišem nivou. Tko zna, možda je u pravu simpatična Leijntje, inače po zanimanju prostitutka iz izloga u Red Lightu. Danas je uzela slobodnu noć da bi mogla biti na Heidinom rođendanskom partyju. Svi iz razreda znaju što je njezina glavna profesija, ali smatraju da je sve u redu i da je to normalno, jer svatko ima pravo na vlastiti izbor, svatko ima slobodu odabrati ono što želi raditi u životu. Već pomalo pijana Kiki tvrdi da bi i ona mogla biti sasvim dobra profesionalna prostitutka, ali da prije mora doktorirati, a to implicira...

Što to implicira? Kiki šuti pa odgovaram umjesto nje: to implicira da je ovo vino odlično i da opija...

Sviđa mi se ova noć, tulum nije grčevit, opušten je. Opažam i zanimljivu pojedinost. Zahvaljujući ironiji slučaja pokraj lijepe Zoe sjedi ružna djevojka, uz nju su prislonjene štakе. To je nesretna Brunhilde, najružnija djevojka u razredu, koja je također zanimljivo dogovorila na moje reportersko pitanje rekavši da je zbog svoje velike ružnoće, odnosno zbog nemogućnosti nalaženja partnera, toliko obuzeta masturbacijom da ne stigne misliti o ozbilnjim stvarima; ukratko, nju samo zanima hoće li se *ona* ikad *ujediniti*, to jest udati. Brunhilde je danas tužna, doživjela je nedavno prometnu nesreću i mora se neko vrijeme služiti štakama. Kiki mi kaže da je još nevina; nitko je nije htio u gimnaziji, a tako je i sad. Kiki nemilosrdno nastavlja. Ružna Brunhilde radi u Uredu za izgubljene stvari, pa to je stvarno fantastično! Zamisli, Marko, ona radi na Schipholu u Uredu za izgubljene stvari! Žao mi je te djevojke, ta nije ona kriva zbog postojećeg rasporeda stvari u svemiru. Jadna Brunhilde se trudi biti vesela, ona ozbiljno shvaća tulum. Pije i priča, puši i šit i travu, ona radi sve što rade i ostali, ali u njezinim očima bukti neutješna beznadna bijeda zanemarenog dvonošca. Brunhilde je svjesna svega, vidim to. Ona je svjesna da je gubitak ženstvenosti otpočetka upisan u nju. Ona će se s vremenom oporaviti i odbaciti štakе, ali ona će i dalje biti nepodnošljivo ružna. Što će biti starija, bit će još ružnija — ako je to uopće moguće. Naravno, nikad se neće udati. Da je, recimo, basnoslovno bogata to bi i tada bio problem, ali bi se ipak nekako mogao riješiti, nekako bi se ipak sve uredilo. Neki siromašan, a naočit gubitnik pregrizao bi ponos u sebi i rekao »Pa što onda!« Da, ali ona nije bogata, daleko od toga. Niži srednji sloj, kaže Kiki. Stanuje s majkom u jednom vlažnom stančiću pokraj kanala u blizini Leidsepleina. Otac ih je napustio. Jednog jutra je jednostavno pobjegao. Ostavio je komad papira na kuhinjskom stolu. Na njemu je nažvrljao: »Ja sam alkoholičar. Vi to ne zaslužujete. Volim vas.« Možda je to učinio pod utjecajem nekog filma. Bilo je to prije šest godina. Majka, zgodna i poduzetna žena, brzo je našla zamjenu. Ovaj novi, sva sreća, nije alkoholičar, on je narkoman. Kakva je razlika između alkoholičara i narkomana? Što da čovjek radi kad uživo vidi očajno biće poput Brunhilde, duboko nesretnu u svakom smislu? Što da radi čovjek kad vidi zauvijek izgubljen slučaj u svjetskom uredu za izgubljene stvari? Otpijajući gutljaj syraha pokušavam zamisliti kako se spolno sjedinjujem s tom ružnom djevojkom. Ne ide pa ne ide! Morao bih, prepostavljam, popiti barem litru konjaka i pola litre apsinta. Možda bih uz to kao pojačanje morao uzeti i cijelo pakovanje Viagre da bi stvar nekako ipak uspjela. Ne, ne ide ni s Viagrom. Ja jednostavno ne mogu zamisliti *to* sjedinjenje... Često se sam pred sobom hvatalim da imam bujnu maštu, ali sad ona zakazuje...

Prošlo je tri sata, mnogi su već otišli s tulumu. Zoe opet više, ovoga puta još glasnije, ali na engleskom: »The other day I took Ecstasy, last night was LSD night. Tonight I want cocaine.« E, to je zapalilo Kiki. Pita me pogledom smije li? Kimnem potvrđno, svejedno mi je, pijan sam. Kiki brzo donosi kutijicu s kokainom. Na ovom mjestu prekida se sjećanje. Potpuno zamračenje memorije. To je sve popularniji *blackout* koji se događa ljudima bez treninga ili teškim alkoholičarima. To mi je prvi put, ja sam još amater u ispijanju alkohola...

Prva sljedeća slika izvire velikom jasnoćom. U radnoj sobi nema nikoga osim Kiki i mene. Kroz prozor nadire bijela proljetna svjetlost iz Kanaalstrata. Aha, to je dakle novi dan. Dobro. Kiki i ja ležimo goli na golom parketu na sredini sobe. Dolaze odnekud Heidi i Jan na čijoj majici piše »Kuhaj ptice«. Heidi daje Kiki svežanj ključeva. Govori joj gdje je što u stanu te da redovito uzima poštu iz sandučića, a nama kaže: »Uživajte, čujemo se.« Zatim odlazi s Janom. Viknem Heidi i Janu »Čuvajte se špageta!« te uzmem bocu s preostalim vinom. Nagnem. Jedan gutljaj syraha. Drugi. Treći.

Kiki predlaže zanimljiv eksperiment. Da nisam pijan, sigurno ne bih prišao, jer je eksperiment u neskladu s mojom borbom protiv Kikine ovisnosti o kokainu. Pijan, zbumjen i mamuran pristajem. Moram se okrenuti na trbuš i ispružiti. Dobro, učinim to. Kiki s Heidinog radnog stola donosi žuti plastični trokut i njime na mojoj lijevom guzu pomno pravi crtu, zatim na desnom. Pritom me po leđima škaklja obilnim tvrdim dojkama. Onda ušmrka te dvije crte. »A sad ti na mojoj guzi«, reče Kiki i okrene se potrbuške. Uzimam prstohvat kokaina iz crne metalne kutijice i trokut. Ruke su mi nesigurne. Na Kikinu guzu, izbočenom i glatkom, jedva sam uspio napraviti ravnu crtu. Na drugom mi je napola uspjelo. Budući da sam pijan, prije usisavanja krivo sam postavio nos i poremetio bijelu crtu na bijelom guzu. Ma nema veze. Ušmrčem poremećenu crtu. Na drugom guzu pomno pazim, ali opet taj moj pijani nos potpuno poremeti crtu. Razljutim se na sebe, razularim se, zahvatim još veći prstohvat koke te je posipavam po Kikinim bedrima, leđima i guzici onako kako se soli hrana. Kiki se smije i vрpolji, stišće guzu. Kiki je neozbiljna djevojka. I jako erotična. Morao sam brzo raditi jer sam primijetio da mi se diže ud. Dobro, to nije ništa neobično, ali istodobno osjećam i neodoljivu želju da se spojim s bijelomesnom mračnobijelom Kiki. S njezina tijela brzo sam do zadnje molekule usisao kokain i onda se bacio potrbuške u nju. Dok sunce sve jače nadire u sobu, proljeće bez milosti gužva naša bijela tijela i suzuje naše tamne zjenice...

Branislav Glumac

Dvije kratke priče

O brezi o zlatokosoj o mojoj smrti

109

nitko nije mogao ni sanjati da će se tako lijepo objesiti
o svoju vlastitu brezu ali ja sam se ipak objesio o svoju vlastitu
brezu dodoše me gledati moji seljaci dodoše moji intelektualci
iz onog lažnog grada-kornjače dodoše svi moji bivši prijatelji sve
moje bivše dame ukratko skupi se gomila jedna svakakvih tipova
i ja čuh njihove glasove

luđak

pa što mu bi dobro mu je išlo kroz život
znao sam ja vidio sam mu kobca smrti u jednom oku
bio je mračan tip i stalno je spavao na mračnoj poleđini
neka neka to mu je i trebalo

gledao sam ih odozgora tu svu zrelu mrlju od ljudi gledao
sam ih ravno iz futrole svoje smrti dobacivao sam im svakakve
posprdne riječi ali oni su bili bez ušesa tamo u daljini klokotala
je voda moja rijeka šiktala je kroz mene žuta i podatna nosila je
smuđeve kornjače i teške somove bože bože kako u vrijeme svog života
ljubljah tu rijeku i milo zlatokoso djevojče izvan rijeke mogao sam
zbog tog djevojčeta svašta učiniti puštao bih na primjer da cijela
rijeka proteće kroz moja usta ako bi to zlatokosa htjela ali
zlatokosa to nije htjela zbog toga djevojčeta bio sam u stanju jesti
klorofil i divlju repu i miša za repom mogao sam ugristi oh kako sam
ljubio to zlatokoso djevojče u vrijeme svog života
gomila se zaljuljala došla je policija ali mi nije bilo jasno

110

sno zašto je došla jer sam ja bio čestit mračan tip pa tako kako
dode
i ode

zamirisala je rakija obično smo pod brezom nekoć moji
bivši prijatelji i ja mlatili rakiju šljokali smo je da su nam i
seljaci zavidjeli vidio sam im to u očima u kojima su imali male
kotlove za pečenje rakije pio sam sa svim kovačima lažnog novca
tu smrdulju ali ne i sa zlatokosom

zlatokosu sam čuao za cio svoj tjeskobni život za cijelu
svoju lijepu smrt sebičan sam i u smrti kada se radi o zlatokosoj
a bit će takav i kad me skinu s breze

a sjećam se kao da je to bilo jučer došli smo ovamo ja
i zlatokosa jednog kasnog ljeta napraviti kućerak maleni maleni
kućerak

za nas dvoje a poslije i za našu dječicu koju smo imali samo u
snovima ja sam kopao kopao kopao rovao rovao rovac jedan duboku i
staru majčicu zemlju a moja zlatokosa miksala mi je pića i brisala
znoj što je liptao s mog tijela životinje eh što bih ja
da nisam imao svoju zlatokosu bio bih siromah i ovdje na vrhu ove
breze

gomila se pomakla ulijevo bit će da sam im se malo smučio
a meni prođe vjetrić kroz rebarca vjetrić iz šume preko puta

zlatokosa i ja voljeli smo tu šumu ljubili smo ovu brezu
i ja sam se tako jednog dana šaleći se svojim životom a mnijući
da je život doista krupna šala i ja sam se tako jednog dana šaleći
zakleo zlatokosoj da će se nekog lijepog dana u budućnosti objesiti
o svoju vlastitu brezu učinio sam to zbog obećanja zlatokosoj
jer sam za nju mogao sve počiniti pustiti na primjer da cijela
naša rijeka proteče kroz moja usta da svi divlji smudevi naprave
staze kroz moje tijelo zbog zlatokose zbog zlatokose nebesa
pa ja je ljubim i u svojoj smrti

a netko je dolje tako ljupko šapnuo za me da bijah dobri čovjek
samo malo pokvaren samo malo nagnut kao sunčani brod samo malo
zao i malo prgav i malo markiz mračni i neugodan malo ali bio
je inače dobri čalavjek primetnu drugi glas ali je samo malo zaudarao
po čudnoj zločestoći bilo je teško vrlo teško s njim imao
je svoju vertikalnu hrapavu ideju o životu i to ga je dokusurilo
kad vam kažem a ženske su ga panično ljubile prije no što bi ga
i upoznale a onda kad bi ga upoznale bježale bi na rub svijeta

sve žene tako je bila crna njegova ljubav puna olova i cijankalija
 a uzimao je uvijek žene prvo u zatiljak u mali mozak i tu je i
 počinjala ona slatka katastrofa bio je dobar ne može se reći da
 nije bio dobar čalavječek al ipak malo udaren mokrom krpom po čelenki
 uvijek je moralo biti po njegovom sjećate se e i baš zato
 smo ga svi i morali ostaviti na cjediljki mada je ružno ostavljati
 jake ljude na cjedilu e i žene su ga zbog toga ostavljale nisu
 birale sredstva za bijeg sjećate se neke su otplovale i rijekom
 neke bosonoge noćom a neke klisnuše kroz kukuruze i preko leđa
 onih njegovih odvratnih smudeva s kojima nas je zavodio
 samo mu je zlatokosa ostala vjerna zlatokosa koju je
 najviše mučio svojom crnom ljubavlju sjećate se zatvarao ju je i
 u brezu ali su se voljeli pateći se ta to je bilo nešto jedino
 zvjezdano u njegovom lješnjak pušljivom životu ljudiiiii gledajte
 iz breze curi nešto kao zlatna krv mora da ju je prije smrti strpao
 u brezu ljudiiiii
 hik
 opet miris rakije

moja breza izrasla je tu samo zbog moje smrti i zlatokose
 oni dolje to nisu mogli shvatiti i još k tome da je ova
 breza davno prije mene u svojoj sitnoj klici sjemenki nosila moju
 smrt

razmislite samo malo u raspršenoj harmoniji kretanja
 svemira sve ima neki svoj prokleti razlog razmislite samo malo o
 tajnoj ruci sodbine koja je morala zasaditi ovu jedinu brezu uz
 ovu rijeku baš tu na ovom mjestu brezu za moju smrt pričao sam
 o tome vrlo često sa zlatokosom a zlatokosa je plakala plakala
 pa smo onda oboje plakali plakali a breza je rasla rasla na našim suzama
 vidjeli smo je naprsto kako raste raste kako izlazi iz naših očiju
 oj živote oj živote gorak li si gorak

gomila se sad već nakresala uvijek to tako biva na nečijoj
 smrti ljudiiiii zagrebimo brezu da vidimo što je u njoj

stali su je kidati noktima zubatati ali breza se nije
 dala bilo je u njoj nešto jezivo čisto što se nije dalo znao
 sam što je bilo u brezi jedini ja mrtav i umoran

skinimo ga s breze
 ko ticus iz praće došlo mi je da im reknem ovaj vic
 ko ticus rekoše
 iz praće iz praće

bacimo mu busen njegove zemlje
 srušimo mu prvo kuću
 uraaa
 pijana gomila zatetura prema kući razvališe vrata daske
 bolno jeknuše prsnu staklo kroz prozor doletje krevet naš
 krevet zlatokosa zrakom poletješe naše prnje i male uspomene koje
 skupljasmo u noćima bez mjesecine udarci jedan zid se ruši a
 cigle bolno jeknuše i zapalili su nam nešto zlatokosa gori pramen
 tvoje kose koju sam čuvao ponad svog uzglavlja budućnosti ništa
 nije ostalo od našeg kućerka zlatokosa sve su nam razrušili
 prah i pepeo
 a potom tišina tišina tišina
 gomila je ležala pijana i mrtva na zgarištu
 zlatokosa da siđem da te otključam i da pođemo graditi
 novi kućerak na nekom sasvim drugom dijelu planete da krenemo
 sagraditi novi svijet iz one naše ništice
 nešto se u brezi pomaklo
 razomčio sam se i sišao
 kako si ti moćan čuh glas iz breze kako si ti moćan crni
 čovječe
 kao u onoj priči sa sretnim svršetkom viknuh u srce breze
 baš tako kao u onoj slaminigovoj priči kojoj je pisac napravio
 sretan svršetak
 baš tako zlatokosa
 i s nekom čudnom lakoćom iščupah brezu i s nekom savršenom
 budućom srećom krenuh kroz polja prema nepoznatom mjestancu
 na kojem ćemo zlatokosa i ja opet podići maleni maleni kućerak i u kojem
 ćemo
 prosanjati sav ostatak vječnosti

Živica

Tek danas, kada sam dovoljno star i kada se u meni ponovno počelo buditi djetete, tek sada mogu razumjeti onog dječaka s rijeke koji me onomadne toliko puta »ubio«. Skriven iza ostrizene živice frktao je: bum, bum, bum! Je li me i mrzio? Nisam onda, nekoć davno, »osjećao« sve te njegove metke, a i živica jednom u godini bijaše tako gusta i visoka. E, o njoj se baš radi. Živici. Baš o njoj, kad bi bila najviša, najgušća i najzelenija za djetinjstvo. Ja bih tada, u vrijeme kada je kao očaravajući palimpsest bila položena i zarezana u brežuljak, uzimao velike, naoštrene škare i sjekao je. Vrške, pa dolje, sve niže, jer

baš ne bijah vičan od nje skrojiti pravilno »a koso ošišanog ježa« — kako govorahu moji susjadi, u ono vrijeme nagizdani seljaci. Koso ošišani jež! Proći će mi život, a ja u tome nikada neću uspjeti! U stvari: činih estetski grijeh. I više od toga, što ću tek kasnije razumjeti, u vremenu koje me je najednom snašlo poput tamne, jesenje sjene i u kome sam dovoljno ostario da bih probudio u sebi dijete koje je ponovno moglo dokučiti sitne, a tako važne stvari života.

Ljeti smo, mi gradski moljci, odlazili živjeti na selo. Oni koji su tamo imali neki kućerak, livadu još podno, a podno ove još i rijeku. Ja sam to sve imao, a imao je to i dječak s druge strane moje živice. (Kako u meni, danas, ta posvojnost odzvanja kao teško olovno zvono: moja živica! Bit će da godine ispiru mulj taštine, pa kroz nas počne teći neka čistija voda blagosti i odricanja. A bit će da se možda i varam.) Njegovao sam tu živicu na svoj način, originalno, izvan profesionalne vrtlarske struje: mirisao bih prvo svaki njen listak, nježno milovao svaku njenu grančicu, špricao je svakakvim mirisnim mješavinama, lijegao podno nje i u zemlju utiskivao tajna gnojiva. Nije da nije rasla, rasla je. A seljaci bi mi se ipak smijuckali, moji susjadi. A bili su to antologički seljaci, ljudi kakve bih poželio imati za susjede i apokrifno, zagrobno.

Dakle, njegovao sam lice i mladost moje živice. Moj gradski susjed, s njene druge strane, otac dječakov, dolazio je ljeti takoder s obitelji na selo. Zgodan čovjek, s odnjegovanim nagnućem prema božjoj kapljici, što je i meni godilo: jednom u tjednu znali bismo se potajno i snažno opiti u brezovoј šumici iza naših kućeraka, i tada bi malecke zvijeri slobodno i znatiželjno izlazile iz svojih logova i nekako nas sve u čudu promatrale. Bili smo nas dvojica blagi pijanci. Zanimljivo: i mi smo njih netremice gledali u oči i sve se čudom, paluc kajući i zapinjući otežanim jezikom preko usana, zapitkujući: kako da nas se ne plaše? Ma bit će valjda da smo u toj našoj tajnoj svečanosti (rub sumraka već se otisnuo po obzoru) i nas dvojica poprimali u očima onaj caklasti, stakleni, zagonetni, zvijerski sjaj u očima. Tako to. Živica je u međuvremenu rasla. A moj maleni susjed, dječak, stvarao je u njoj i na njoj svakakva čudesna. Filmove. Bješe to plahovit, ali maštovit dječak: doveo bi male seljane iz susjedstva i onda bi na živici i oko nje gradili svoje kraljevstvo! Kao da je živica bila njegova! Baš tako!

Prvo bi je raznim vrpcama okitili; seljačići bi donosili stare alate, žice i 'penzionirana' oruđa, a moj susjedić bi još iz kuće iznio aktivne ukrasne žarulje, lampione i papirnate vjetrenjače. Sve bi povjesili duž živice, a kad bi ljetno veče naišlo i u naše selo, sve bi to spojili i još koješta drugo — sa zidnom električnom urom. Živica je gorjela svjetlima! Živica je plamteljela! Živica je bila sve samo ne živica! Kazalište!

A oni bi se, sav taj sitniš od ljudske čeljadi, zavukli u njeno njegovano i gusto lišće i stali cvrkutati poput noćnih ptičića! Dugo, dugo!

Kad su prvi put to izveli, nekako mi se to još svidjelo od šoka iznenadenja. Ali, za dugih večeri njihovo mi se kraljevstvo počelo sve manje svidati i

nešto me stalo podmuklo štrecati: uništiti će moju živicu. Taj štrec, u početku neznatno šiljat, tijekom ljeta preraste u mučnu gvalju u grlu. Rano jednog jutra (magla nad rijekom, ribiči u visokim gumenim čizmama šljapkaju kroz orošenu travu, glasi se marva u torovima i stajama, puhovi bježe u duplje) digoh se nekako ljut, bunovno uzeh škare i u nekom ludom trku skresah živicu na posve nisko, na »koso ošišanog ježa«. Vraga je to bio jež, bila je to prije deva! Zadrhtao sam poslije, kao da sam učinio nešto krivo. Okrenuh se lijevo, desno, pa unatrag: uljez je okrutno ušao u začarano kraljevstvo!

Brzo šmugnuh u kuću, instinkтивno navukoh zavjesicu na prozor što je gledao u susjedovu kuću. Ni sam ne znam zbog čega sam osjećao nelagodu, ali osjećao sam je. Kao da živica nije moja! Čekao sam jutro, paleći cigaru na cigaru. Došlo je. Kad je dječak napokon izašao iz kuće i pogledao živicu, zastao je kao u kopan, poliven mrzлом i podmuklom vodom iznenadenja. Vidio sam ogrebotinu u njegovim plahim očima. Zakoračio je prema živici. Dugo ju je gledao. Onda je stao, suznim očima, dizati pobacano blago kraljevstva: nježno je to činio, osobito s papirnatim vjetrenjačama. Izadoh, napokon i ja. Zijevnuh. Protegnuh se. Pogimnasticirah. Pljunuh. Pripalim cigaretu. Kao pravi veliki. Učinih, te kao ne zamijetih dječaka. A on naglo otrča u kuću (kraljevstvo mu se prosipalo iz ruku). Cijelog tog dana ga nisam vidio. Predvečer ja opet izađoh sa škarama, kao, popravlјat ću živicu. Činio sam sve gore i gore, smanjivao je i smanjivao. Jad. Tada ga iznenada ugledah s druge strane: u rukama je držao dva plastična pištolja i bijesno frktao na mene: bum, bum, bum! Ubija me, kao. Smijao sam se, ne razumijevajući zašto to dječak čini. Tek kad dovoljno ostarih i tek kad i tako dalje, i kad se u meni probudi i tako dalje — što ste već sve pročitali u gornjem sloju priče — shvatih o čemu se radilo. No, između nas, između mene i dječaka, morale su proteći mnoge godine. I mnoga iskustva i mudrosti. I mnoge su tuge morale proteći za raznim kraljevstvima koja jednom pronadosmo i jednom izgubismo svatko na svoj način. I mnoga smo unutarnja pomirenja morali otkriti zbog malih mržnji i odraslih okrutnosti u mučnoj školi života vječitim gubitaka i dobitaka. Mnogo smo još ljeta provodili na selu, podno livade i podno rijeke. Dječak je odrastao, no, klonio se i mene i živice. A ja sam je svake godine šišao sve lošije i lošije. Dok je nisam ubio. Kao da se spusti kazna s nebesa. Potom godinama nisam video dječaka. Otac mi njegov, u našoj tajnoj brezovoј šumi, uz tajnu kapljicu božju, otežano palucujući, baš kao i uvijek, otežanim jezikom a povjerljivo kaza: — Najednom je zamrzio selo, rijeku, sve što je zeleno! Postao je pravi, sivi gradski moljac! Uzalud ga zovem ovamo! Sad je u vojscu. Ali, baš tog ljeta gospodnjeg, ne znam po redu kojeg, jer sam iz vida počeo gubiti kalendarske godine, baš tog ljeta onaj nekoć maleni dječak banu u naše selo. U uniformi vojnika. Jedva sam ga prepoznao. Tek po zelenim maštovitim očima u kojima se odsjajivala i lelujala moja davno ubijena zelena živica. Bilo je jutro, mladić je zamišljeno i sanjarski gledao u sasušenu crtu na kojoj je nekoć rasla živica. Izadoh ga pozdraviti. Pružih ruku. On ne otpozdravi. Ali zato naglom kretnjom protegnu

ruku prema opasaču: pištolj mi zabljesnu pred očima. Zadrhtah, ali ne izustih. Dugo smo tako nijemo stajali. Pištolj je i dalje pokazivao gdje mi je čelo. Izbi mi znoj. Tad se mladić nasmiješi i tiho kroza zube prosikta: pum, pum, pum! Ono p, to sam upamlio do kraja života. Ne reče više ni rijeći, pospremi pištolj u futrolu i lakim korakom odleprša do limenog đavola od auta što ga je čekao dolje na putu. I ode. Kao da je dušu olakšao. Nikad ga više nisam vidoio. Ali nas dvojica smo zauvijek srasli živicom. Ona se kroz nas proteže. I više nikada, u povremenim uspomenama, nas troje nećemo moći jedno bez drugoga. No, to sam — i još mnogo štošta — shvatio tek kad sam dobrano ostario, kad se u meni ponovno počelo buditi dijete i kad sam iskustvom prolaznosti naušio što bi to mogla biti istinska tuga djetinjstva, kad se oštrim škarama okrutnosti odraslih posijeće krov jednog kraljevstva od zelenih grančica.

Tako sam ja umro tri puta: jednom na svojoj brezi sa Zlatokosom, i dva puta sada, u Živici.

116

Nikad nisam držala figu u džepu i nedavno sam se, u nekoj *neprigodi i nepričeli*, na stanovitoj životnoj prijelomnici, vjerojatno kao i mnogi drugi koje cijeloga života muče ista ontološka pitanja o smislu života, zapitala: dala sam život da postanem to što jesam — paaa, je li bilo vrijedno truda?

Otkako sam prije mnogo godina pročitala *Snježnog leoparda* Petera Matthiessena, često se sjetim jednog prizora iz knjige. Naime, Matthiessen u toj snažnoj i već kultnoj knjizi opisuje svoj put u Dolpo, nepalski dio Himalaje, što je onomad 1970-ih bio posljednja oaza izvorne tibetske kulture. Na izrazito tegobnome putu svodi račune sam sa sobom, ali otvoren je i za sve što susretne: od pojedinačnih sudbina ljudi o kojima ovisi i s kojima dijeli skroman obrok hrane, do svih vidova okoline i okoliša — ljudi, običaji, vjere, naravi, klime, flore i faune. Njegov je žuđeni cilj vidjeti snježnog leoparda, zamalo mitsku zvijer tih surih planina, ali tijekom puta shvaća kako je katkad bolje nešto *ne vidjeti*. Nakon što se njegova mala ekspedicija utaborila na krajnjoj točci puta, Peter je doživio susret koji je promijenio njegovo poimanje svrhe uspona na Tibet i meni dao misliti svaki put kad se nađem pred nekim nerješivim problemom. Susreo je lamu Kristalnog samostana: »Čini se da je lama Kristalnoga samostana vrlo sretan čovjek, no ipak se pitam kako podnosi osamu u tišini Tsakanga iz kojega nije izbivao već punih osam godina, a zbog nogu možda nikad i neće. Budući da je Jang-buu očito neugodno u laminom ili pak u našem društvu, a možda i u vlastitome, savjetujem mu da ne načinje razgovor o nogama ako mu se to čini nepriličnim, no ne prođe ni tren kadli ga Jung-bu nešto zapita. A taj sveti čovjek, oličenje otvorenosti i jednostavnosti, prasne u zarazan smijeh pri čemu mu zablistaju krupni bijeli zubi. Uporući prstom u iskrivljene noge bez trunka samosažaljenja ili gorčine kao da one pripadaju svima nama, ispruži ruke prema nebu i snježnom gorju, prema

Jadranka Pintarić

Figa

suncu na visini i razigranim ovcama te uzvikne: 'Naravno da sam sretan ovde gdje jesam! Divno mi je! *Osobito* kad nemam izbora!'

Po svesrdnom prihvaćanju *onoga što jest* te su riječi posve nalik na one kakve bi zacijelo izrekao Soen Roshi [autorov zen majstor, *op. a.*]. Imam osjećaj da mi je zadao udarac u prsa. Zahvaljujem mu, klanjam se i polako silazim niz planinu. Pod vjetrovkom mi sja složena molitvena zastavica. Čaj s maslacem i slike na vjetru, Kristalna planina i razigrane plave ovce na snijegu — drugo mi i ne treba!

Jesti li vidio snježnog leoparda?

Nisam. I zar to nije divno?«

To »sretan sam, *osobito* zato što nemam izbora« osupne me svaki put kad pomislim da nemam izbora: jerbo, koje li strašne nevolje, živim u svijetu u kojem uvijek ima izbora. Odveć izbora. Bezbroj izbora. Zbunjujuće mnogo izbora. Možemo li mi podnijeti toliko izbora? Bez obzira je li riječ o stotinama šampona za kosu, desetima televizijskih programa ili političkih opcija. Osim što svaki dan moramo odabratи deterdžent, školu, auto, banku, tvrtku, četvrt za stanovanje, trebali bismo preuzeti i odgovornost za svaki taj izbor. Ako vam izbjigu prištići ispod pazuha, odabrali ste pogrešan dezodorans, ako vam dijete već u osnovnjaku upadne u loše društvo, odabrali ste pogrešnu školu i kvart, ako ne možete živjeti od mirovine, odabrali ste pogrešnu tvrtku za rad. Tako će vam reći. Jer nas od malena indoktriniraju da je mogućnost izbora zapravo civilizacijska blagodat. Ma je li doista? Zašto nas onda ne podučavaju kako odabratи sa što manje posljedica i rizika? Jesu li ljudi bili manje sretni kad su imali jedan sapun, jedan kaput, jedan par cipela? Lama kojem je artritis onemogućio hodanje, meditira gledajući vrhove snježnih planina, živi na čaju s maslacem i malo riže ili leće, pomiren je sa svojom sudbinom: ne želi i ne traži neku drugu, nije frustriran ni depresivan zato što će život provesti u tamo nekoj tibetskoj zabiti, bez silnih blagodati civilizacije i napretka. Ne traži kuha preko pogače, rekli bi i u nas nekoć stari. Možda je s našeg aspekta od života dobio *frišku figu*, ali on je sretan, a mi zbumjeni stojimo pred policom za kruh u samoposluzi: toliko mnogo vrsta za tako jednostavnu potrebu: utažiti glad. Uvijek moraš odabratи. Ili te nema.

*

Jedva sam preživjela nevjerojatno stresna četiri tjedna na poslu na kojem sam zapravo još bila nova: imala sam em vatreno krštenje u nepoznatim mi vodama, em ubrzana poduku o neograničenosti oblika, meni nepojmljive, ljudske agresije, zloće, podlosti, bahatosti, beskrupulozne borbe za moć, beskičmenjaštva i dvoličnosti, laži i obmana. Jest da nisam bila »od jučer« i da sam znala kako sve to postoji u ljudskome rodu te se s time susretala, ipak me osupnula ta golema koncentracija zločudne i negativne energije. Prije tih raz-

nih nemilih događaja, naivno sam vjerovala da se ljudima može rukovoditi tako da im daš *carte blanche* povjerenja, slobode i mogućnosti da se dokažu. Eh, koja zabluda! Nekima, budimo iskreni — većini, jednostavno treba »čvrsta ruka« i »bič« da bi funkcionali. Na tome ne počivaju samo diktature, tiranije, hunte, nego i svaki hijerarhijski ustroj. A koliko ima onih ustroja koji nisu hijerarhijski?

Ubrzano sam učila o sebi i drugima, neželjeno doduše. Shvativši da to nije za moju narav i svjetonazor, odlučila sam otici. Po svaku cijenu: pa i da, zamalo na pragu petog desetljeća života, završim na burzi rada kao nezaposlena. Imala sam potporu, političkim rječnikom rečeno, natpolovične većine odgovornih i savjesnih zaposlenika, a manjina maliciozno ambicioznih (bez pokrića, kako to biva) i teških lijenčina (zgubidanu je svaki izgovor dobar) stvarala je probleme. Napetost se mogla rezati nožem. Usto se očekivala promjena »gazde«. Večer uoči dramatične smjene »vlasti«, na domjenku kulturnjaka druge branše, na dešperatan odgovor kako je situacija na poslu tako složena da »ne bih o tome«, jedna mi je prijateljica rekla: »Radim u firmi koja je oduvijek problematična u pogledu međuljudskih odnosa. Kad sam tek došla, brzo sam se razočarala, mlada i nadobudna, a onda mi je jedan stariji kolega, u trenutku kad mi je pukao film i odlučila sam otici, rekao: 'Ako imaš jednog prijatelja ovdje, to je dovoljan razlog da ostaneš.' Ostala sam jer sam imala prijatelja.« U trenutku kad je ona to govorila pokraj mene je stajala novostečena mi prijateljica iz neprijateljske radne okoline: nije držala figu u džepu kad je odlučila stati uz mene po svaku cijenu. Priznajem, posramila sam se svoje slabosti da jednostavno odem jer mi se gadi »prljati« ruke s ljudskim kalom, s flundrama i fificama, s fićviricima i ficlekima. Fuj! Fuj! Fuj!

*

Nešto poslije ponoći, nakon famoznog dana »d« u borbi za premoć u našoj radnoj sredini, eto mene na šalteru javne garaže u kojoj svakog jutra ostavljam auto i redovito plaćam mjesečnu kartu za parkiranje (u gradu u kojem je, sukladno prosječnim primanjima, zaposlenih! građana, cijena parkirnog sata apsolutno suluda). Budući da je moja pretplata dnevna, moram za večernje sate platiti nadoplatu. Stoga, kao i obično uvečer, zaposleniku Zagreb–parkinga iza musavog šalterskog stakla dajem svoju parkirnu karticu i očekujem izriječ nadoplate. Kad ono, sredovječni muškarac kojeg sam upravo prekinula u gledanju neke sapunaste televizijske serije, kaže:

- Gospođo, vi niste ušli.
- Kako to mislite 'nisam ušla'?
- Niste ušli u garažu.
- Jutros sam ušla. Imam mjesečnu kartu.

— Vidim ja, gospodo, da imate mjesecnu kartu. I sjećam vas se otprije, ali, pogledajte [okrene svoj monitor u šalterskoj kućici prema meni] kompjutor nije zabilježio da ste ušli [premda ja bez naočala to ne vidim, osim što mi je u taj kasni sat posve svejedno što je na monitoru]. Ne mogu vas pustit van.

— Hmm... Kako? Pa auto mi je tu. Što će sad?

— Ništa ja ne znam. Meni piše da niste ušli.

— Hmm... Ušla sam s tom karticom jutros. Nisam srušila rampu, digla se. Valjda bi vam to netko javio. Moj auto je tu gore.

— Sve ja vama vjerujem, ali meni kompjutor kaže da niste ušli. Šta ja tu mogu? Nema ulaska! Evo, vidite, jučer ste izašli u 20.30, to je sve što ja znam. Nema ulaska! Možda ste uzeli običnu dnevnu kartu?

— Nisam uzela dnevnu kartu, kad imam mjesecnu. Zašto bih to učinila?

— Ne znam, mogli ste se zabuniti.

— Nisam se zabunila. Ušla s ovom kartom. Kao i svako jutro.

— Meni kompjutor kaže da niste ušli.

— Gledajte gospodine [sva u nevjericu, pritom ošamućena proteklim stresnim danom, da sad ne spominjem cijeli stresni mjesec], moj auto je na prvoj etaži garaže gdje sam ga ostavila jutros oko osam. Znate, katkad kompjutori griješe. Nije ni ta tehnika uvijek posve pouzdana. Da bih ušla, rampa se morala podići jer vidimo da nije slomljena — prema tome, štogod sad bilo na ekranu, logično je da je moj auto od jutra u garaži.

— Gospodo, ja ovdje radim otkako je garaža otvorena. I gledam što mi kompjutor kaže. Nije zabilježeno da ste jutros ušli.

Vadim odokalarno količinu novčanica koliko mislim bi me koštalo dodatak za večernji boravak auta u garaži i stavljam ih na plastični podložak pred šalterskim prozorčićem.

— Gospodo, spremite svoj novac. Ne mogu vam naplatiti jer niste ušli, pa se ne može znati koliko trebate doplatiti.

— I što će sad? — zavapim već u posvemašnjem očaju i nevjericu, te postavljam, očito, retoričko pitanje. — Čekati do jutra?

— Ne znam, gospodo. Niste ušli, ne možete izaći.

— Ali molim vas, možete li mi podići rampu? Pravite se da je sve u redu.

— Ne mogu, gospodo. Vi niste ušli.

— A da vam pokažem svoj auto u garaži?

— Ma vjerujem ja vama da vam je auto tu, ali meni u kompjutoru piše da nema ulaska. Ako nema ulaska, nema izlaska. Takva su pravila.

Stojim tako u kasni sat na ulasku u javnu garažu i osjećam se kao lik u Beckettovoj drami. I želim izaći, k vragu! Silno! Želim šmugnuti ispod te »rampe« i ne osvrnuti se. Pitam se kad sam to popušila foru da imam mogućnost izbora, otkad se to zavaravam da o nečemu uistinu bitnom sama odlučujem, da me kroz život vodi moja slobodna volja? A zapravo sam, a da ni

ne znam kada, u jednom trenutku »ušla« ispod neke rampe i ostala »parkirana« na nekoj »etaži«. Uostalom, kao i golema većina. S vremenom sam si umislila da o nečemu odlučujem zato što odabirem vrstu kruha ili sapuna na policama samoposluga, lektiru ili pripadnost nekom krugu ljudi. Ili štogod bio ekvivalent takvoj vrsti samoobmanjujućeg izbora. Međutim, zapravo sam zarobljena svim tim izborima i karticama koje moram gurnuti u razne automate i svaka je potpuna, nepatvorena sreća u takvom svijetu iluzorna. Jer je, kao i izbor, tek parcijalna, partikularna i privremena. Sada shvaćam da je lama Kristalnog samostana doista sretan — ne zato što nema izbora, nego zato što je posve *sloboden od svih izbora*. Za njega nema »rampe« koju netko drugi treba dignuti da bi »izašao«. Ako ćemo dalje na toj ravni: vjerojatno nikad nije ni »ušao«. Nekako sam sigurna da bi mu fraza »ne imati figu u žepu« bila strana. On nije dao život da postane to što jest, nego jest to što je njegov život. U kamenoj samotnosti visokih nemilosrdnih planina ne možeš biti *lažnjak*, ne možeš se pretvarati da si ono što nisi. (No, barem ne zadugo.)

Ako nam se »rampa« ne digne, netočno je reći da je život apsurdan. Apsurdno je sve ono na što mi pristajemo. Bez obzira iz kojih razloga: neukosti, naivnosti, neosvištenosti, sljepila, kompromiserstva, nezajažljivosti, zločestocene. I možemo ostati »zarobljeni« pod izgovorom da se netko tvrdoglavio pri dizanju »rampe«, da smo ostali zbog pravog prijatelja, da nije bilo vrijedno truda maknuti se s »gnojišta«, da se ionako ništa ne bi promijenilo time što smo vidjeli snježnog leoparda.

*

Da skratim priču, naposljetku smo se dobar čovjek sa šaltera javne garaže i ja, koja prema kompjutorskom zapisu tog jutra nisam parkirala auto na jednoj od etaža tog zatvorenog parkirališta, dogоворили да ће mi ručно діći rampu i puсти me van. Izvezavši se na puste gradske ulice, u gluho doba noći, iz zdanja koje bi se lami Kristalnog samostana iz samo tisuću–devetsto–sedamdeset–i–neke činilo apsurdnim, bila sam zahvalna Proviđenju na milosti što mi se di-gla »rampa« na jednom dijelu uma.

Suzana Marjanić

Zenitističke večernje i dadaističke provokacije kao prvi hrvatski (teorijski) performansi

Branimiru Donatu, kritičaru bez klape, u performativnoj leptir-mašni

121

I izvedbenim konceptom odjevnoga *ponašanja* — podsjetimo npr. na znamenito *performativno* »bumbarsko«, »pčelinje« odijelo (crna baršunasta jakna i prugasti žuti džemper) Vladimira Majakovskog ili pak na izvedbu Hugo Balla u *kostimu biskupa od kartona* (usp. Jovićević, Vujanović 2007: 73; Oraić Tolić 1996: 85),¹ možemo odrediti kako je ideja performansa začeta u futurističkim i dadaističkim akcijama, kao što je detektirala RoseLee Goldberg, a kod nas je inicirana u zenitizmu i dadaizmu — ili još preciznije u provokacijama zagrebačke grupe gimnazijalaca okupljene pod imenom Traveleri (eng. *travelers*)² na samom početku dvadesetih godina minuloga stoljeća. Tako su na zagrebačkim ulicama skidanjem šešira Traveleri pozdravljali konje, a ne, dakle, kočijaše i gospodu u kolima, i navedenu svakodnevnu gestu provokacije Marijan Susovski odredio je upravo kao *dadaističku* (Susovski 1997: 17). Naime, s obzirom da se pojам *performans* primjenjuje i retrospektivno, kao povijesna oznaka za umjetničke eksperimente u rasponu od futurističkih festivala, dadaističkoga kabareta, konstruktivističkih parakazališnih eksperimenata i nadrealističkih seansi ili rituala (Šuvaković 1999: 241), jednako tako i pojам *akcija* možemo promatrati retrospektivno, gdje se spomenute ulične akcije, provokacije grupe Traveleri mogu uzeti kao začeci akcionizma u našem avangardnom kontekstu (usp. Marjanić 2009: 138). Ujedno, grupa Traveleri organizirala je i

1 U dnevniku pod datumom 23. lipanj 1916. Hugo Ball zapisuje kako je te večeri prvi put recitirao svoje zvučne stihove, i kako je performativno-kostimografski označio svoj nastup (Donat 1988: 63). Dnevnik je objavljen nakon njegove smrti 1927. pod naslovom *Flucht aus der Zeit* (Richter 1997: 13).

2 Vidosava Golubović i Irina Subotić (2008: 127) kao ime grupe navode oblik *Treveler*.

»neobične sastanke i druženja u privatnim stanovima, pozirajući za grupne fotografije u duhovitim kostimima« (Susovski 1997: 19).³ Uostalom, RoseLee Goldberg u prvoj monografiji povijesti performansa *prvo poglavje*, dakako, nakon uvodnoga, posvećuje futurističkim izvedbenim »pljuskama društvenom ukusu«, apostrofirajući kako je rani futuristički performans bio više manifest nego praksa i više propaganda nego stvarna produkcija. Naime, njezinom detekcijom, futuristički slikari okrenuli su se performansu kao najizravnijem načinu prisiljavanja publike da uoči njihovu ideju te su do sredine dvadesetih futuristi performans uspostavili kao zaseban umjetnički medij (Goldberg 2003: 12,20).⁴ Svakako valja pridodati — iako RoseLee Goldberg u svojoj knjizi o umjetnosti performansa za pod/naslov knjige odabire sintagmu *od futurizma do danas*, dakako, inicijaciju performansa ne postavlja u futurizam, već, kao što naglašava u *Predgovoru*, iznalazi ga mnogo ranije, primjerice, u plemenском ritualu, srednjovjekovnoj pasionskoj drami i renesansnom spektaklu (Goldberg 2003: 6).

122



Traveleri, 1924. godina (usp. *Rubne posebnosti...* 2007: 40)

-
- 3 Poznato je i da su u nekim prigodama Traveleri *performativno* nosili naočale bez stakala (Ožegović 2007: 108).
- 4 Pritom kao godinu avangardnoga začetka na ovim prostorima može se postaviti godina promoviranja prvog futurističkog manifesta (20. veljače 1909., u pariškom časopisu *Figaro*), koji je iste godine preveden u Zagrebu i Ljubljani (Koščević 1989: 382).

Kontrakultura »za samo 4 dinara«

Andelko Hundić u katalogu izložbe *Kontrakulturalni pokret u hrvatskoj umjetnosti 1975–1985*: situacija Grupe šestorice autora (1975–1978) začetke kontrakulturalnoga pokreta u našem kontekstu nalazi u 1921. godini kada izlazi prvi broj Micićeve revije *Zenit*,⁵ da bi 1922. godine u Zagrebu Dragan Aleksić objavio i dadaistički časopis *Dada-Tank* i antologiju *Dada-Jazz*, a Branko Ve Poljanski antidadaističku publikaciju *Dada-Jok* s naslovnim turcizmom.⁶ Naime, kako je to sažeto formulirala Irina Subotić — u početnoj fazi *Zenit* prati i tumači dadaistička događanja i objavljuje dadaističke tekstove, da bi već od kraja svibnja 1922. godine, kroz svoju publikaciju *Dada-Jok*, s podnaslovom »40 milijuna duševnosti za samo 4 dinara« Branka Ve Poljanskog, dadaističkim formama i rječnikom formulirao antidadaističko i adadaističko raspoloženje (Subotić, [http://](#)).

Inače, valja naglasiti, a što je posebice istaknuo Aleksandar Flaker, kako su poticaji za revalorizaciju *Zenita* u hrvatskoj kulturnoj sredini potekli iz kruga kunsthistorije, određenje, Vere Horvat-Pintarić koja je, istražujući rad Josipa Seissela (zenitistički pseudonim: Jo Klek),⁷ prevladala nacionalno atribuiranje zenitističkih verbalnih i ikoničkih tekstova, uvodeći pojam *zagrebačka avangarda* (Horvat-Pintarić 1978; Flaker 1988: 245). Tu ponekad nekima sumnjivu i isto tako nekima *nepodobnu* revalorizaciju *Zenita* u hrvatskoj kulturnoj sredini sjajno je dijagnosticirao Ivica Župan, a povodom izložbe *Rubne posebnosti: avangardna umjetnost u regiji 1915.–1989.*, *Zbirka Marinka Sudca – izložba 300 umjetnina darovanih Gradu Varaždinu* iz 2005. godine:

»Zašto su neki hrvatski pisci (...) početkom devedesetih poveli neviđenu hajku na Micića, pritom zlonamjerno ne lučeći dva razdoblja u Micićevu djelovanju — avangardističko i nacionalističko? Sve što je u svezi s Micićem ti su naši pisci pro-

⁵ Mjesečna međunarodna revija za umjetnost i kulturu *Zenit* pokrenuta je u Zagrebu 1921. godine, gdje je izlazila do 1923. godine, a potom u Beogradu do 1926. s različitim podnaslovima (urednik i izdavač *zenitof* Ljubomir Micić). Svakako valja istaknuti kako je u izdanju Narodne biblioteke Srbije, Instituta za književnosti i umetnost (Beograd) i SKD Prosvjeta (Zagreb) objavljeno fototipsko izdanje avangardnoga časopisa *Zenit — Internacionalna revija za umjetnost i kulturu* te monografija *Zenit 1921–1926*, čije su autorice Vidosava Golubović i Irina Subotić (usp. »Komplet izdanja Zenit«, [http://](#)). Inače, Irina Subotić autorica je i izložbe *Zenit i avangarda 20-ih godina* (Beograd i Zagreb 1983.), koju je organizirao Narodni muzej Beograd i beogradski Institut za književnost i umetnost (usp. Donat 1983: 86). Usp. i izdanje koje je uredio Ranko Horetzky — *Zenit; Svetokret; Dada Jok; Dada Tank; Dada Jazz: 1921–1926* (Zagreb: Horetzky, 2008).

⁶ Dadaističke revije *Dada-Tank* i *Dada-Jazz* u Zagrebu objavljuje Dragan Aleksić, promotor dadaizma, nakon prekida suradnje sa *Zenitom* (usp. *Zenit i avangarda 20ih godina* 1983: 15), a antidadaistička revija *Dada-Jok* (Zagreb), urednika Valerija Poljanskog, izlazi s podnaslovom »40 milijuna tona duševnosti za 4 dinara« (ibid.: 171).

⁷ Prezime, pseudonim Klek, prema planini Klek, na kojoj su se prema usmenim predajama okupljale vještice, zbog navedene folklorno-nadrealne asocijacije Seissel preuzima u fazi suradnje s časopisom *Zenit* (usp. Briski Uzelac 2003: 146).

Mikčeve zenitističke večernje

zvali djelom 'barbarogenija'. Micićev kasniji uskogrudni srpski šovinizam dobro je došao takvim piscima da preko njega transferiraju svoj gnjev prema zenitizmu, u čemu se, zapravo, makar i podsvjesno (?), krije morbidna potreba (ne samo) tih pisaca za obračunom sa svime što je u nas bilo avangardno« (Župan 2005: 17).⁸

U okviru prije spomenute postavke Andelka Hundića prema kojoj zenitizam određuje kao prvi kontrakulturalni pokret na ovim prostorima, zenitističke večernje i dadaističke *provokacije* pokušat će promatrati kao prve hrvatske teorijske performanse.⁹ Naime, teorijski performans označava performativnu predavačku praksu kojom se propituje status svijeta umjetnosti, a pritom strategije avangardnoga teorijskog performansa zahtijevaju i angažiranu reakciju i akciju sâme publike, a što je npr. vidljivo u zenitističkim propagandnim večernjama Marijana Mikca. Zadržimo se stoga ukratko na njegovim teorijskim performansima.

Mikčeve zenitističke večernje

Zenitističke večernje Marijana Mikca, koje je 1923. godine održavao u Sisku, Topuskom i Petrinji (usp. Vrga 1995; Golubović 1999; Donat 2006; Golubović, Subotić 2008: 145,148), možemo interpretirati prema objavljenoj prepisci između Marijana Mikca i zenitozofa Ljubomira Micića, za čije je objavljanje zaslužna Vidosava Golubović,¹⁰ a u kojima je, među ostalim, Mikac opisao zenitističke večernje na kojima je posjetitelje upoznavao sa zenitizmom te s vlastitom produkcijom iz zbirke *Efekt na defektu*, objavljene 1923. godine, i fragmentima iz tada neobjavljenoga romana *Fenomen majmun*, objavljenoga 1925. godine, isto tako u Beogradu (Donat 2004: 12), i to, dakle, *usmenim* putem, a ne inscenacijom u vidu kolažnih dada-predstava koje su se izvodile u Cabaretu Voltaire što ga je Hugo Ball otvorio u Spiegelgasseu u Zürichu ve-

8 Naime, u trećoj fazi zenitizma dominira ideja barbarizma, kada se časopis *Zenit* preselio u Beograd i »tamo se razvio, u klimi sličnih zamisli ekspresionističkog kozmizma i mističnog vitalizma, u novu političku ideologiju iracionalističkog nacionalizma« (Vučković 1979: 262).

Zenit — koji je balansirao između dadaizma, ekspresionizma časopisa *Der Sturm* i poslijeratnoga ruskog revolucionarnog futurizma — prošao je kroz tri faze: od ekspresionističke preko konstruktivističke do mistično-iracionalističke političke ideologije (ibid.: 257, 259–260). Koliko i danas Micić izaziva ideoološke kontraverze pokazuje nedavan slučaj kada je Boris Tadić u Vukovaru Ivi Josipoviću darovao reprint *Zenita* (Jajčinović 2011: 22–24).

9 Beogradska teorijska performans grupa Teorija koja hoda (TkH) ističe da se izvođenje teorijskoga performansa, u njihovu slučaju, odvija kroz dva procesa — jedan je konceptualizacija i teoretizacija scenskoga izvođenja, a drugi — teatralizacija teorijskih tekstova/interpretacija/prepostavki (*Teorija koja hoda* 2001: 157).

10 Branimir Donat strategijom znanstvene zahvalnosti ističe da u vezi Mikca kao *comisvoyagera* zenitizma i njegovih pisama mora zahvaliti grupi istraživačica (Vida/Vidosava Golubović i Irina Subotić) i istraživača iz beogradskog Instituta za književnost koji su ih objavili u *Ljetopisu Srpskog kulturnog društva Prosvjeta* (u Zagrebu) (Donat 2006: 32–33).

ljače 1916. godine.¹¹ Ukratko: predavanja Marijana Mikca, koja je organizirao u svrhu promocije zenitizma, mogu se podvesti pod nazivnik zenitistički *teorijski* performans. Mikac je na tim zenitističkim večernjama posjetitelje upoznavao sa *Zenitom* i problemima modernističke umjetnosti, a usput je na tim večernjama, matinejama i poslijepodnevnim »happeninzima« prodavao zenitističke publikacije i Micićeve knjige (Donat 2004: 10, 11). Naime, zenitističke večernje, kako je to zamijetio Boris Vrga, održavale su se kao »provincijska varijanta evropskih dadaističkih istupa: smjesa ironije, sardonike, drame i humora, koketiranje s jeftinim zanovijetanjima na samom rubu rugalice i provokacije, pri čemu je u prvom planu ipak bila namjera razbijanja šabloniziranih kulturoloških nastupa, izazivanje nelagode pa stanovitog 'šoka' na horizontu estetskog očekivanja recipijenata« (Vrga 1995: 19).

Jednu Mikčevu zenitističku večernju (usp. Mikčeva pisma od 3. i 6. rujna 1923.) izvjestitelj *Hrvatske banovine* (8. rujna 1923.) ocijenio je *ubojito negativno*. Pročitajmo dio navedene kritike ispisane kritičkom oštricom: »Predavanje zvučilo je više čarobnjački, ili u pripov(i)jetkama kakove gatalice, koja u karte gledje. R(i)jeću, bez glave i repa«, u okviru čega autor — koji se morfološki potpisao/prikrio sa –ić — završava novinski članak persuazivnom, uskličnom rečenicom: »Ne pohadjamo ovakova predavanja i basta!« (prema Vrga 1995: 18).

Ipak, u 25. broju *Zenita* iz 1924. godine Mikčeve zenitističke večernje ocijenjene su kao izvedbeno uspješne, s obzirom da su inducirale *smijeh* (kao kontrapunkt znanstvenoj ozbiljnosti), odnosno prema spomenutom prikazu — »(...) smeh na vagan(nj)e! Niko nije znao zašto se smeje — to je glavno. Samo predavač imao je o tome jasnu predodžbu« (»Zenitističke večernje« 1924: 6).

Spomenuta prepiska između Marijana Mikca i zenitozofa Ljubomira Micića, s obzirom da svjedoči o javnim Mikčevim nastupima na zenitističkim večernjama, kako eksplisira Vidosava Golubović, ima značaj dokumenta: ukazuje na manifestiranje navedenih večernji — vrijeme i mjesto održavanja, sastav i broj publike, njenu reakciju, odnos predavača prema publici, sadržaj večernje te ostale prateće aktivnosti predavača vezane za propagandi rad (Golubović 1999: 278; Golubović, Subotić 2008: 148). Osobito je vidljivo iz navedenih pisama da je Mikca najviše zanimalo rad s publikom i pritom se nije u potpunosti mirio s miroljubivim slušateljima, inzistirajući na aktivnoj suradnji s njima, iako sâm nije prihvaćao one koji su bili neskloni zenitističkim idejama (Golubović 1999: 277–278). Ukratko, Mikac je svoja djela i program zenitizma

¹¹ Povjesnim *re-enactmentima* može se prispodobiti, čini se, i slučaj koji Donat zapisuje u članku o dadaističkom performansu gdje bilježi kako su neodadaisti i njihovi adepti devedesetih godina prošloga stoljeća, u autentičnom prostoru negdašnjeg Cabareta Voltaire reprimirali dadaistički performans iz 1916. godine, i pritom zaključuje: *Dada je u tih sedamdesetak prohujalih godina postala od nečeg zaokupljenog ničim, književnost, povijest, ali zacijelo i turistička atrakcija!* (Donat 2004: 5)

izlagao i tumačio, kao što na temelju njegove prepiske s Micićem navode Golubović i Subotić, slično futuristima — usmenim putem, načinom koji je podsjećao na ratna razaranja — »pučanja riječima« i »bacanja bombi«, a u živoj je komunikaciji s publikom zastupao racionalno shvaćanje umjetnosti, inzistirajući da se u djelu prepozna racionalna jezgra (usp. Golubović, Subotić 2008: 148).

Tako npr. u pismu iz Petrinje 23. kolovoza 1923. zapisuje kako su neki posjetioci u Topuskom smatrali da će zenitistička večernja biti koncert ili predstava, te kad je uslijedilo predavanje, bili su razočarani. Pročitajmo detalj iz pisma:

»Ja sam to video, i rugao se i grdio najbezobzirnije. Oni koji su izdržali do kraja bili su začuđeni — prvi put u životu čuli su da postoji 'nekakav' zenitizam. Dakle, jedna i ista večernja — u Sisku radostan smeh, u Topuskom negodovanje i čuđenje« (prema Golubović 1999: 281).¹²

Nadalje, u pismu iz Petrinje pod datumom 28. rujna 1923. zapisuje sljedeće: »Ja opet sebe veoma teško zamišljam u 'pitomom' položaju prema publići, koja ne zasluzuje drugo nego da bude osveštena sa posprdama i porugom (naravno, u zgodnoj formi, i da ja do maksimuma mogućnosti zadržim svoj mir)« (prema Golubović 1999: 283). Dakle, očito je da se radi o uobičajenoj i provjerenoj metodi avangarde, a koju Branimir Donat, u kontekstu Mikćevih zenitističkih večernji, naziva *psovanjem publike* (Donat 2004: 12).

Ujedno, pisma Marijana Mikca upućena zenitozofu Ljubomiru Miciću svjedoče i o tehnologiji i dramaturgiji nastupa. Naime, u pismu koje šalje iz Petrinje 23. kolovoza 1923. ističe kako je uvjek predavao u uniformi, vjerojatno u uniformi mornaričkog kadeta (Golubović 1999: 282).¹³ Inače, sâm je Micić inzistirao na navedenu Mikćevu odjevnom kodu, a vjerojatno je time, kako detektira Branimir Donat, nastojao potencirati kontrast između društvene uniformiranosti i zagovarane slobode duha (Donat 2004: 12).

Pridodajmo da je na naslovniči *Zenita*, u dvobroju 19/20, 1923. godine nавljena velika zenitistička večernja za 31. siječanj 1923. u Glazbenom zavodu u Zagrebu. Naime, na programu su bili Micić i njegov brat Poljanski, a u predvorju izložba *Zenit — galerije nove umjetnosti* (*Zenit i avangarda 20ih godina* 1983: 17). Podsjetimo da je u 21. broju *Zenita* 1923. godine objavljeno Micićovo predavanje *Zenitizam kao balkanski totalizator novoga života i nove umjetnosti* s te druge zenitističke večernje, na kojoj su čitani manifesti i poezija Ljubomira Micića kao i Branka Ve Poljanskog (Golubović, Subotić 2008: 145). Pročitajmo na kraju ovoga sažetoga prikaza Mikćevih večernji i Donatov

12 Večernju u Sisku Mikac je održao 18. kolovoza 1923. na Velikom Kaptolu u 21 sat (Golubović, Subotić 2008: 148).

13 Mikac je Nautičku školu završio u Bakru (usp. Donat 1993).

komentar Micićeva agresivnoga stava kojim ipak nije postigao, kako to zamjećuje Branimir Donat, ono što su drugdje u Europi postizali dadaisti: »Njegov strašni lavež bio je zapravo kenkanje psića kojega se nitko nije bojao niti ga je uvažavao. Žestoka reakcija javnosti izostala je, a šutnja je nadglasala priželjkivanu buku i društveni škandal« (Donat 2004: 8).



Marijan Mikac iz petrinjskih dana (prema Vrga 1995: 17)

127

Dadaistička matineja u Osijeku

Jednako tako u avangardni teorijski performans možemo ubrojiti i *Dadaističku matineju* koja je kao kolektivni nastup pjesničko–likovne skupine ostvarena estetskom provokacijom 20. kolovoza 1922. u osječkom Royal–kinu. Riječ je o prvoj dadaističkoj manifestaciji u Hrvatskoj koju je organizirao dadaistički predvodnik Dragan Aleksić (Branić–Vujić 2004: 185).¹⁴ Naime, Aleksić je u Vinkovcima okupio grupu dadaista koju su činili npr. vinkovački pjesnik Antun Tuna Milinković (dadaistički pseudonim: Fer/Feri Mill), Dragan Sremac, Slavko Stanić (Slavko Šlezinger/Schlesinger), Vido Lastov, a u Zagrebu je, gdje je u svojoj redakciji formirao dadaistički klub, surađivao u časopisu Ljubomira Micića Zenit, i to od 1. do 13. broja, da bi kasnije figurirao kao dissident zenitizma. Istoga dana, kada je održana osječka *Dadaistička matineja*, kako pokazuje Branka Branić–Vujić, Aleksić upućuje pismo Tristaru Tzari, opisujući *Matineju*, iz kojega saznajemo da je održana u nedjelju u 10,30 h, a da su uz Aleksića sudjelovali još njih osmorica ili kako ih naziva dada–zvjezde, a, među ostalim, ističe kako su izveli »8 drama sa realtrikovima« (Branić–Vujić 1991: 263–264; Branić–Vujić 2004: 185). O navedenoj su *Dadaisti*

14 Dadaističke matineje održane su u Novom Sadu, Osijeku, Vinkovcima i Subotici. Tako dadaistička matineja koja je održana u Novom Sadu 3. lipnja 1922. određuje se i kao prvi dadaistički happening u Srbiji, odnosno na ovim prostorima (Jovanov 1998: 67–68). O dadaističkoj matineji koja je održana u Vinkovcima u hotelu Slavonija, u nedjelju 1. listopada 1922. godine usp. Jovanov 1998: 69–70.

čkoj matineji sačuvana i dva novinska prikaza, od kojih je jedan pozitivan a drugi negativan (usp. Brlenić–Vujić 1991). Ovom prilikom zadržat ćemo se samo na pozitivnoj kritici što ju je u osječkoj *Hrvatskoj obrani* 21. kolovoza 1922. (broj 187, str. 2–3) objavio Ivan Flod, a koji, među ostalim, bilježi kako je Dragan Aleksić o dadaizmu govorio *vrlo opširno*, apostrofirajući kako je »glavna baza dadaizmu: motiv iznenadenja« te kako je najvažnije dadaistima da niječu logiku, a što je baš u publici izazvalo najviše smijeha, a to je upravo za dadaiste najozbiljnije (prema Brlenić–Vujić 1991: 264–268). Riječ je o kolektivnom nastupu intermedijalne interakcije pjesnika i slikara gdje su vidljivi i nekanonizirani oblici kabarea, music halla i cirkusa kao i filma s plakatno-reklamnom porukom (Brlenić–Vujić 2004: 185). Na spomenutoj *Dadaističkoj matineji* objavljena je i dadaistička negacija Molièrea, Dostojevskog, Ibsena, Šenoe i Krleže. Pročitajmo negaciju *krležjanske literarne formule*, kako ju je novinarski zapisao, citirao Ivan Flod u osječkoj *Hrvatskoj obrani*:

»Kako se vama može svidati kakov smješni Molier ili Dostojevski, kad je u njihovo doba žito stajalo tri franka ili dva rublja po metričkoj centi. Zar nije idiot Ibsen, kad su u njegovo doba švedske žigice stajale novčić, a danas cijeli dinari. Ili da poštujemo kakvog Šenou kad se nije ni na autu mogao voziti. Zar da poštujemo makar i Krležu, kada je zadnja njegova knjiga izašla za vrijeme utakmice Čehoslovačka — Jugoslavija, a danas već igramo protiv Holandana« (prema Brlenić–Vujić 1991: 268; Flod 1922: 3).

Osim toga, dadaisti su se na osječkoj *Dadaističkoj matineji*, što se onodobnog dramskoga stvaralaštva tiče, oborili na ekspresionističku dramu, kako je to u spomenutom prikazu istaknuo Ivan Flod, a koristeći pritom Aleksićev citat iz časopisa *Dada-Tank*. Pročitajmo nadalje spomenutu dada-negaciju ekspresionističke drame:

»Što pre treba razderati ograde gluposti starih pipavaca kao i smešno romantičnih ekspresionista. Ekspresionisti su najgorje hulje, čeljad, koja nema ni pojma o ničem osim o tobožnjem progresivnom menjanju. Drama ne sme imati njihove glupe slike, već pokret bez pauze, trzanje bez stanke« (prema Brlenić–Vujić 1991: 267).

Prema prisjećanju slikara Mihaila (Mihajla) S. Petrova u programu su, pored njega i Aleksića, sudjelovali Antun Milinković (Fer/Feri Mill), Slavko Stanić (Slavko Šlezinger/Schlesinger), koji je pronašao prostor za održavanje matineje, Dragan Sremac i Zdenko Reich — u to vrijeme srednjoškolci u osječkoj gimnaziji, ruski emigrant Vido Lastov te trojica pjesnika koji su se potpisivali Jim Rad, Nac Singer i Mee Tarr. Nakon uvodnoga predavanja Dragana Aleksića izvedena je njegova drama, recitirane su pjesme i izložene slike.¹⁵ Inače, *Dadaističku matineju* najavili su ispisani šareni plakati kao oblik samo-

15 Pritom je bilo i neočekivanih intervencija; npr. Aleksić je tako odvijao rolu papira i bacao je u publiku, drugi su govorili dadaističke pjesme s upadicama sa strane, a Mihail Petrov

reklame te ironično naslovljeni članak *Jedna kretenska matineja* Dragana Aleksića koji je tiskan u osječkom *Hrvatskom listu* 19. kolovoza 1922. godine (broj 187, str. 4).

Završno spomenimo da negativna kritika *Dadaističke matineje*, a koju je u osječkoj *Straži* 23. kolovoza 1922. objavio Minimaks Erben, dadaističko shvaćanje drame ubojito ocjenjuje sljedećim iskazom: »I svoje shvatanje o drami iznesoše nam dadaisti. Prikazali su nam tri svoje 'drame' i gledajući ih, mi smo se osetili kao da smo u Stenjevcu« (prema Brlenić-Vujić 1991: 269).



129

Plakat za osječku *Dadaističku matineju* (20. kolovoza 1922.)

Traveleri, direktor gimnazije i magarac ili »Dečki, najbolje da bežite!«

Nakon primjerā zenitističkoga i dadaističkoga teorijskoga performansa, kao primjer zenitističkoga, odnosno dadaističkoga kazališta možemo uzeti predstavu *I oni će doći*, koja je izvedena 16. prosinca 1922. u gimnastičkoj dvorani (gombaoni) Prve realne gimnazije u Zagrebu (današnji muzej Mimara), a izvela ju je spomenuta grupa Traveleri, koju su činili slikar Josip Seissel (zenitički pseudonim: Jo Klek), Dragutin Herjanić, Vlado Pilar, Zvonimir Megler, Miho Šen (Schön),¹⁶ Dušan Plavšić ml., Čedomil Plavšić, Miloš Somborski i

priredio je tim povodom izložbu na kojoj su bili izloženi njegovi radovi te radovi dadaističkih umjetnika Francisa Picabije i Raoula Hausmanna, »kojima je Petrov izveo uvećane replike. Inače, i sâm je Petrov šetao pozornicom sa šeširom na glavi i recitirao jednu svoju pjesmu na njemačkome, s komentarima iz publike da ispod šešira ima vrapca i da ne razumiju taj 'njemački'« (Maković 2007: 44). Podsjetimo da je Minimaks Erben negativnu kritiku *Dadaističke matineje* (*Straža*, 23. kolovoza 1922.) završno poentirao podatkom kako je jedan »neotesani mladić« imao tijekom cijele matineje vrapca pod šeširom (prema Brlenić-Vujić 1991: 270).

16 Za Miha Schöna Marinko Sudac ističe sljedeće: »Miho Schön (1904.–1930.) bio je pilot, fasciniran Amerikom, avionima, novim strojevima i brzinom. Bio je član zagrebačkog Aero kluba 'Kraljević Tomislav', imao je vlastiti avion i svakodnevno je izvodio luringe vozeći se pored vlaka uzduž željezničke pruge Zagreb–Beograd. To je smatrao umjetničkim djelom,

Višnja Kranjčević (Susovski 1997: 15; *Zenit i avangarda 20-ih godina* 1983: 17).¹⁷ Vladimir (Vlado) Bužančić u monografiji o Josipu Seisselu navedenu predstavu atribuirira *zenitističkom*, za što Susovski navodi da nije nimalo uvjerljivo s obzirom da izvođači tada nisu bili povezani sa zenitizmom, »osim što su u sklop kolaža predstave uzeli već objavljene tekstove iz časopisa 'Zenit', koji im je u tom vremenu bio najdostupniji avangardni časopis« (Susovski 1997: 22).¹⁸ Nadalje Susovski upućuje kako je u prvom činu u kolaž drugih tekstova uklopljena i Marinettijeva drama predmeta *I oni će doći*, te kako se često navedena predstava određuje i kao dadaističko-futuristička, »što nikako tu predstavu ne može svrstati u futuristički milje« (Susovski 1997: 22). Susovski, dakle, zaključuje kako je najprikladnije navedenu predstavu atribuirati *dadaističkom* »jer je bila zamišljena po principu dadaističkoga provokativnoga kolaža« (Susovski 1997: 16) kao i dadaističkih kabareta u kojima je pisac bio i glumac i redatelj. Inače, Marinettijeva drama predmeta *I oni će doći* (usp. Kirby 1986: 55–56) objavljena je u 14. broju *Zenita* 1922. godine u Micićevu prijevodu, i u slučaju spomenute izvedbe, koju su Traveleri izveli neposredno pred maturu, riječ je o prvoj izvedbi te Marinettijeve drame predmeta izvan Italije (Susovski 1997: 16).

Jo Klek pritom je sastavio tekst za predstavu, autor je scenografije i nacrta za kostime kao i pet plakata kojima je predstava oglašena. Naime, Jo Klek zagrebačke je gimnazijalce kostimirao u geometrijsku scensku odjeću, kako je bila zamišljena i zavjesa pozornice; »crne geometrijske figure na višebojnoj osnovi... visoki neboderi u zelenom i crvenom, plavom i žutom, mijenjali su položaj na sceni ritmom plesača, pa je tako kubističko načelo razmicanja, pre-

kojim je pozdravljao putnike. Poginuo je prigodom jednog takvog konceptualnog projekta. Pronašao sam članak u tadašnjem *Jutarnjem listu*, objavljen 29. rujna 1930. godine, u kojem piše da se njegov avion survao u zemlju izvodeći luping 15 metara iznad zemlje samo kilometar od Velike Gorice i odmah se zapalio« (prema Ožegović 2007: 112–113).

- 17 Branimir Donat spominje i tzv. filmski scenarij Travelera te ističe da je taj tekst nalik dadaističkom teatru, »no na žalost, nikada nije realiziran. Možda bi ga trebalo dati kazalištu Daska da ga postavi na scenu« (prema Ožegović 2007: 112). Istina, možda je navedeno mogao učiniti sredinom devedesetih i Schmrtz teatar s obzirom na kontekstualizaciju ondašnje situacije u određenju Marija Kovača, osnivača Schmrtza: »Ono što se nama događalo u razdoblju Schmrtza, od njegova osnutka 1995., pa i u razdoblju prije Schmrtza — dakle, mislim na razdoblje oko 1993., imali smo vrstu energije za koju tada nisam imao osviještenu činjenicu koliko je u performansima imala sličnosti sa situacijama dadaista« (Kovač 2005: 32).
 - 18 Vlado Bužančić (1989: 151) naglašava da je to prva i jedina cijelovečernja zenitistička predstava.
- Vidosava Golubović i Irina Subotić (2008: 127–128) navedenu predstavu određuju kao zenitističko kazalište koje je s obzirom na »scenu, njene elemente i na glumu, bilo (...) prožeto dadaizmom (čitani su tekstovi iz dnevnih novina, kostimi su po tipu slični mehano-dadi), zatim zenitizmom, futurizmom i konstruktivizmom: na primjer, zavesa je koristila konstruktivistički princip organizacije ploha u prostoru«.

sijecanja i preklapanja usporednih i raznosmjernih planova animirano u scen-skom prostoru, ali u duhu dade« (Susovski 1997: 17). Uglavnom, ta je dadai-stička predstava strukturirana kao kolaž različitih tekstova objavljenih u *Zenitu*. Naime, kako bilježi Vera Horvat-Pintarić, izvedena je najprije Marinetti-jeva drama predmeta *I oni će doći*, a slijedili su odlomci Micićeva *Aeroplana bez motora* te stihovi njegova mlađega brata Branka Ve Poljanskog (pseudoni-mi: Virgil, Valerij, Vij ili Ve Poljanski) i Iv(w)ana Golla (Horvat-Pintarić 1978).

Zaustavimo se na zapisu Marijana Susovskog (1997: 59) o navedenoj da-da-predstavi koju su izveli gimnazijalci neposredno pred maturu:

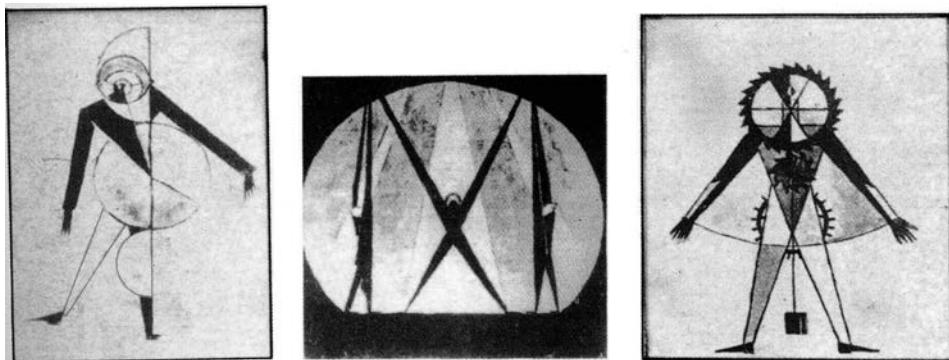
»Prema tonskom zapisu razgovora između Josipa Seissela, Dušana Plavšića, Čedomila Plavšića i Miloša Somborskog 31. siječnja 1973. godine u stanu Čedomila Plavšića u Iki, predstava je imala prolog i nekoliko scena. Tijek predstave nisu mogli u potpunosti rekonstruirati, ali sigurno je sljedeće. Prolog je kazivao Josip Seissel iza spuštene zavjese obasjane plavo i žutom bojom. Govorio je o novom životu i umjetnosti koja će biti objavljenje čovjeka (vjerojatno na temelju tekstova Ivana Golla i Micića). Nakon podizanja zavjese dva čovjeka ljudi–strojevi — hodaju po pozornici (Vlado Pilar i Miho Šen u kostimima čiji su nacrti kasnije objavljeni u 'Zenitu'). Ta je scena rađena na tekst Marinettija 'I oni će doći'. Glavni meštar je bio Zvonko Meglar, koji je govorio jednoličnim glasom bez intonacije 'I oni će doći'. U drugoj sceni ponovno dva čovjeka prolaze pozornicom s batinama u rukama i razgovaraju o umjetnosti (Dragutin Herjanić i Čedomil Plavšić). Počinje one-step glazba na koju plešu Višnja Kranjčević i Dragutin Herjanić. U istom ritmu njišu se i kulise–neboderi. Svirao je Miloš Somborski. Naglo su se ugasila svjetla i začuo se Chopinov posmrtni marš. Uključila se i vojna glazba svirajući alarm. Opet se pojavljuju dva čovjeka, sa svake strane pozornice po jedan. Na pozornicu je dovučen magarac kojeg zatim vode kroz redove publike. Jedan od ljudi na pozornici pita odakle je magarac došao, a drugi odgovara: 'Iz publike'. Zatim su gimnazijalci prema ranijem dogovoru u dvorani napravili kaos« (prema Su-sovski 1997: 59).

Marijan Susovski navedenu izvedbu atribuira *našim prvim happeningom* (pri čemu ipak odrednicu *happening* postavlja u navodnike) koji je završio do-vođenjem živog magarca na scenu »za kojeg je jedan od dva protagonisti na pozornici pitao odakle je došao, dok je drugi odgovorio 'iz gledališta', nakon čega je magarac odveden s pozornice kroz gledalište u kojem su sjedili profesori gimnazije. Scena s magarcem bila je za profesore vrhunac provokacije i dačkog 'avangardizma', te je izvodačima već sljedećeg dana savjetovano da školovanje završe negdje drugdje. Većina sudionika predstave školovanje je morala završiti u Beogradu« (Susovski 1997: 17). Dakle, kako su tu bili i profesori, ta prva dada–predstava završila je, kako prenosi Vera Horvat-Pintarić, tako što je sutradan direktor gimnazije mladom Seisselu i drugovima rekao: »Dečki, najbolje da bežite.«

Nepotpisani članak *Zenitističko pozorište*, objavljen u 24. broju *Zenita* 1923. godine (str. 6–7), donosi opis spomenute *zenitističke točke*, koja je sastavljena od raznih fragmenata prije spomenutih književnika. Pritom je zamjetno da se navedena scena s magarcem, koja je očito bila ključna za isključivanje spomenutih sudionika iz zagrebačke gimnazije, ne spominje. I nadalje nepotpisani poklonik te *zenitističke točke* bilježi:

»Nesumnjivo je bilo, da je do haosa moralо doći, ali on se baš publici najviše svјđao i ona je burnim i urnebesnim povladivanjem i zviždanjem pratila tu u Zagrebu nevidenu senzaciju. (...) Ustrajno i časno izvršili su započeto delo, koje je praćeno efektnim izmenama svetla, plesom, sviranjem vergla, harmonike, glasovira i divljim udaranjem u bubanj. (...) Naročito se mora istaći mladi Josip Klek, čiji vanredno efektni plakati, nacrt scene i izvedba kostima u bojama od papira, zadiru mnogo dalje od običnih pokušaja koje druge vrste, a kamoli ove zenitističke. U ovom broju donosimo reprodukcije dvaju zenitističkih kostima (izrađenih po uputama Lj. Micića) i zavesu pozornice koju je učinio taj mladi i veoma daroviti zenitista kome je tekar — 18 godina« (»Zenitističko pozorište« 1923: 6–7).

132



Nacrti za kostime predstave grupe Traveleri (*Zenit*, 24, 1923.).

Zaključno ili o sijalici i ribi

Navedenim prisjećanjem na Mikčeve zenitističke večernje, *Dadaističku matineju* i Travelere nastojala sam pokazati tragom članka »Performans kao oblik komunikacije hrvatske dade i njenih inačica s javnošću« Branimira Donata, prepiske između Marijana Mikca i zenitozofa Ljubomira Micića, a za čije je objavlјivanje zaslужna Vidosava Golubović, članka o Mikčevim zenitističkim večernjama u Petrinji Borisa Vrge, članka »Dadaistička matineja u Osijeku 1922. godine« Branke Brlenić-Vujić i, među ostalim, tragom monografije o Josipu Seisselu, koju ispisuje Marijan Susovski, a gdje donosi i iznimno korisne stranice o zagrebačkoj skupini gimnazijalaca Traveleri, da je jednako tako i

avangarda naših kulturnih prostora ostavila iza sebe performanse, točnije teorijske performanse dvadesetih godina minuloga stoljeća, te da isto tako možemo govoriti o hrvatskom avangardnom performansu,¹⁹ što znači da začeci performansa u našoj kulturnoj sferi nisu samo povezani uz konceptualne strategije studentsko-revolucionarnih šezdesetih te inovacijskih sedamdesetih.

I završno: nakon dadaističkih anarhoidnih strategija koje su, kako je to Branka Brlenić-Vujić usustavila, umjesto teurga utemeljile cirkuskoga klauna, uslijedilo je jedno novo poglavlje u avangardnoj protustruji ondašnjega duha epohe, a koju je David Hopkins sjajno označio jednim nadrealističkim pitanjem i odgovorom. Pa, pročitajmo ih za sâm okvirni kraj ovoga teksta. Dakle:

Pitanje: *Koliko je nadrealista potrebno da se zamijeni jedna sijalica?*

Odgovor: *Jedna riba* (Hopkins 2005: I).

Literatura

- Avangardna umjetnost u regiji 1915.–1989.* [ur. Marinko Sudac], Zagreb: Galerijski centar Varaždin.
- Briski Uzelac, Sonja. 2003. Visual Arts in the Avant-gardes between Two Wars. U: *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991* [ur. Dubravka Djurić i Miško Šuvaković], Cambridge: MIT Press, 2003, 122–169.
- Brlenić-Vujić, Branka. 1991. Dadaistička matineja u Osijeku 1922. godine. *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti Zbornik IV.* [ur. Franjo Grčević], Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 263–279.
- Brlenić-Vujić, Branka. 2004. *Orfejeva oporuka: od moderne do postmoderne.* Osijek: MH Ogranak Osijek.
- Bužančić, Vlado. 1989. *Josip Seissel.* Bol: Galerija umjetnina »Branko Dešković«.
- Donat, Branimir. 1983. Protiv kratkog pamćenja: zenitizam, avangardizam i ostali izmi dvadesetih godina u nas, *Republika*, 5, 71–87.
- Donat, Branimir. 1988. *Pegaz ili dada: eseji o suvremenom pjesništvu.* Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Donat, Branimir. 1993. Nepoznati i zaboravljeni Mikac, *Kolo*, 9–10, 711–737.
- Donat, Branimir. 2004. Performans kao oblik komunikacije hrvatske *dade* i njениh inačica s javnošću. *Dani Hvarskoga kazališta: Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća* [ur. Nikola Batušić...et al.], Zagreb — Split: HAZU, Književni krug, 5–12.
- Donat, Branimir. 2006. *O Kastorima, performerima i zenitističkim večernjama.* [Razgovarala Suzana Marjanović], »Zarez«, broj 172, 26. siječnja 2006., str. 32–33.
- Flaker, Aleksandar. 1988. *Nomadi ljepote: intermedijalne studije.* Zagreb: GZH.

19 Zamjetno je pritom da je izvedbena životinja (u ovim slučajevima kao simbol) povezana uz naše prve avangardne ulične akcije — riječ je o spomenutim akcijama koje su Traveleri izvodili kada su na zagrebačkim ulicama skidanjem šešira pozdravljali konje, a ne, dakle, kočjaše i gospodu u kolima, kao što je i izvedbena životinja povezana, u ovom slučaju magarac, s našim prvim avangardnim happeningom *I oni će doći*.

- Flod, Ivan. 1922. Dada. Povodom dadaističke matineje održane 20. VIII. 1922. u Royal-Kinu. *Hrvatska obrana*, 187, 2–3.
- Goldberg, RoseLee. 2003 (1979). *Performans: od futurizma do danas* [prev. Višnja Rogošić...et al.], Zagreb: Test! — Teatar studentima, URK — Udruženje za razvoj kulture.
- Golubović, Vidosava. 1999. Iz prepiske oko Zenita i zenitizma. Marijan Mikac / Ljubomir Micić, *Ljetopis Srpskog kulturnog društva Prosujeta*, 4, 277–293.
- Golubović, Vidosava i Irina Subotić. 2008. *Zenit 1921–1926*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije, Institut za književnost i umetnost, Beograd — SKD Prosvjeta, Zagreb.
- Hopkins, David. 2005. *Dada i nadrealizam* [prev. Dušan Janjić], Sarajevo: Šahinpašić.
- Horvat-Pintarić, Vera. 1978. *Josip Seissel*. Zagreb: Galerija Nova.
- Hundić, Andelko. 1985. *Kontrakulturalni pokret u hrvatskoj umjetnosti 1975–1985: situacija Grupe šestorice autora (1975–1978)*. [postav izložbe: Andelko Hundić], Zagreb: HDLU.
- Jajčinović, Milan. 2011. *Barbarogenij preplivao Dunav i u ratu i u miru*. »Obzor — Večernji list«, 28. svibnja 2011., br. 397, str. 22–24.
- Jovanov, Jasna. 1998. *Demistifikacija apokrifia: dadaizam na jugoslavenskim prostorima 1920–1922*. Novi Sad: Apostrof.
- Jovićević, Aleksandra i Ana Vujanović. 2007. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga. (E-knjiga: <http://www.tkh-generator.net/openedsouce/aleksandra-jovicevic-i-ana-vujanovic-uvod-u-studije-performansa>).
- Kirby, Michael. 1986 (1971). *Futurist Performance*. New York: Pay Publications.
- »Komplet izdanja Zenit«. URL: <http://digital.nb.rs/zenit/index.html>
- Koščević, Želimir. 1989. Futurizam u jugoslavenskoj štampi 1909–1939., *Quorum*, 3, 382–389.
- Kovač, Mario. 2005. Od skandala do strogo kontroliranih izvedbi [Razgovarale Suzana Marjanić i Višnja Rogošić]. *Zarez: dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja*, 25. veljače 2005., broj 149, str. 32–33.
- Maković, Zvonko. 2007. Likovnost. U: *Avangardne tendencije u Hrvatskoj: od slike do koncepta* [ur. Zvonko Maković, Ana Medić], Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 24–81.
- Marjanić, Suzana. 2009. Aktionistički intervencionizam ili akcije, akcije-objekti i izložbe-akcije. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 37–38, 138–149.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1996. *Paradime 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Ožegović, Nina. 2007. Traveleri — najveća tajna hrvatske umjetnosti. Epohalno otkriće zagrebačkog kolezionara Marinka Sudca. *Nacional*, 627, 104–116.
- Richter, Hans. 1997. *DADA art and anti-art*. London: Thames and Hudson.
- Rubne posebnosti: avangardna umjetnost u regiji*. 2007. Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti; Varazdin: Gradski muzej: Galerijski centar.
- Subotić, Irina. 2000. *Od Avangarde do Arkadije*. Beograd: CLIO. URL: <http://www.rastko.org.yu/likovne/clio/isubotic-arkadia.html>
- Susovski, Marijan. 1997. *Josip Seissel: nadrealističko razdoblje: slike, crteži, akvareli, tempera, pasteli, crtaći blokovi od 1920. do 1987.* Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Šuvaković, Miško. 1999. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umjetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd — Novi Sad: SANU & Prometej.
- »Teorija koja hoda. Dokumentacija, oktobar 2000. — septembar 2001«. U: *TkH: časopis za teorijska istraživanja novog pozorišta i umjetnosti performansa* 2, 157–158.
- Vrga, Boris. 1995. Zenitističke večernje u Petrinji, *Generacije: časopis za kulturu i umjetnost te duhovni identitet grada Petrinje*, 8, 10–19.

- Vučković, Radovan. 1979. *Poetika hrvatskog i srpskog ekspressionizma*. Sarajevo: Svjetlost.
- Zenit i avangarda 20-ih (dvadesetih) godina*. 1983. [autorica izložbe Irina Subotić], Beograd: Narodni muzej Beograd, Institut za književnost i umetnost.
- Zenitističko pozorište. 1923. *Zenit*, 24, 6–7.
- Zenitističke večernje. 1924. *Zenit*, 25, 6.
- Župan, Ivica. 2005. Prokleta avlja, *Zarez*, 151, 16–17.

136

Okvir za pristup temi krimića i Igora Mandića čini s jedne strane povijest ovoga žanra unutar kulture zapadnoga kruga i unutar hrvatske nacionalne kulture, s druge unutar Mandićeva književnoga interesa. Povijest žanra na spomenute dvije razine nije sasvim podudarna, jer nakon Poeovih *Umorstava u ulici Morgue* žanr krimića u hrvatskoj kulturi dobroh stotinu godina prolazi razdoblje pretpovijesti, a tek od druge polovice 20. st. ispisuje i svoju povijest.

Pretpovijest hrvatskog krimića u znaku je nekoliko činjenica. Prva je krimi-priča u *Obćem zagrebačkom koledaru* za 1851. godinu poslije koje nema tragova sličnih tekstova. Čitateljska se publika privlačila drugim tipovima lagok štiva avanturističkog, sentimentalnog ili pseudopovijesnog romana i to po uzoru na njemačku književnost u kojoj krimić — za razliku od engleske, francuske ili američke književnosti — nije bio toliko popularan. Tek će moderna sa svojim raslojavanjima književnosti po crtci trivijalne i netrivijalne, odnosno niske i visoke, u okvirima žurnalističkog trijumfalizma lansirati 1910. u Hrvatskim novostima Zagorkin roman *Kneginja iz Petrinjske ulice* a kojega će historiografija naknadno proglašiti našim ako ne baš pravim, a ono ipak prvim kriminalističkim romanom.

Zagorka se krimiću više nije vraćala, a po pokrajinskim novinama tu i tamo pojavljivala se poneka krimi-priča — čak i pod domaćim autorskim imenom. O popularnosti srodnoga stranog ili barem nominalno stranog štiva govori i mladi Krleža u svome romanesknome prvijencu *Tri kavalira gospodice Melanije* ironizirajući zapravo cijelu trivijalnu književnost baš kao što će 15-ak godina poslije s prezicom odbiti da sudjeluje u projektu kolektivnoga pišanja krimića. Pa dok nakon Prvoga svjetskog rata u zapadnim literaturama vlada zlatno doba krimića u kojemu se između ostalog profiliraju i dva dominantna njegova tipa — engleski i američki, u stvaranju hrvatske čitateljske publike i dalje ključnu ulogu imaju prijevodi stranih krimića. Neće biti prvi

slučaj da se tradicija jednog domaćeg žanra prvo uspostavlja na nedomaćim tekstovima, a tek onda i na hrvatskima. Što se krimića tiče, dogodit će se to pedesetih godina 20. stoljeća.

Prvo se 1955. u tadašnjem zagrebačkome ilustriranom Globusu pojavilo Šoljanovo *Jednostavno umorstvo* jer autora zanima kriminalistički roman kao umjetnički problem i jer takve literature u nas nema. Dvije godine potom javlja se i prvi profesionalac Milan Nikolić koji je sebe video isključivo kao pisca »lake književnosti«. Nikoliću su se početkom šezdesetih pridružili Ivan Raos sa žanrovskim pastišima, Nenad Brixy sa žanrovskim parodijama te Branko Belan s psihološko-realističnim krimićima. Imajući u vidu i tada najmladega Milana Osmaka, može se reći da je to bila prva generacija hrvatskog krimića koja nije imala neke izrazitije međusobne veze.

Na prijelazu u sedamdesete uslijedilo je privremeno zatišje u kojemu su se s jedne strane i u našim novinama sve urednije pojavljivale *crne kronike*, s druge pripremala druga generacija hrvatskoga krimića s Pavlom Pavličićem, Goranom Tribusonom i Ljudevitom Bauerom. U krugu Sekcije za teoriju književnosti HFD-a u Zagrebu tih godina otpočela je diskusija o trivijalnoj književnosti, a time i prvo znanstveno–stručno zanimanje za krimić u nas. Jedan broj splitskih *Mogućnosti* 1970. u redakciji Branimira Donata posvećen je *Poetici i sociologiji kriminalističkog romana*, 1973. Stanko Lasić objavljuje *Poetiku kriminalističkog romana*, a Viktor Žmegač 1976. knjigu *Književno stvaralaštvo i povijest društva* s poglavljem *Aspekti romana detekcije* baš kao što će 1981. Zdenko Škreb u knjizi *Književnost i povijesni svijet* donijeti poglavje o detektivskom romanu. Paralelno se pojavljuje i kritika kao pratiteljica i krimi–produkata. Vjesnikov kritičar Josip Pavičić prikazuje naslove *Tragove* biblioteke, povremeno to su činili Zdravko Zima, Giga Gračan, Stijepo Mijović Kočan te Ivan J. Bošković u *Slobodnoj Dalmaciji*. Ivica Župan objavljuje knjigu o kulturnome *Mickeyu Spillaneu i gruboj školi krimića*, a na samom početku devedesetih Pavao Pavličić sažimlje svoja iskustva u knjizi *Sve što znam o krimiću*. Pokraj nove generacije krimića i njegova konačnog političkog i stručnog prihvatanja osamdesete će godine obilježiti između ostalog i rasprave o tzv. *Bijeloj knjizi* (1984) te o šundu. I upravo sredinom istih osamdesetih Igor je Mandić objavio tehnički neuglednu a po dometima prevažnu monografiju *Principi krimića* (Beograd, 1985).

U životnoj dobi kad se mijesaju najljepše s najboljim godinama, s reputacijom kritičara bez dlake na jeziku i popudbinom od dvanaest knjiga kritika, eseja i polemika o književnosti, glazbi, televiziji, masovnoj i medijskoj kulturi te o feminizmu, Igor je Mandić pet godina, tj. od 1979. do 1984. čitao i birao, a potom kao član Vjesnikove redakcije Romani i stripovi za biblioteku Trag recenzirao i predgovorima na tržište slao serije mahom stranih krimića i tako stekao uvid u stanje na tome »nepreglednom području«. Posredan rezultat ove Mandićeve čitateljske prakse bila je knjiga sastavljena do dotičnih predgovora

koja — prva toga tipa u nas — daje okvir za čitanje i tumačenje jednoga za nacionalnu književnost još uvijek kompromitirajućeg žanra a koji je upravo Mandićevim angažmanom pretendirao ne samo na opće društveno pripitomljavanje već i na vlastito usustavljanje.

Ovaj se Mandićev pothvat u najkraćem može svesti na nekoliko načelnih razina: književnopovijesnu, teorijsku i metodološku.

Prva je već apsolvirana, jer uvod koji ste čuli* a u kojemu se skicira književnopovijesni pregled krimića zapravo je sadržan u Mandićevoj knjizi i to s gotovo svim ovdje istaknutim činjenicama od kojih se jedne tiču iskustva žanra u zapadnim zemljama, druge u hrvatskome, odnosno tadašnjem aktualnome jugoslavenskome kulturnom prostoru. Štoviše, završni dio svoje knjige sa sedam priloga Mandić je posvetio isključivo domaćem krimiću pritom uključivši dotadašnje ma koliko skromne ali važne rezultate tadih i vlastitih istraživanja na tome i srodnim područjima. Skicirajući žanrovska dijakroniju kao moguću okosnicu buduće povijesti krimića, Mandić u jednome trenutku pokazuje kako i on najneposrednije dijeli sudbinu žanra kojega prati, naime, kada mu biva sugerirano da se bavi bilo kojim aspektom krimića samo da na miru ostavi ideološko-politički i društveno-kulturni mu kontekst kao »šunda« dok će na kraju s neskrivenim uzbudjenjem pozdraviti ulazak jednoga profesora književnosti u ovo još do jučer moralno sumnjivo područje.

Što se druge razine tiče, vrlo dobro upućen ne samo u praksi već i u teoriju ispisaniu dotad uglavnom na stranim jezicima, Mandić je posredno ili neposredno postavio sva ključna pitanja o jednome žanru: od osnovnog pojmovlja (pučka, šund, trivijalna, zabavna, popularna — ozbiljna, elitna, kanonska književnost), strukture i tipičnih obilježja (klišeji i mitemi — krimić i stvarnost s moralnim, etičkim i političkim aspektima) do moguće klasifikacije (klasični i moderni krimić; krimi-roman, -priča, -drama) i recepcije te s njome povezanih fenomena popularnosti, konkurenčije i tržišta, odnosa tiskanih i elektroničkih medija te kulturnih modela s obzirom na dominaciju slova ili slike itd.

Napokon, u metodološkom pogledu Mandić napominje kako nije unaprijed postavio nikakve teoretske »principle krimića« u koje bi onda morao uguravati činjenice, baš kao što svoju knjigu nije komponira tako i zato da teorijski brani ili negira krimić. S obzirom da ne postoji relevantna literatura o tome žanru a svoje pisanje o krimiću ionako je namijenio konzumentima te literature, Mandić isključuje svaku pretencioznost. Međutim, na više mesta izravno ili neizravno upozorava na potrebu tretiranja krimića kao ravnopravne književne prakse baš kao što će — duboko uronjen u postmodernistički koncept svijeta kao teksta — i samu književnost zagovarati kao samo jedan od mnogih teksto-

* Izlaganje na tribini Hrvatskoga društva pisaca 15. prosinca 2009. u povodu 70. rođendana Iгора Мандића.

va. Ovakav obrat koji je već krenuo iz akademskih krugova bio bi konačan i neizbjegjan znak ovjeravanja punopravnosti krimića.

To se dobrom dijelom i dogodilo, iako ne u svim aspektima onako kako je te relativno davne 1985. Mandić prizeljkivao. Baš kao što je ova tema našla svoje mjesto u ranijim trima njegovima knjigama *Uz dlaku, Šok sadašnjosti i Književnost i medijska kultura*, tako će se provlačiti kroz još barem dvije — *Književno (st)ratište* i, dakako, *Notes Igora Mandića*. Odajući svoj primarno kritičarski nerv, Igor je Mandić absolutni proizvod smjene dviju paradigma: modernističke i postmodernističke. Nadišavši okvire vlastite kulturne u mnogome restriktivne sredine s kojom je što nemamjerno, što namjerno bivao trajno u polemičkom dijalogu dajući istoj kulturi specifičnu aromu te joj diktirajući ritam, Mandić je kao dio europskog i svjetskog kulturnoga *meanstrema* svoj odnos prema književnim praksama temeljio prvenstveno na medijsko-recepcijskim razlozima kao dominantnim faktorima u proizvodnji modernoga društva, a s njime i moderne kulture. U tome smislu bio je avangarda danas sverastućih kulturnih studija, u mnogome pionir naše mediologije, inaugurator i prvi analitičar fenomena popularne kulture.

U ponešto staromodnjem metajeziku i stručnoj perspektivni reklo bi se da je Mandić primarno kritičar koji se u toj žanrovskoj praksi upisao u njezine same vrhunce na liniji Vraz — Šenoa — Matoš — A. B. Šimić — Maraković — Krleža — Šoljan. Uključujući, dakako, najmanje jedan kuriozitet: da je riječ o prvome i zasad jedinome kritičaru koji je dočekao ne samo »zasluženu kritičarsku mirovinu«, već da bude i tema jednoga znanstveno-stručnoga skupa koji uključuje čak i književne povjesničare.

Osobno želim mu da dovrši barem one knjige koje je najavio u autobiografiji.

140

Tko je Vesna Krmpotić? Najlakše je odgovoriti da je spisateljica, iako uz to, ne samo zbog konsonantske podudarnosti, treba dodati da je i spasiteljica. To znači da poeziju ne shvaća samo kao igru nego da osebujnim amalgamiranjem različitih kultura pledira za individualno buđenje, izdižući tako čin pisanja iznad ustaljene i puko rekreativne versifikatorske prakse. Ako ćemo pravo, spasitelj u izvornom značenju bio je Isus Krist, zaštitnik od Božjeg gnjeva, koji je na sebe preuzeo grijehu ljudskog roda. Možda se doima pretjeranom potreba da se uz jednu poetesu apostrofira Krist, kojeg su kršćani od prvih vremena tretirali kao onoga po čijem se imenu mogu spašavati. Ali ne radi se u ovom slučaju ni o kakvom prejudiciranju, još manje o ambiciji da se u književnoj soubini jedne spisateljice/spasiteljice otkriju konotacije koje ta soubina naprosto ne podrazumijeva. Od godina svoje pjesničke inicijacije, datirane za pedesete godine 20. stoljeća, od vremena kada je stasala u sklopu krugovaša, ona se, s obzirom na sklonost misticizmu i dalekoistočnim tradicijama, razmjerno rano udaljila od svoga generacijskog ishodišta. Kao ptica koja raste u vlastitom jatu, Vesna je proces duhovnog zrenja vezala za jednu književnu grupaciju, ali samo do časa dok nije razvila vlastita krila, penjući se koridorima koje je na neki način anticipirao njen prethodnik Tin Ujević.

Taj veliki hrvatski pjesnik, koji je bio hindu, iako nikada nije kročio na indijsko tlo, ostavio je u svom blistavom naslijedu stih »za let si, dušo, stvorena«, koji bi se mogao uzeti kao lajtmotiv svega što je na putu književne i intimne individualizacije poduzela Vesna Krmpotić. U tom kontekstu, Ujevićevu ostavštinu valja shvatiti kao missing link koji vodi u njenu blizinu. Ujevićeva potreba da se izdigne iznad puke materijalnosti, zagovaranje svemirskog bratstva i prihvaćanje patnje kao osobitog oblika iskustva, dobilo je korelat u himičnosti i konfesionalnosti koje su njegove stihove izjednačile s lirskim dnevnikom. Jedva da bi se nešto drugo moglo zaključiti za Vesnu. Zapravo, otud

Zdravko Zima

Za let si, Vesna, stvorena

počinje put koji ju je sve više udaljavao od standardnog diskursa, identificirajući njen pjesnički jezik s molitvom i u krajnjoj konzekvenciji sa spasiteljskim poslanjem. U godinama sustavnog rada talent je račvala u različitim smjerovima: pisala je romane, pripovijetke, putopise, drame, eseje, priredila svojevrsni pentateuh posvećen ljudskim vrlinama (istini, ispravnosti, miru, ljubavi, nenasilnosti), pripremila je isto tako šest antologija, u kojima je objedinila manje poznate bajke, priče mudrosnice i anegdote iz cijelog svijeta, upoznala je divergentne kulture, ali ako bi njeno bivstvo, ono što Vesna jest, trebalo odrediti jednom riječju, onda je to poezija. Nekoć davno, u svojim počecima, poezija je bila vezana za glazbu, a poslije svih iskustava Vesna se prihvatiла pisanja glazbe, to jest pjesama što ih pjeva uz kor i pratnju harfe, uspostavljajući opet onaj oblik govora koji je svojstven molitvi i spomenutoj spasiteljskoj (!) ili očišćavajućoj funkciji jezika.

Sa stotinjak objavljenih knjiga ova poetesa, koja se rodila u Dubrovniku (1932), studirala u Zagrebu, obitavala u Kairu, Washingtonu i Akri, premda je najviše godina provela u Beogradu i najupornije se vraćala u Indiju, dospjela je do točke u kojoj klasične literarne kvalifikacije više nemaju dostatnu težinu. Vesna poetesa? Nema sumnje, ali ako se iskušavala i u drugim žanrovima, ako njene seanse pohode toliki znatiželjnici, čak i takvi kojima poezija nije primarno polje interesa, onda ona nije samo to. Ili jest, ali na način koji je izdiže iznad razine pukog pjevanja, približavajući je poziciji rapsoda, sastavljača stihova koji putuje i deklamira, utjelovljujući svojevrsnog mudraca. Uz memo li u ruke prozne knjige, kao što su »Brdo iznad oblaka« ili »Put jednotne«, naći ćemo u njima tragove Vesnine biografije. Naći ćemo ih i u »Dijamantnom faraonu« i u »Bijeloj kuli«. Pogotovo ćemo ih mnogo naći u pjesničkim zbirkama, u svakoj knjizi, takoreći u svakom stihu. I kad nije vođen idejom autobiografije, pisac uvijek u nekoj mjeri svjedoči o sebi. Tako je i Vesna u pojedinostima i u cjelini svog široko razgranatog, naizgled različitog, a opet cjelevitog i homolognog opusaispisala ono što se najtočnije može odrediti kao biografija duše. Stari Rimljani dušu su shvaćali kao princip nastanka svih živih bića. Budući da duša artikulira ljudsku misao, vatra (koja joj je imanentna) ne potjeće od zemaljskog izgaranja, nego od snage etera. Posredovanjem etera duša stvara istinsko srodstvo s nebom; na taj način stvorila ga je i Vesna, uspostavljajući paralelizam spisateljice i spasiteljice, dvojstvo koje zatvara uzročno posljedični krug u njenom supstancialnom biću, manifestirajući se kao početak i kao svršetak. Ili kao »veliko rosno ništa«, kao što je konstatirala u jednoj pjesmi iz knjige »Orfelija« (1987).

Vesnina ukotvljenost unutar korpusa hrvatske književnosti nikada nije bila sporna. Ako je tu ukotvljenost nadišla, onda je to Vesnina zasluga, ali isto tako zasluga jednog mentaliteta i njemu pripadajuće kulture, odveć često zatvorene i zagledane u vlastitu sliku. Osim rijetkih iznimaka, kao što su Kamov, Matoš i Ujević, hrvatska književnost malo je putovala, čak i pod pretpo-

stavkom da putovanje ne shvatimo kao fizičku nego kao duhovnu kategoriju. Za svog kratkog vijeka Kamov je dospio do Italije i Španjolske, Matoš se potucao od Beograda do Ženeve i Pariza, a Ujeviću je Francuska bila mjera. Vesna je živjela gotovo na svim kontinentima, u Europi, Americi, Africi i Aziji, iako geografske determinante same po sebi nisu bitne. U našim prilikama, balkanskim, južnoslavenskim i etnički diversificiranim, iz perspektive svog više od polustoljetnog djelovanja, Vesna Krmptović doima se kao preteča. Osim umjetničkih veličina, duh Habsburške Monarhije simbolizirao je Heinrich Coudenhove-Kalergi. Taj češki plemenitaš bio je planetarni putnik, oženio se Japanom, govorio je šesnaest jezika i vjerovao da je putovanje optimalni oblik produžavanja života. Možda će to nekome djelovati kao tlapnja, ali u obitelji Coudenhove-Kalergi stekli su se altruizam, pobožnost i respekt prema prirodi kao notorne vrline reformiranog katolicizma. Iz svoje pozicije Vesna je dospjela do istih ili sličnih vrednota, svjesna da putovanje nije bijeg od samoga sebe, nego potraga za mirom, istinom i individualnim usredištenjem. Za onim čemu je okrenuta cijelim bićem.

U duhovnom smislu putovanje implicira niz iskušenja koja prethode inicijaciji, kao što je to slučaj s Dantevim putovanjem. Istinski putnik nošen je ponajprije željom za unutrašnjom promjenom. Takva je putnica Vesna, globalistica prije globalizacije, čija su fizička putovanja simulakrum duboko ucijepljenih duhovnih mijena. O svemu tome, o svijetu u kojem ne vrijede konvencionalne kalendarske podjele na prošlost, sadašnjost i budućnost, svjedoče Vesnići u formalnom pogledu gotovo konvencionalni i maniristički stihovi. Ali kakav bi drugčiji mogao biti duktus autorice koja u sebi nosi echo biblijskih Psalmova i koja je prije svega i poslije svega opijena čudom kao najdražim pjesničkim čedom? Čistoćom versifikatorskog iskaza, ona sugestivno i konzekventno pokazuje da su materija i misterij(a) dvije inačice realiteta koje se ne isključuju nego nadopunjaju. U njen duhovni habitus usađena je sklonost dvo-smislenosti, višestrukoj aluzivnosti, pa i prividnoj kontradiktornosti. Najjednostavnijim rječnikom gradi najfantastičnije slike. Dekontaminirana od zemaljske kužnosti, ona svog čitača ili šaptača uzdiže u prostor idealiteta u kojem se oslobađa svakodnevne ovisnosti. Bijeg pred banalnošću omogućen je manevriranjem koje se događa samo u zoni zvukova, aluzija i amplifikacija unutar kojih se prostire snoviti beskraj egzistencije/esencije.

Ali ni san nije bijeg, kao što putovanje nije bijeg! Napokon, san može imati veze s proročanstvom, inicijacijom, telepatijom i vizijom, a sve su to pojmovi koji pristaju uz Vesnin habitus kao prst uz nokat. Jung je objašnjavao da se ponajprije sanja o sebi i kroz sebe; to zapravo znači da se sanja sušastvo kojem je puninom svog bića, i kad riječima sniva i kad se riječima umiva, okrenuta Vesna. Konvencionalnost iskaza u znatnoj je mjeri uvjetovana konvencionalnošću spisateljsko-spasiteljske vokacije. Snagom svojih nevidljivih ticala pjesnikinja nepogrešivo osjeća da se jedan svijet bliži kraju, dok se novi u su-

maglici sluti. Idući putanjom koju je nosila kao svoju davno zacrtanu predestinaciju, ona ujedinjuje osobine teologa, liječnika i mudraca, priklanjajući se grupi prospективnih mislilaca koji su mnogo više alternativci nego barjaktari bilo kakvih službenih ideologija. Kad u pjesmi »Afrička noć« obznani stih »Tko zna gdje smo sada?«, onda to može zvučati kao kolokvijalno retoričko pitanje, iako se u dubini svoje usredištenosti i pojmovne egzaktnosti nudi kao poetski i egzistencijalni kredo, kao karijatida koja u skali virtualnih značenja isijava cijeli Vesnin opus. Zato Vesna nije pjesnikinja koju omeđuju tradicionalne kategorije modernosti ili postmodernosti. Omamljena mjesecinom i vnom osamljenih, ona piše »povijest budućnosti« (Bernard Cazes), zatravljena leptirom koji u ciklusu svojih mijena supstituira ljudsku sudbinu, rođenje, san, nestajanje i opetovane snove koji su u krajnoj liniji opetovano nestajanje. »Otvoriti se bez računa« podjednako se tako odnosi na cvijet, ali i čovjekovu sposobnost da ne ostane slijep, iako korača otvorenih očiju.

S obzirom na konfesionalnu impostaciju, Vesnina poezija vezuje se za hrvatsku baštinu koja počinje s bogumilima, a nastavlja se s Bunićem Vučićem, Kranjčevićem, Ujevićem, A. B. Šimićem, Sudetom, Šopom, Vidom, Ankom Žagar i drugima. Kao što je u pogовору за knjigu »Dvogovor« (1981) zaključio Donat, pred nama je autorica koja želi »jezičnom gestom približiti čovjeku najčešće uskraćeni dio njegova bića«. Mitski doživljaj svijeta, u kojem pojedinac egzistira sam, iako je istodobno vezan za sve, podsjeća na postile nad stranicama »Hadrijanovih memoara« u kojima Marguerite Yourcenar, pozivajući se na Flauberta, spominje povjesno razdoblje između Cicerona i Marka Aurelija, između antičkih bogova i Krista, kada je čovjek funkcionirao sam. Marguerite Yourcenar tvrdi da je znatan dio života provela u nastojanju da portretira upravo takvog čovjeka. Spominjem to zato što je ista ideja jednine i dvojine, koja implicira individualnu neovisnost, ali podjednako tako komunikaciju s unutrašnjim glasom i s Bogom, u temelju pjesničkog projekta Vesne Krmpotić. Obraćajući se tradicijama Istoka, obratila se onom što je u njoj najvažnije i najskrivenije, otkrivajući ljubav kao univerzalnu snagu, ljubav koja iz praiskonskog kaosa vodi u harmoniju. Pisati na taj način, znači oslobađati poeziju naslaga povjesnosti i puke realnosti koja u terminologiji indijskih jogina ionako nije ništa drugo nego maya (privid). Tako iniciran pjesnik svjestan je da je njegova pojedinačna soubina istodobno univerzalna ili, drugim riječima, da je njegova povijest jednako tako i povijest svijeta. Ili kako je u jednoj od svojih najljepših pjesama zaključio Ujević: »Ja sam ipak ja, svojeglav i onda kad me nema,/ ja sam šiljak s vrha žrtvovan u masi;/ o vasiono! Ja živim i umirem u svjemu;/ ja bezimeno ustrajem u braći.«

Vrhunac Vesninog pjesničkog opusa bez dvojbe je knjiga »Stotinu i osam puta stotinu i osam« (108 x 108), u integralnoj verziji objavljena 2006. godine. Posrijedi je po mnogočemu jedinstven pothvat koji nema presedana u svjetskoj književnosti. Kao što sugerira naslov, unutar korica te knjige krije se 108

zbirki pjesama, a svaka zbirka sadrži isto tako 108 pjesama. Zbirke funkcioni- raju samostalno, ali i kao dio cjeline, podsjećajući na *patchwork*, ili na holografsku paradigmu, koja također podrazumijeva interaktivni odnos fragmenta i totaliteta. U (z)broju 108 sadržan je devet kao simbol savršenstva i svemir- ske uzajamnosti kojom je Vesna općinjena bez ostatka. Iz toga slijedi da uni- verzum shvaća kao sustav brojeva i da su u brojnim odnosima fiksirana iz- vanvremenska, aksiomska obilježja, kako su u osvit europske civilizacije tumačili pitagorejci. Prema vedskoj astrologiji, 108 je suma broja devet, koji označava božansku svepristunost, pomnoženog s brojem 12 (koji označava sve- mirski raspored). O dimenzijama te mamut-knjige svjedoči činjenica da oba- seže tri tisuće stranica, da broji 11 664 pjesme i da se kao *work in progress* rađala u rasponu od devet godina. Zanimljivo: Zeus je stvorio devet muza, de- vet je u Dantea broj nebesa, žena je trudna devet mjeseci, a kao posljednji u nizu brojeva devet najavljuje kraj i početak, transmutaciju i transformaciju, uključujući u sebi ideju rođenja i ideju smrti, pa je zato znamen iskupljenja i svemirske uzajamnosti. Iza (pre)dimenzioniranosti tog književnog tornja, koji će se nekom učiniti megalomanskim, manifestira se jedinstvo pjesnikinje i Au- tora, pneume i Boga. Na početku knjige Vesna se nije legitimirala kao autori- ca, nego kao zapisivačica, ona koja je tek posredovala jedan viši glas, služeći kao telepatska veza i bilježeći što je morala zabilježiti. Nije tu bilo ničeg od prisile ili literarne ambicije! I kao što kiša pada jer su nebo ispunili oblaci, kao što trava raste, a ruže cvjetaju i mirišu, tako je Vesna zapisivala ono što ju je pogodilo snagom gravitacije ili kakve druge elementarne pojave.

S knjigom »Stotinu i osam puta stotinu i osam« kao da je postavljen za- glavni kamen nad jednim opusom, koji ima svoje modalitete, svoje varijacije i rukavce, koji se obraćaju središnjem kamenu. Ili kruni koja u kružnom obli- ku, u cirkuliranju brojeva i njihovih značenja, jednako kao i u cirkuliranju riječi i njihovih konotacija, emanira spoj zemaljskog i nebeskog, onaj općinja- vajući fluid koji uvijek iznova čuti ljudsko biće, ali koji iz plinovitog u fiksno stanje uspjevaju transformirati jedino pjesnici. »Stotinu i osam puta stotinu i osam« nije knjiga kojom se doslovno manifestira nečija veličina. Ona remeti odnose unutar konvencionalno pojmljenog literarnog polja, mijenja relacije iz- među pisca i recipijenta, izjednačava pjesnički diskurs i kolokvijalni jezik, ve- zujući poeziju i molitvu, čin s-tvaranja i čin o-tvaranja, identificirajući umijeće pisanja i umijeće življjenja u jednoj vrsti produktivnog očitovanja koje je toliko hipnotičko i toliko erotičko da se u punini svoje paradoksalnosti i para- normalnosti poistovjećuje sa čudom. Teško bi bilo tvrditi da Vesna nije imala razloge za tako impresivnu kvantifikaciju; jedna veličina vodila je prema dru- goj, ukidajući dvojinu i uspostavljajući govor koji svojim modalitetima zaziva brojanicu, molitvu i mantru. Zahvaljujući energiji oslobođene čistoće, singular- nost i egzemplarnost ove hrvatske poetese (u kojoj struji toliko rijeka i koja utječe u tolike oceane) širi se poput sunčevih zraka: jednako kad otkriva ava- tara ili kad se obraća svim mogućim narodima, slijedeći input kojim je u na-

stupu gigantizma, poistovjećujući se s prirodom, ljudskim rodom i cijelim svijetom, još u 19. stoljeću kročio Walt Whitman.

I kad ne piše poeziju, kad se priklanja nekom drugom žanru, Vesna opet piše poeziju. Nošena imperativom čuda, bezuvjetnim u istoj mjeri u kojoj je bezuvjetna moralna norma, odnosno Kantov kategorički imperativ, ona dodiruje svijet s djetinjom otvorenošću, zazivajući po tko zna koji put Tina Ujevića, pjesničkog šamana iz Vrgorca, koji poentira: »I kad nema Našeg Duha / među nama jednog sveca, / treba i bez bijela ruha / biti djeca, biti djeca«. Uostalom, dječak je glavni junak »Brda iznad oblaka«, knjige koja je tiskana u mnogim izdanjima i koja je jedan od Vesnih zaštitnih znakova. Paradoks te proze ogleda se s jedne strane u delikatnosti žanrovskog određenja, a s druge u Vesninom konzekventnom izbjegavanju da se poistovjeti s pjesnikinjom istog imena i prezimena. »Brdo iznad oblaka« tretirano je kao roman, kronika, putopis, biografija duše i tako dalje, premda je autorica u uvodnoj bilješci nglasila da je bila vođena disciplinom svjedočenja. Pred citateljem uskrsava potresna priča o teško oboljelom djetetu i borbi za njegov život, pojedina poglavlja gutaju se kao najnapetiji romani, ali Vesna tvrdi da knjiga u intenciji, a možda i u izvedbi nije umjetničko djelo. Nijekanjem literarnih pretenzija htjelo se potencirati dojam o autentičnosti svjedočenja i objektivaciji čuda koje se dogodilo pred očima kroničarke. Prihvaćajući ulogu samozatajne svjedokinje, Vesna kao da se priklonila Platonu, za kojeg je umjetnost bila sjena sjene, pa je iz takozvane idealne države u svojim fiksacijama istjerao i jednog Homera.

Neovisno o kroničarskoj impostaciji »Brda iznad oblaka«, čudo ne bi bilo moguće da Vesna za njim nije opsesivno tragala i da se za njega nije pripremala, ali recipijent bi u čudo teško povjerovao da nema literarizacije, pomoću koje se dokument i talent dovode u istu ravnu. Kao što se u početku odbacuju umjetničke ambicije — ili ideje mimesisa — tako kronika završava riječju ljubav. U zapadnoj ikonografiji ljubav se često prikazuje u liku djeteta, a protagonist »Brda iznad oblaka« je dječak, Igor Petković, koji je obolio od limfoblastične leukemije i u osmoj godini završio svoj ovozemaljski put. Okosnicu kronike čini priča o dječaku čija je bolest u znatnoj mjeri korespondirala s njegovom inteligencijom i sviješću o predestinaciji. Susan Sontag objašnjava da je tuberkuloza stotinu i pedeset godina funkcionalala kao ekvivalent za delikatnost, pronicljivost i bespomoćnost, a ta teza u velikoj je mjeri primjenljiva na slučaj koji otkriva Vesna. Knjiga repetira povijest borbe za mladi život, nudeći uvid u skrovit i snovit svijet malog Igora, koji se rodio sa sviješću mnogo višom od svijesti takozvane obične djece. Izvještavajući o različitim fazama bolesti, Vesna je matematički precizno registrirala dječakove snove. I naslov knjige, »Brdo iznad oblaka«, nije ništa drugo nego način kojim je jedan od svojih snova odredio Igor. Iako vođena idejom svjedočenja, autorica nije mogla a da ne komentira san u koji su, kao u kakav bajoslovni veo, umotani Igor i Vesna,

sin i majka, koji čvrstoću konstatiraju tamo gdje je za nekog tek praznina ili trusno tlo.

Psihoanalitički stručnjaci davno su ustanovili da se majka pred djetetom pokazuje u konstruktivnoj i destruktivnoj ulozi. Nije to zaboravila ni Vesna, objašnjavajući na jednome mjestu da su »majke nezamjenjivo štetne ili blagotvorne po naciju, kulturu i civilizaciju«. U osnovi, brdo iznad oblaka nudi se kao konverzija ubičajene i materijalistički verificirane slike svijeta. To naprosto znači da nije oblak iznad brda, nego je brdo iznad oblaka! Iz toga također slijedi da nije stvarnost on što se čini, nego je stvarnost IZA vidljivoga i općeprihvaćenoga. Ona je iza smrti. Iza priča i iza maye nalazi se atman (jastvo, duša). Iza privida je Bog, u Bogu je život. Da bi se shvatilo kakav je duhovni habitus Vesne Krmpotić, treba podsjetiti na rečenicu u kojoj tvrdi da su joj najveći učitelji bila njena djeca. Tako se svjedočanstvo o jednom djetetu može shvatiti kao parabola o potrebi za povratkom u embrionalno ili pretpovijesno stanje, u kojem je čovjek živio u skladu s prirodom i svime što ga je okruživalo. U mnogim knjigama Vesna iznova i uvijek iznova ponavlja riječ ljubav, a ljubav nitko ne utjelovljuje tako apsolutno kao dijete. Katolička simbolika ljubav oličava u križu, dok se Igorova zemaljska egzistencija doima kao križni put koji je za njegove svjedočke imao dimenzije integralne inicijacije. Kao što Vesna ne računa s tradicionalnim predrasudama o ovostranom i onostranom, kao što su joj dvojbenе distinkcije između egzaktnih i društvenih znanosti, ili u krajnjem slučaju između matematike i poezije (piramida podrazumijeva i jedno i drugo), isto su joj tako daleke diobe na europski Zapad i azijski Istok.

Korak prema autentičnosti moguć je samo izvan granica konvencionalnog uma. Zato Vesna nalazi učitelje s obje strane, zato se poziva na Joganandu, Juktešvara, Vivekanandu i Gandhiju, ne zaboravljujući Junga, Paulija, Capru, Castanedu i mnoge druge. A za Wilhelma Reicha, prvotno Freudovog učenika i osporavatelja autoritarnog odgoja, ustanovila je da se rodio sto godina pre ranije, u vremenu koje još nije bilo spremno za prakticiranje njegovih dalekosežnih ideja. Samo osoba s takvim ticalima i takvim predispozicijama mogla je spas od bolesti tražiti u ortodoksnoj znanosti, u jednom od najelitnijih medicinskih centara kao što je Nacionalni institut za zdravlje u Washingtonu, ne libeći se isto tako kontakata sa svećenicima, iscjeliteljima, vidovnjacima i svim mogućim alternativcima. Među njima su velečasni Brown, Georg Chapman, Viktor Ljubojević, Nadira Hassan (sufijka i vidovnjakinja koja je nalikovala na zvijezdu stajačicu!), Kathryn Kuhlman, Jean Hill, tibetanska liječnica Lobsangla, Charlotte Gerson Strauss, Grace Johnson i Morris Cerullo. Čovjeka zadjenog scijentizmom i površnim materijalizmom sve će to asocirati na bapska posla, ali ne treba zaboraviti da je u korijenu tih naizgled opskurnih metoda Europsi poznato iskustvo, utemeljeno u Hipokratovu i Paracelsusovu nauku. To znači da se na pacijenta ne primjenjuje lokalna nego integralna terapija, jer je bolest posljedica generalnog poremećaja u organizmu. Iza pokrova vjero-

dostojne i po mnogočemu šokantne priče o borbi za dječakov život sluti se hođočasnička strast, potreba za putovanjem koja vodi kroz različite kulture i različita vremena da bi se došlo do ispunjenja.

Trijadu Vesnih najvažnijih pojmove tvore ljubav, čudo i vjera. Ljubav je uvijek u blizini čuda, čudo je teško zamislivo bez vjere, a vjera bez ljubavi. U tom gotovo dijalektičkom trokutu nije lako ustanoviti što čemu prethodi. Još u godinama službeno proklamiranog bezboštva Vesna je objašnjavala da je bezvjerje bolest koja prijeti ljudskom biću, iako lažna vjera nije manje pogubna od ateizma. Najveće čudo zove se ljubav, čovjek bez vjere čini se kao riba na suhom, a vjera je u svom temelju prediskustvena i neovisna o vanjskim manifestacijama. Kao što je bezvjerac u nekoj mjeri osuđen na vegetiranje, tako je Vesnu njen izbor vodio prema vegetarijanstvu. Ali vegetarijanstvo ne znači samo mehaničko očišćenje i oslobođanje tijela od animalnih bjelančevina. Ono je životni stav i inačica vjere proizašla iz respekta prema svijetu u kojem je antropocentrička svijest umnažala nesporazume i potencirala nesreće. A tajna ljudskog ispunjenja krije se u sposobnosti otvaranja. U dimenziji čuđenja i opuštanja, koje ne ovisi samo o znanju nego i o mogućnosti oslobođanja od svog ograničenog ega. Iako je Vesna otvorena različitim iskustvima, iako je rođena u Dubrovniku, dok joj je Beograd godinama i desetljećima domaćilna točka, Indija je njeno utočište i posvećeno tlo. Na tom dalekom potkontinentu otkrila je svoje lice, svog najvećeg atmana i avatara: Sai Babu. Onu Emersonovu opservaciju o veličanstvenosti Istoka, prema kojoj se Europa čini kao zemlja sitnica, u snazi njene eksplicitnosti zacijelo bi potpisala i Vesna. Kao mlad teolog-unitarianac Emerson je odustao od svećeničkog poziva, vjerovao je da je čovjek savršen, ili u svojoj potencijalnosti barem sposoban za savršenstvo, nasuprot institucionalnim autoritetima, načelo ljudskog djelovanja identificirao je u oslanjanju na samoga sebe (self-reliance) i dokazivao kako se istina intuitivno objavljuje svakom pojedincu, a sve su to elementi koji su u većoj ili manjoj mjeri prepoznatljivi u Vesnim radovima, ali i različitim društveno kontekstualiziranim pothvatima koji, osim književne, imaju socijalnu i gotovo terapeutsku funkciju. Napokon, dovoljno je spomenuti svjetovne propovijedi koje su podjednako karakteristične za tog znamenitog pisca i transcedentalista, ali i za njegovu duhovnu posestrimu Vesnu, koja je na svom putu stapanja sa svemirom došla do točke u kojoj su spisateljstvo i spasiteljstvo jedno te isto. I Ralph Waldo Emerson i Vesna Krmpotić intuiraju svijet koji je nov ili star koliko je novo ili staro (svako) vrijeme.

Jedan od najčešćih simbola u Vesnim knjigama je kristal. Sam po sebi, kristal je spoj suprotnosti i znak kozmičke zakonomjernosti. Kristal bi u krajnjoj instanci mogao biti što i Krist; utjelovljenje čistoće i tajanstvenih moći kojima su obdareni iznimni pojedinci. Na koncu, taj prozračni kamen vodi percepciji nevidljivog, onog što je s druge strane i što se u manirističkoj umjetnosti otkriva kao concetto, poenta koja ima (kristalni) brid, sofizam, sufizam ili

igra teško odgonetljivih aluzija. Kao što je Rimbaudovo iskustvo fiksirano u njegovojo glasovitoj rečenici »ja, to je netko drugi«, tako će Vesna glas nekog drugog ili trećeg poistovjetiti s vlastitim. Još kao jedanaestogodišnjakinja sročila je pjesmu »Izgubljeni biser«, za koju joj nije bilo jasno kako je dospjela u njenu svijest ili podsvijest. Kao da ju je netko drugi potpisao, ili podmetnuo, a ona je služila kao medijator. Poslije nekoliko desetljeća ta ista pjesma javila joj se u snu, na jeziku kojim se nekoć davno govorilo u Indiji, u krajevima oko Gangesa, a 1989. biser iz pjesme zatekao se u njenim ustima, dok je u jednom beogradskom restoranu jela rižu s dagnjama. Između inicijalnog impulsa i identificiranja njegovih značenja, između početka i svršetka, traganja i nalaženja, prošao je gotovo čitav vijek. Za nekoga je to oblik skurilne koketerije, ako ne i intelektualni blef, za drugog dokaz da svaki događaj ima svoju unutrašnju logiku i da ništa što se zbiva nije prepusteno slučaju.

Na kraju, pitanje je isto kao i ono na početku. Tko je Vesna? Ako je točno da se njen životopis zrcali u svakoj njenoj knjizi, onda je lako. Naizgled. Njene knjige presumiraju množinu koja vodi prema nad-knjizi »Stotinu i osam puta stotinu i osam«. Jedno u svemu, sve u jednom. Vesna je rijeka koja prima u sebe tôk drugih voda, ali i utječe u druge rijeke, simulirajući kružno gibanje koje je bez kraja, uvijek na početku i na svršetku, označavajući vrijeme kao permanentni slijed, kao vječnost koja je durativna kao i hip. Kad citira ženu koja lakonski objašnjava da vjeruje u čudo, jer vjeruje u Boga, onda citira i samu sebe. Kad zaključuje da je čudo normalno i da je abnormalno ono što je čudu suprotno, onda ozakonjuje razmjere duhovnog obrata koji je koncentriran u njenim knjigama i koji je u recentnoj literarnoj praksi, ne samo hrvatskoj ili regionalnoj, gotovo bez preanca. Čudeći se cijelim bićem, sama je postala čudo koje punoču svih mogućih značenja izjednačava s pustolovinom i s popudbinom. Iako je računao s poviješću, upravo u mjeri u kojoj se Vesna s tom istom poviješću neopozivo razračunala, Vlado Gotovac je u pjesmi posvećenoj Simone Weil zavatio kako »više ne znamo boraviti u vječnosti«. I ne samo da ne znamo nego »ne razumijemo to stanje«. Znameniti gnostik Bazilid, kojeg je Jung smatrao svojim učiteljem, tvrdio je da je Bog onaj koji nije, čime je želio reći da Bog nije dostupan ljudskim osjetilima i da je s onu stranu konvencionalne sposobnosti razumijevanja. Ali Bazilid je s nevjerojatnom dalekovidnošću svjedočio o vremenu u kojem će duhovni pojedinci nestati, kao što su nestali dinosauri. U takvom okruženju čovjek će se zadovoljiti površnostima i onim što je dostupno njegovim korumpiranim osjetilima. Kad svijet paralizira praznina materijalističke bukvalnosti, kad se istinsko znanje skriva, ili karikira, eho duhovnosti čini se kao glas vapijućeg u pustinji. Možda taj glas pripada Vesni koja svojom piligrinskom snagom participira u uspostavljanju ravnoteže, svjesna da svemirski i društveni poredak nisu razdvojeni. A ako jesu, ona svojim spisateljstvom i/ili spasiteljstvom sugerira cjelinu koja je samim tim i toliko potrebna ljudska cjelina.

Nikica Mihaljević

Društvo povampirenih znanstvenika

149

Otkad je Ministarstvo kulture Vlade Republike Hrvatske, početkom travnja ove godine, u svojoj izjavi protestiralo protiv »uvrštavanja dubrovačke renesansne poezije u ediciju *Deset vjekova srpske književnosti*« te kako im je »predobro poznata povijest prisvajanja i otimanja hrvatske kulturne baštine, u što se može uvrstiti i taj izdavački pothvat«, zaredale su u medijima različite reakcije. Od novinarskih do strukovnjačkih, od politiziranih do profesionalno domoljubnih. Na žalost, najmanje ih je iz struke iako stručnjaka za stariju hrvatsku književnost imamo respektabilan broj. Reakcija državnoga Ministarstva je, dakako, političke naravi, neuobičajena svakako, jer se nitko iz Ministarstva ne može upustiti u dokazivanje zašto srpska strana nema pravo, jer za to nije kompetentan. To mogu samo znanstvenici, a njih se nije javilo puno.

Najopsežniji tekst o ovom pitanju objavila je dr. Viktoria Franić Tomić, viša asistentica i znanstvena novakinja, s Filozofskog fakulteta u Splitu, pod strukovno dosadnim, ali i nepreciznim naslovom *Staroj hrvatskoj književnosti nije mjesto u srpskom književnom kanonu* (*Vijenac*, br. 448, 5. svibnja 2011). Na ovaj tekst, nekim svojim tvrdnjama, naslanja se uradak iste autorice označen kao »otvoreno pismo Velimiru Viskoviću«, objelodanjen u tjednom prilogu *Obzor Večernjeg lista* (br. 395, 14. V. 2011), pod naslovom *Generacije će pričati o jednom Viskovićevom i.* U uredništvu su ovaj tekst popratili podnaslovom »Urednik najvažnije hrvatske književne enciklopedije izjavio je da je Krleža i srpski pisac«, kao da u Hrvatskoj postoji barem još pet književnih enciklopedija i kao da će senzacionalistički ton ove nepismene rečenice ikoga privući. Još je »simpatičniji« komentar (otisnut u kružnom priljepku oker boje): »Krleža je na pijanu novembarsku noć 1918. reagirao kada je imao 25 godina. Autorica ovoga pisma čekala je devet godina, da malo ostari«. Cinizam ovoga priljepka je doista božanstven. No mi se u ovom našem tekstu nećemo detalj-

nije baviti ovim napisom iz *Obzora*. Za naš je posao daleko važniji onaj iz *Vijenca*.

Šovinizmom protiv šovinizma

Tekst više asistentice Viktorije Franić Tomić (dalje VFT) nije miran, promišljen i argumentiran istup protiv neznanstvenog i šovinističkog postupka nekih srpskih književnih povjesničara i teoretičara koji su u ediciju *Deset vekova srpske književnosti* uvrstili, kako se kaže, »dubrovačke i bokokotorske pjesničke renesanse, baroka i prosvjetiteljstva« i dodaje da će svoje knjige u dotičnoj ediciji »imati Držić i Gundulić«. Tekst više asistentice VFT je zbrkan, napisan u jednom dahu, uzrjano i bez naknadnog redigiranja. Djeluje, zapravo, kao zapis nečijeg diktanda nastalog *ad hoc*, iz prve ruke, a poslije se nije htjelo ili nije imalo volje raditi na njemu.

Za sam predmet teksta, spomenuto svojatanje sa srpske strane, kaže se jedino da je nedopustivo i da je izraz srpske navade da posvaja svu stariju hrvatsku književnu baštinu (kako se kaže već u naslovu). Potom se vode svojevrsni polemički razgovori kao prežici nekih ranijih polemika, koje viša asistentica VFT nije vodila nego netko drugi: osipa se paljba po P. Kolendiću i M. Pantiću, polemizira se oko zbornika radova *Marin Držić — suvjetnik dubrovačke renesanse*, *Disput*, 2009, iako su i na simpoziju u Parizu (povodom kojega je zbornik nastao, sudjelovali i VFT i njezin mentor S. P. Novak, pored još nekolicine hrvatskih povjesničara), raspreda se o tome da li je Držić putovao kratko ili dugo, otkriva se prava pozadina Gundulićeva *Osmana* itd, itd. Valjda osjećajući da od ovoga i sličnih napisu nikakve koristi u našoj stvari neće biti, kao glavni naglasak teksta viša asistentica VFT (i njezin andeo čuvar) stavlja na kuknjavu i vapaj za državnom i ustavnom zaštitom starije hrvatske književnosti, jer da »danас pak hrvatsku književnu baštinu nijedan ustav ne štiti od uključivanja u kanon srpskih akademika«. A nekada, u doba socijalističke Jugoslavije bila je itekako zaštićena, tako nam se izrijekom tvrdi, iz dva razloga: prvo, »Zbog Ustava iz 1974. koji je djelomično uključio zahtjeve Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskoga književnog jezika iz 1967, među čijim je potpisnicima bio i Miroslav Krleža. To nije nevažno spomenuti jer je Krleža jedan od arbitara u stvaranju hrvatskoga književnog kanona nakon 1948, u kojem Marin Držić zauzima meritorno, dotad Gundulićovo mjesto«, te, drugo, »Zbog uspješnih napora hrvatskih književnih povjesničara i teoretičara, te povjesničara... koji su različitim putovima i metodološkim instrumentarijima uklanjali ideologeme u proučavanju starije hrvatske književnosti«.

Drago nam je da je viša asistentica VFT doživjela i viši stupanj iluminacije, spoznavši tako neke činjenice iz prošle države. O stvarnim razlozima za ovaku iluminaciju vidjet će se, samo po sebi, iz nastavka ovoga napisa.

Na kraju svega viša asistentica VFT, na primjeru M. Držića (ali može se razumjeti da se zaključak odnosi i na sve ostalo) zaključuje: »Ako Držić uđe u središnji nacionalni kanon srpske književnosti *Deset vekova srpske književnosti* taj pisac postaje, za europsko očište, hrvatski i srpski pisac ma koliko mi imali argumenata da to nije tako i što god mislili o tome. Jer to su sada dva potpuno odvojena književna kanona dviju potpuno odvojenih država. Ukoliko se ovaj proces integracije hrvatskih pisaca u srpsku književnost sada ne sprjeći i ne pobije, nikada se više taj problem neće moći riješiti, točnije neće se moći ovako jednostavno riješiti kao što se može danas«. A kako se može riješiti danas? To autorica ne kaže. A prema onoj logici: »nikada se više taj problem neće moći riješiti« — bilo jednostavno, bilo komplikirano — neće se moći riješiti! Izraz je to niskog pouzdanja u svoje znanstvene mogućnosti, svojih kolega i na hrvatskoj i na srpskoj strani. Ipak, život je mnogo bolji kreator i rješenja će bit: danas, sutra, kad-tad.

Nakon ovog žustrog, pjenušavog govora (kao da slušam izlaganje prof. S. P. Novaka, mentora više asistentice VFT) i dalje ostaje nejasno (iz teksta se to ne vidi) zašto je ponašanje nekih srpskih književnih teoretičara u konkretnom predmetu nedopustivo i zašto bi stručnjaci s hrvatske strane trebali energično protestirati. U razrbljalom tonu, više priličnom nekom kavanskom ili uredskom razgovoru, nabacuje se raznim predmetima, asocijacijama i optužbama, najčešće nedorečenima, neobrazloženima i nikakvim dokazima potkrijepljenima. Apsolutna zbrka! Na šovenski srpski ispad odgovara se hrvatskim šovenskim napadom i mirna Bosna! Riječ protiv riječi, a učinka nema nikakvog ma koliko bi to autorica i njezin mentor željeli. Kamen bačen u bunar!

A da se moglo i može drugačije pokazat čemo na sljedećem slučaju.

Polemika iz godine Deklaracije

U mnogo mirnijoj i zdravijoj društvenoj klimi (ma što neznalice i krivotvoritelji mislili) ovdje apostrofirane 1967. godine, godine *Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskoga književnog jezika*, u mjesecu prosincu povela se na stranicama dnevnog lista *Borba* (nekad partijskog, a u to vrijeme glasila Socijalističkog saveza radnog naroda Jugoslavije), u rubrici *Pisma uredništvu*, polemika upravo o istom pitanju kao i danas: uključivanje dubrovačke književnosti u korpus srpske književnosti. I povod je bio sličan, samo su akteri bili drugi, a i ishod polemike bio je sasvim — za hrvatsku stranu — neočekivan. Da bi čitateljstvu bilo jasno o čemu je riječ, pomno čemo rekonstruirati tu polemiku, ali i zbog toga da bi se izvukle neke pouke, zaključci te pobili neopravdani strahovi od gubitka dragocjenog dijela hrvatske kulturne baštine.

Kao i danas, javnost je te 1967. godine o nedopustivom ponašanju nekih srpskih književnih teoretičara alarmirana iz društveno-političke sfere, a ne iz krugova hrvatskih književnih znanstvenika. Na drugoj stranici, što se u on-

dašnjoj novinarskoj praksi smatralo opasnim i udarnim mjestom, pojavio se kratak, nepotpisani članak (a i sam izostanak potpisa izazivao bi, dodatno, zebnju na tako udarnom mjestu) pod naslovom *Posle pola veka* (ovaj i većina nadređih članaka pisana je srpskim jezikom, a svi su otisnuti cirilicom). Članak se poziva na informaciju koja se pojavila 22. studenoga 1967. u listu *Mladost*, a glasila je: »Prilikom određivanja programa obavezne literature Katedra za jugoslovenske književnosti u Beogradu je insistirala da se uključi i *Pregled srpske književnosti* Pavla Popovića. Tada su svi (izuzev profesora Miodraga Popovića) pa čak i šef Odseka Velibor Gligorić, glasali da se knjiga uključi u program.« Ponukan takvom viještu neimenovani autor u *Borbi* piše članak pod spomenutim naslovom:

»Zainteresovao nas je taj toplo preporučeni *Pregled srpske književnosti* Pavla Popovića. Uzeli smo prvo izdanje, iz godine 1909, i već u predgovoru naišli na ove tvrdnje:

- 1) Dubrovačka književnost je vrlo važna oblast srpske književnosti;
- 2) Dubrovniku je bilo sudeno da prihvati srpsku književnost u trenutku kad je stara cirilovska književnost počela padati dok se nova književnost ne počne rađati;
- 3) Taj svet (misli se na Dubrovčane) u stvari je bio najpre romanski, pak u toku srednjeg veka posrbljen.

Tako Pavle Popović, leta gospodnjeg 1909.

Tri godine kasnije, u predgovoru drugom izdanju, Popović se vajka: 'U izvesnom delu kritike pojavili su se prekori radi šovinizma koji se tobоž vidi iz moje knjige.'

Dakle, 1912. godine, srpski rodoljubi su reagovali na šovinističke tendencije jedne knjige koja se 1967. godine zvanično preporučuje kao udžbenik na Beogradskom univerzitetu! Budućim profesorima se, eto, daje knjiga koja eksplicitno nameće misao da je dubrovačka književnost sastavni deo srpske književnosti, da u Dubrovniku nije bilo Hrvata, već da su oni srbizirani Romani... Neverovatno, nepojmljivo, ali — tačno.

Knjiga Pavla Popovića je još onda, 1911 godine, bila kritikovana kao naučno primitivna (Stanoje Stanojević, i drugi). Sa stanovišta savremenih književnoistorijskih i estetičkih kriterijuma ona je do sмеšnog neprihvatljiva. Stoga je sasvim izvesno da oni koji je danas naturaju studentima imaju neku posebnu računicu, tj. da moraju biti svesni smisla i pravca svog angažovanja. Advokatima tog udžbenika nesumnjivo je poznato da je Popovićeva knjiga, u početku odbacivana i zapostavljana, posle 1918. godine naglo izbila u prvi plan, i da je njena popularnost rasla sa porastom uticaja beogradskog hegemonizma. Posle Revolucije, udžbenik nije zvanično preporučivan na Univerzitetu, što se, između ostalog, može videti iz spiska udžbenika Filološkog fakulteta za 1965/66. godinu, u kome ga nema. Blago rečeno, čudno je da je, Odsek za jugoslovensku književnost iznenada, prema zapisniku sa sastanka Fil. fakulteta

od 19. IV. 1967, iz opravdanog zaborava, i preporučio kao jedan od zvaničnih izvora za učenje. Nije ubedljivo da je to učinjeno ni iz kakvih naučnih motiva. Tom prilikom, na samom sastanku, knjiga je kritikovana kao nenaučna i hegemonistička. Kritika nije prihvaćena, tako da se maja 1967. isti udžbenik (u nacrtu za *Informator Filološkog fakulteta*) ponovo našao na spisku obaveznih udžbenika. Iz primedbi uz *Informator* vidi se da kritičar udžbenika sa pret-hodnog sastanka očekuje da će se u okviru Fakulteta povesti obećana naučna i ideološka debata o stavovima Pavla Popovića; međutim, do ove debate do danas nije došlo. Šta više, profesor Miroslav Pantić, u svojim primedbama na *Informator*, podneo je molbu da se *Pregled* Pavla Popovića unese kao obavezan udžbenik i za one učenike koji jugoslovensku književnost imaju kao sporedan predmet!

Ovako uporno, intenzivno, tvrdoglavno insistiranje na knjizi koja očigledno u sebi nosi hegemonističke tendencije, uočljive na prvi pogled, i to ne samo naučnim radnicima nego i svakom poštenom čoveku, ponovno stavljanje na dnevni red davno prevaziđenih stavova, nemoguće je ne dovesti u vezu sa šovinističkim ekscesima u vreme kad je ta knjiga vaskrsnuta. Jedan jedini glas protiv (onaj profesora Miodraga Popovića) i nerazumljivo držanje šefa Odseka Velibora Gligorića čine situaciju još alarmantnijom.

Jer preporučivanje Popovićeve knjige danas i ovde ne znači samo sprdnju sa naukom, nego, i to mnogo više, svojevrstan šovinistički, antisocijalistički incident.« (*Borba*, 8. XII. 1967)

Kako se može vidjeti, u nekoliko osnovnih podataka, pretpovijest srpskih presizanja za hrvatskom kulturnom baštinom na području dubrovačke književnosti, odvijala se od početka XX. st. i do 1967. godine (a tako je bilo sve do 1990) dobivala je odlučan i stručan odgovor časnih i nekorumpiranih ljudi. U situaciji društvene preinake nakon 1945. godine, u Jugoslaviji, dakle davno prije Ustava SFRJ iz 1974, šovinistička, primitivna i neznanstvena ponašanja u bilo kojem dijelu kulturnoga života savezne države odlučno su suzbijana koliko stručnom kritikom, koliko i društveno-političkom akcijom. Socijalistički koncept kulturne politike, kao i, kako ističe viša asistentica VFT, uloga Miroslava Krleže kao »jednoga od arbitara u stvaranju hrvatskoga književnog kanona nakon 1948«, zavisili su od rezultata i tekovina narodnooslobodilačke borbe. Kad su ti odnosi narušeni, a Ustav iz 1974. sankcionirao je međusobne odnose republika-država, slabeći saveznu državu što je dovelo do njezinog kolapsa. Da ne bi ostali zatvoreni u »tudim« republikama-državama, svi su počeli da se vraćaju svojim matičnim jatima. Nitko više nije mogao jamčiti da će se voditi poštena kulturna politika. Tako je i bilo. Nakon donošenja Ustava 1974. započeo je proces pojačanih svojatanja ovih ili onih vrijednosti na svim stranama i na svim područjima. Tvrđiti danas da je Ustav iz 1974. sprečavao »posvajanje starije hrvatske književnosti od strane srpskih književnih historičara« najobičnija je neznalačka podvala i čudna, mutna konstrukcija s tko

zna kakvim namjerama u pozadini. Viša asistentica VFT, dakako, nije svjesna što potpisuje, i u pogledu Ustava iz 1974, i u vezi s M. Krležom (Trebala bi proučiti, bez predrasuda i sufliranja, Krležine *Teze za jednu diskusiju iz godine 1935*. Možda bi postigla još viši stupanj iluminacije.)

Stajališta Jorja Tadića

Nedugo nakon pojave gornjega, inicijalnog članka u *Borbi* prvi se sa svojim komentarom i stajalištima oko spornoga predmeta javio Jorjo Tadić¹, profesor Filozofskog fakulteta u Beogradu. Nakon nekoliko uvodnih rečenica prof. Tadić nastavlja: »Već odavno, kao što je poznato, i ja se bavim istorijom Dubrovnika i pročitao sam veoma mnogo odo onoga što je o njemu napisano. Nisam, međutim, našao da je neko naučno dokazao da se stara dubrovačka književnost ne sme da ubraja u deo srpske književnosti. Zato bih bio zahvalan piscu napisa da mi objasni, na čemu zasniva svoje mišljenje ili da me upozori na neke nove, meni nepoznate naučne razloge koji takvo mišljenje opravdavaju.

U pomenutom napisu se osuđuje Odsek jugoslovenske književnosti, izuzev jednog člana, i zato što je prihvatio kao udžbenik *Pregled*, u kome se tvrdi da su stari Dubrovčani posrbljeni u toku srednjeg veka. Osećam da je piscu napis u *Borbi* etnički problem srednjovekovnog Dubrovnika nedovoljno ili čak slabo poznat, pa je na prečac doneo svoj zaključak, a i sud o naučnicima sa kojima se ne slaže. Rešavanju tog pitanja, međutim, trebalo bi pristupiti mnogo solidnije, i to sa *naučnih*, a ne nekih drugih pozicija, i bez obzira na današnje prilike u Dubrovniku. Pri čemu, naravno, mora se u Dubrovčane računati ne samo ono pet-šest hiljada stanovnika grada, već i seljake sa dubrovačke teritorije, koji su činili celinu s Dubrovnikom i koji su krvno neprestano obnavljali njegovo stanovništvo. A svoje seljake su stari Dubrovčani sticali na razne načine šireći oblast svoje opštine — republike na područja starih Zahumljana, Travunjana i Konavljana, za koje je car-pisac Konstantin Porfirogenet napisao, skoro hiljadu godina pre Pavla Popovića, da su po svom poreklu Srbi. A i kasnije, u toku XIV i XV veka, uglavnom sa teritorije srednjovekovne srpske države neprekidno su dolazili seljaci i u dubrovačka sela i u sam grad Dubrovnik. O svemu tome postoji veoma bogata dubrovačka arhivska građa, koja očito nije poznata piscu napisa u *Borbi*, a koja se mora konsultovati kada se želi da raspravlja o etničkim problemima starog Dubrovnika. Kao što se vidi, rešenja sličnih pitanja nisu jednostavna kako to nekima izgleda, pa je po-

1 Jorjo Tadić, srpski povjesničar hrvatskoga podrijetla (Stari Grad, Hvar, 6. VI. 1899 — Beograd, 4. X. 1969). Od 1951. redovni profesor Filozofskog fakulteta u Beogradu. Dopisni član JAZU i redovni član SANU. Proučavao povijest Dubrovnika, njegovu kulturu, političke i društvene odnose, privredu, osobito pomorstvo i trgovinu.

trebno da im se pristupa oprezno i sa mnogo više poznavanja dubrovačke prošlosti.

S obzirom da Dubrovnik poslednjih godina ponovno postaje 'kamen spoticanja' među nekim našim naučnicima, mišljenja sam da bi dobro bilo, a i korisno, ne samo za našu nauku, da se organizuje jedan sastanak jugoslovenskih stručnjaka, na kome bi se mirno i strogo naučno pretresli neki problemi vezani za prošlost ovog našeg slavnog grada. Verujem da bismo posle toga donosili pravilnije ocene i da bismo mnogo jasnije gledali na neka pitanja koja počinju ponovo, a nepotrebno, da unose nemir u našu javnost.« (*Borba*, 16. XII. 1967)

Pokušaj relativiziranja...

Članak *Posle pola veka* nije, dakako, promakao čelnicima Filološkog fakulteta, dekanu Dimitriju Vučenovu i šefu Katedre za jugoslovensku književnost Viliboru Gligoriću. Najprije je reagirao dekan, tekstom pod naslovom *Zablude mrtvih naučnika*, opisujući prilično birokratskim jezikom kako je uopće došlo do spornoga prijedloga. Kad je to razriješio, upustio se u komentiranje inicijalnog *Borbinog* članka, ocjenjujući da »problem koji ste komentarisali sa silnom žestinom i za koji vi imate konačna, neprikosnovena rešenja izrečena sa pravom konačnog arbitra« ne može biti tako razriješen. Zato nastavlja: »A taj problem je problem odnosa prema kulturnom nasledu. Pod tim, razume se, misli se i na naslede u nauci nastalo i stvarano pre pobede socijalizma, dakle u ranijim fazama razvitka društva i naroda. Tačno je i neosporno da je mnogo naučnih rezultata prevaziđeno, da njih i naučne metode gledamo drugačije, da su neke teze u nauci oborene i da će, možda, dalji razvitak prevazići mnoge ili bar neke teze pa i rezultate u današnjoj nauci, a i u drugim oblastima života. No, ne mora uvek jedno naučno delo biti prevaziđeno u svim svojim komponentama, niti rad nekog naučnog radnika mora u celini biti bez vrednosti. Dozvolite da, na primer, jedno slabo delo može imati kao svoj sastavni deo izvrsnu bibliografiju kojom se morate služiti ako se ozbiljno bavite proučavanjem određene naučne oblasti. Razume se da ne mora biti uvek u pitanju bibliografija nego i neki drugi sastavni deo knjige.«

Postavlja se pitanje šta učiniti s takvim naučnim delima koja su u određenim svojim sastavnim delovima ne samo prevaziđena nego i idejno strana ili suprotna socijalizmu. Uzmite, na primer, slučaj sa delom Vuka Karadžića 'Kovčežić za istoriju, jezik i običaje Srba sva tri zakona' (podvukao D. V.; pod sva tri zakona Vuk misli, kao što je poznato, na vere pravoslavnu, katoličku i muslimansku) u kome se nalazi i članak *Srbi svi i svuda*. Ili ono mesto u *Historiji književnosti naroda hrvatskoga i srbskoga* od Vatroslava Jagića (Knjiga prva. Staro doba. Zagreb 1867), gde on (na str 3.) piše: 'Historijska je istina, uz koju pristaju svi učeni ljudi našega i drugih naroda, da su Hrvati i Srbi od veka dva najbliža i najsrodnija plemena jednog te istog naroda'. I pored ovoga

dozvolite da se o Vuku i Jagiću misli kao o velikanima naših naroda i da se ponosimo njima.

Zabluda i prevaziđenih teza u nasleđu, kad su u pitanju tzv. nacionalne nauke, ima dosta. No, šta učiniti s tim delima? Bilo je slučajeva u ranijoj istoriji da su knjige spaljivane ili stavljane indeks zabranjenih knjiga (Index librorum prohibitorum). Treba li predstavljati nauku tako kao da u njoj nije bilo stranputica i zabluda?

Dozvolite da postoje u našoj sredini i ljudi koji veruju u snagu socijalizma, koji su duboko uvereni da je živi socijalizam jači od mrtvih naučnika i njihovih zabluda, da socijalističkoj svesti ništa ne može mrtvi Pavle Popović ni tih preostalih pet ili deset (a ne verujem da ih je i toliko) primeraka njegove knjige u javnim i univerzitetskim bibliotekama u Beogradu. Mora li se snaga našeg socijalizma procenjivati kao nedovoljna da efikasno suzbije šovinizam u starim naučnim delima? Pustite nas da verujemo u njegovu snagu. Isto tako dozvolite da u naučnoj vrednosti dela Pavla Popovića u nekim delovima na koje se ne odnosi vaša kritika ima i drugih mišljenja. Čemu monopol na sud o naučnim delima.

Svakako će posle ovih redova doći kurziv sa merodavnim zaključcima o njima². To je u polemikama našim uvek tako: jedni uvek moraju imati pravo, a neki uvek krivo (Ovo poslednje biće i slučaj sa piscom ovoga članka, koji uz to i nema talenta za polemiku).

Zahvaljujući vam na ljubazno ustupljenom prostoru molim vas na kraju još da u slučaju ako plaćate honorar i za polemike, novac koji bi mi pripao pošaljete Debru, a meni dozvolite da, bar u sebi, imam i dalje lepo mišljenje o Borbi i da joj ne lepim etikete kao što to čini pisac članka o kome je reč. Kao dekan Filološkog fakulteta smatrao sam potrebnim da ovo veoma kratko objasnjamada je celo pitanje veoma složeno i zahteva mnogo šire diskusije.

Sa drugarskim pozdravima i najlepšim željama Borbi.« (Borba, 22. XII. 1967)

Doista, uredništvo *Borbe* otisnulo je ispod dekanova pisma komentar, kurzivom, zaobilazeći ironiju i sarkazam koji izbjija iz njega, a u njemu, između ostalog, stoji: »Na naše osnovno i eksplicitno pitanje: kako se moglo desiti da kao jedan od zvaničnih izvora za učenje na Beogradskom univerzitetu 1967. bude predložena knjiga koja je još pre 50 godina bila osuđivana zbog šovističkih tendencija i kritikovana kao naučno primitivna, profesori Tadić i Vučenov ne daju određen odgovor. Naprotiv, u pismu profesora Tadića se jasno stavlja do znanja da su koncepcije Pavla Popovića u odnosu na dubrovačku književnost u osnovi ispravne.

² Autor aludira na praksu uredništva *Borbe* da uz pojedine priloge u rubrici *Pisma uredništvu*, kurzivom, na kraju priloga, komentira stavove iz pisma i iznosi svoje mišljenje o njima. To će se, vidjet ćemo, u ovom slučaju i dogoditi.

(...)

Dr Dimitrije Vučenov smatra da je u pitanju odnos prema kulturnom nasleđu ali kad govorи o 'naučnim delima koja su u određenim svojim sastavnim delovima ne samo prevaziđena nego i idejno strana ili suprotna socijalizmu', o 'zabludema mrtvih naučnika', on ničim ne potvrđuje da se to ne odnosi na knjigu Pavla Popovića. Međutim, pitanje: 'Mora li se snaga našeg socijalizma procenjivati kao nedovoljna da efikasno suzbije šovinizam u starim naučnim delima?', nedvosmisleno podrazumeva *Pregled srpske književnosti*.

(...)

Smatrajući da javnost nije dobila odgovor na pitanje u komentaru *Posle pedeset godina*³, a uvereni da nije samo reč o 'problemu odnosa prema kulturnom nasleđu', odlučili smo da ovaj prostor u Borbi ustupimo mišljenjima koja mogu pomoći da stvari, u ovom slučaju, budu jasnije.«

... i neutraliziranja

157

Odmah nakon dekana Vučenova javio se sa svojim mišljenjima i stajalištima šef Katedre za jugoslovensku književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu, Velibor Gligorić⁴. Svoj prilog Gligorić započinje s »druže direktore«⁵, oslovljavajući svoga sugovornika funkcijom višom od uredničke, ali u osobnom odnosu dvojice istaknutih javnih radnika. I ova podrobnost pokazuje da je polemika oko mesta dubrovačke književnosti u srpskom književnom korpusu, kao i sve implikacije koje iz toga prijepora proizlaze, bila visoko rangirana. Kao društvenu i političku (a ne samo stručnu) akciju u suzbijanju šovističkog, nacionalističkog i nestručnog ponašanja u ovako delikatnoj stvari, a štiteći stvarne i istinske vrijednosti i društvenog mesta hrvatske književnosti i društvenog i političkog položaja hrvatskoga naroda u tadašnjoj Jugoslaviji, polemiku su u afirmaciji ovih vrijednosti vodili ljudi na istaknutim mjestima i visoko razvijene svijesti, znajući dobro i (stalno) upozoravajući kamo narode Jugoslavije može odvesti ovakvo bezočno presizanje.

Nakon tituliranja i apostrofirajući članak *Posle pola veka*, prof. Gligorić nastavlja: »Pod udar tog kritičkog teksta stavljeno je i moje ime. Dugo sam se

3 Očigledna redaktorska pogreška; misli se na članak pod naslovom *Posle pola veka*.

4 Velibor Gligorić (1899–1977), srpski književni kritičar, povjesničar i publicist. U mladosti njeguje impresionističku kritiku, sklon modernim piscima, da bi 1940-ih bio pobornik socijalne literature, a nakon 1945. zastupnik sociološkog, skerlićevevskog shvaćanja uloge književnosti te kao urednik *Savremenika* predvodio polemičke istupe protiv »modernista« oko časopisa *Delo*.

5 U to je vrijeme direktor i glavni i odgovorni urednik *Borbe* bio Momčilo Moma Marković, sudionik NOB, narodni heroj, istaknuti društveno-politički radnik Jugoslavije i Srbije. Brat Dragoslava Draže Markovića i otac Mirjane Marković, supruge Slobodana Miloševića..

dvoumio da li da odgovorim ili ne. Pitanje je kompleksno, a pomenutim tekstom ono je pokrenuto po mome sudu, i ne samo po mome, veoma nezgrapno.

Pomenuti tekst sadrži veoma oštru kritičku osudu, a nepotpisan je. Kada sam u toku moga književnog i publicističkog rada objavljivao oštare kritike, uvek sam ih potpisivao. Potpisivao sam ih i tada kada sam mogao očekivati policisku odmazdu. Smatram potpis kritike dugom njene časti. Izuzimao sam samo one pisce i publiciste koji su u prošlosti bili prinuđeni da se služe pseudonimom, ili da budu anonimni, jer im je tada pod progostvima slobode štampe bilo onemogućeno da objavljuju kritike pod svojim punim i pravim imenom.

Pod pomenutim tekstrom ne стоји ni potpis redakcije, a u nepotpisanoj kritičkoj osudi moram podozrevati bežanje od odgovornosti, mada je kritička osuda objavljena na prvoj strani u prostoru na kome se objavljaju najkrupnija politička zbivanja i zemljotresi. Ne mogu da razumem da bi redakcija *Borbe* mogla stati cela iza onog teksta u kome ima i reči uzetih iz kafanske dokolice. Reč 'sprdnja' ne dolikuje prvoj strani lista *Borbe*. Ne dolikuje joj ni stav i duh, ni postupak kojim je do pomenute kritičke osude došlo. Pre nego što izrekne kakvu kritičku osudu, *Borba* je dužna da se prethodno svestrano informiše. To u ovom slučaju očigledno nije učinila. *Borba* je, međutim, dužna da se bori za principijelnost kritike.

Pitanje je kompleksno iz ovih razloga. Spor oko nasleđa dubrovačke književnosti vidan je u srpskoj i hrvatskoj istoriografiji tokom nekoliko decenija. Na početku ovog veka, književni istoričar Pavle Popović tužio se u časopisu *Nova Iskra* na politiku isključivosti sa hrvatske strane, dok je i sam bio isključiv polažući pri tom pravo srpske književnosti na celo nasleđe dubrovačke književnosti. Kasnije, njegovi sledbenici i drugi srpski književni istoričari korigovali su ovaj stav, izlažući tezu da je dubrovačka književnost i srpska i hrvatska. Hrvatski književni istoričari tu tezu nisu prihvatili. Sa sporom oko dubrovačkog književnog nasleđa ušlo se i u naše vreme. Taj spor je kamen spoticanja u radu na jugoslovenskoj istoriji književnosti. On je to i u organizaciji pojedinih manifestacija koje bi mogle, i morale bi dobiti jugoslavenski opseg i jugoslovensko šire značenje.

Mnogo bi konstruktivnije dejstvo bilo da je *Borba* tome pitanju prišla povodom organizacije četiristo godišnjice pomena Marina Držića i da je tom prilikom pratila dubrovačku štampu. Tada joj je prilika bila da pomogne ona na stojanja, a među njima i moja, da bude u Zagrebu posvećen Marinu Držiću skup akademije, univerziteta, matice iz Zagreba uz puno učešće istih ili sličnih organizacija iz drugih republika, a taj skup prenesen i od njega stvoren radan simpozijum u Dubrovniku. Tim putem došlo bi se i do skupa koji već jednom naučno raspravio razilaženja koja postoje u odnosu na nasleđe dubrovačke književnosti. To je propušteno. Postoji tu čvor problema, koji se ne može jataganom seći. Njega mogu najpre razmrsiti dobrom voljom, i afirmaci-

jom naučne kritike, oni koji poznaju do tančina te probleme i koji su izučavanju dubrovačke književnosti posvetili ili posvećuju čitav svoj naučni rad, i svoj život.

List *Borba* otvorio je ovo složeno pitanje kritičkom osudom beogradske katedre jugoslovenske književnosti, zato što je ova prihvatile predlog nastavnika dubrovačke književnosti i prosledila na Fakultetskom veću, da se u obavezno školsko tkivo uvrsti knjiga Pavla Popovića, objavljena pre pola veka, a ona je prevaziđena u idejnem pogledu. Za usvajanje toga predloga, posle rasprave, bio je kolektiv katedre, sa izuzetkom nastavnika Miodraga Popovića, koji je odvojio mišljenje. O izdvojenom mišljenju Miodraga Popovića raspravljanje je sa njime i u Fakultetskom veću. Sa ono 'sprdnja' vi ste uvredili veći broj univerzitetskih nastavnika, koji dopustite, imaju pravo na svoje mišljenje i nisu krivi što drugačije misle nego Miodrag Popović. Štampa je dužna da o njihovim mišljenjima i stavovima daje znalačku i serioznu kritiku.

Vi se čudite mome stavu u toj stvari. Ništa tu nema za čuđenje. Ja smatram da studenti jugoslovenske književnosti moraju da se upoznaju sa istraživanjima dubrovačke književnosti, a kao budući radnici u istoriografiji književnosti i sa tokom razvoja istraživanja. Studenti nisu maloletni. Odrasli su mlađi ljudi. Njima će uvek biti jasno da je Pavle Popović prikazao dubrovačku književnost sa pozicija isključivosti u srpskom nacionalizmu godine 1909-te, i da godina 1909. nije što i godina 1968. Uzbuni bi bilo mesta da je ta knjiga preštampana u našem vremenu. I to preštampana bez savremenog idejnog komentara. Taj komentar u ovoj prilici obavezan je da daje nastavnik koji predaje dubrovačku književnost. Kao što je neophodan komentar i u drugim oblastima nauke i književnosti da objasni nacionalizam Aleksandra Belića, ili Stojana Novakovića, ili Jovana Cvijića, ili Stanoja Stanojevića. Nastavnik će morati obavezno da daje idejni komentar i na štivo iz dela Jovana Skerlića, da objasni njegovo pijemontsko jugoslovenstvo, ono hegemonističko u njemu i prevaziđeno. Logika Vaše kritičke osude bila bi glavosek i u drugim nastavama, u nastavama filozofskih i istorijskih nauka, i u svima književnostima, i onima stvaralačkim u bliskoj i daljoj prošlosti.

Ja sam u mojoj književnoj mladosti, veoma oštrot kritikovao stavove i politiku Bogdana i Pavla Popovića, mnogo oštrite nego Vi danas. Da bih bio sloboden u kritici prema njima nisam se upisao na studije književnosti, već na studije pravnih nauka. Čitav život mi je zbog toga krenuo drugim tokom. Tada je njihov uticaj bio u velikom dejstvu. Danas je drugočaće. Uslovi su za hladnokrvniju ocenu njihovog rada. Živi, doduše, još uvek legenda o njima. Kod nas se veoma lako ukoreni legenda, kada se ona sa sistemom gaji. Učenici Pavla Popovića gaje i predaju u nasledstvo veliki pijetet prema njegovom nastavničkom radu. U tom pijetu su i oni koji svojim čitavim radom, progresom svoje naučne misli, pobijaju njegove idejne stavove. Taj pijetet nije specifično njihov. Nalazio sam i kod drugih takav odnos prema svojim nekadašnjim na-

stavnicima, pa i kod nekih prekaljenih boraca za progres u političkim štabovima. Što se tiče Pavla Popovića, bila bi neophodna jedna nepristrasna studija o njegovom istoričarskom radu, oslobođena učeničkog i sledbeničkog pijeteta, takva koja bi ga osvetlila u njegovom vremenu i odabrala ono što su kod njega trajnije vrednosti njegovog istraživačkog rada, i kritički osvetlila i odbacila ono što je kod njega prevaziđeno.

Miroslav Pantić, nastavnik dubrovačke književnosti objavio je u svome članku: U potrazi za likom Marina Držića, pre nekoliko godina, da su najbolje knjige iz oblasti istoriografije dubrovačke književnosti 'ona P. Popovića, iz 1909, ona B. Vodnika iz 1913, ili ona M. Kombola, iz 1945'. To je njegovo uverenje. On će te knjige preporučivati i zahtevati od studenata da se upoznaju s njima bez obzira da li su u fakultetskom *Informatoru*, ili nisu. Njegov idejni rad u nauci i nastavi na vidiku je kritike, kao rad svakog drugog naučnog radnika i nastavnika. Sve više utvrđujem svoj stav kada je reč o obaveznoj pomoćnoj literaturi na Fakultetu. Moj stav da pomoćna literatura u izboru književne kritike i istoriografije ne može biti udžbenička. Ona može biti samo priručna, jer književnost se, po mome mišljenju, ne uči, nego proučava. Studentu se mora dati slobodno kretanje u kritičkim ocenama i estetskim opredeljenjima. Dve hiljade studenata koji su kod mene diplomirali znaju za takav moj stav. Ja bih volio da se prihvati taj stav, utoliko pre što ne može postojati neko oficijelno univerzitetsko mišljenje o književnosti, i što fakultetski *Informator* nije ustaljena regula, već je svake godine podložan reviziji, može se menjati, izostavljati i dopunjavati.

Na dužnosti šefa katedre sam od pre dve godine. Izabran sam posle smrti Dragoljuba Pavlovića. Zamenik mi je Miroslav Pantić, nastavnik dubrovačke književnosti. Odnos prema šefu katedre nekadašnji prevaziđen je. Pozicija šefa katedre u samoupravnim odnosima bitno se menja. Po mome mišljenju i mojoj oceni, posle svega, šef katedre bi morao biti danas nastavnik koji stalno i redovno živi i radi među nastavnicima i studentima, i u stanju je da češće saziva skup katedre, na kome će se zajednički, kolektivno raspravljati pored tekućih pitanja, i ona krupnija. U tom smeru daću i preporuke. Naravno, mladi šef naći će se neiskusnije pred teškoćama, jer su nastavnici: izrazite individualnosti. Miodrag Popović i Miroslav Pantić, na primer, sukobljavaju se kritikom. Različiti su im naučni metodi, različita im je naučna materija, različiti su im i odnosi prema naučnom radu i nastavi. Niko od nastavnika ne može nametati drugome, pomoću katedre i javnosti, svoje koncepcije i stavove, i tu je subjektivna strana ovog problema. Kao nekadašnji nastavnik Miodraga Popovića i Miroslava Pantića, ja imam stav prema jednom i drugom podjednak. Imam isti nepristrasan odnos prema njihovom naučnom radu i njihovoј nastavi. A nemam nikakvog razloga da Popoviću dajem preim秉stvo u njegovim političkim i ideološkim ocenama. Dao sam Vam, druže direktore, čak i neku vrstu ispovesti. Ja sam čovek aktivan. Blizu mi je sasvim blizu mi je sedamdeset

godina života, a ja preterujem u aktivnosti. Zbog toga sam na meti. I očekujem svakoga dana, kada otvorim novine da me neka motka iz njih mlatne po glavi. Takva jedna motka mlatnula me je iz lista koji Vi uređujete. A moglo je drugojačije biti. Ništa Vam nije stajalo na putu da ste uzeli telefon, Vi lično, i zatražili potrebna obaveštenja od mene. Mogli ste nekada kao mlad čovek, student, doći kod mene u redakciju lista *Politika* da zatražite pomoć od moje društvene hronike, u predmetu koji je od interesa za univerzitetsku... (zalom u tekstu; nedostaje redak ili više njih — op. N. M.), ako ništa za informisaniji kritički odnos prema meni.«

Ispod teksta prof. Gligorića uredništvo je dodalo, famoznim kurzivom, komentar u kojem ponavlja u čemu se prof. Gligorić s njima slaže, ali da ipak pristaje na uvrštavanje knjige P. Popovića među obavezne za studente, te na samom kraju dodaje: »Niko, naravno, nije protiv slobode u kritičkim ocenama i estetskim opredeljenjima, ponajmanje protiv slobode u izboru literature, ali je teško verovati da će se studenti lako snaći u materiji o kojoj se njihovi profesori spore i svojim različitim tumačenjima naučnih činjenica samo im otežavaju razumevanje suštine stvari.« (*Borba*, 23. XII. 1967)

Prvi hrvatski protuglas

Prvo očitovanje s hrvatske strane stiglo je od dr. Vladimira Košćaka⁶. Njegovu pozornost privukao je članak J. Tadića i nevjerljivna logika kako nije našao »da je neko naučno dokazao se stara dubrovačka književnost ne sme ubrajati u deo srpske književnosti«. Komentirajući ovaku logiku pridodao je još nekoliko elemenata po kojima se dubrovačka književnost, a ni Dubrovnik, ne mogu smatrati srpskim, dajući prvenstvo upravo jezičnim osobinama (čega se, dilektantski, odmah na početku »oslobodila« viša asistentica VFT!). Košćak piše: »Prema toj logici, po kojoj odsutnosti negacije znači već samim tim afirmaciju, ja izjavljujem da nisam našao da je ne[t]ko naučno dokazao da se stara dubrovačka književnost ne smije ubrajati u dio engleske književnosti. Naravno, time nisam dokazao da je dubrovačka književnost engleska. Naprotiv, tvrdim da nisam našao (jer i ja se već prilično dugo bavim dubrovačkom historijom) nekoga tko bi znanstveno relevantnim argumentima dokazao da se stara dubrovačka književnost smije uvrstiti bilo u englesku, bilo u srpsku književnost. Ako prof. Tadić takve argumente zna, zašto ih nije iznio, umjesto da se poslužio neozbiljnim sofizmom? On ih nije ni mogao iznijeti, jer usprkos pateći molbi 'piscu članka da mu objasni na čemu zasniva svoj stav', prof. Tadić savršeno dobro zna da književnost jednog Zlatarića koji prevodi na

⁶ Vladimir Košćak (1921–1999), hrvatski povjesničar, putopisac i pjesnik. Kao zaposlenik Arhiva Historijskog instituta JAZU u Zagrebu osobito se zanimalo za hrvatsku povijest ranog srednjeg vijeka, povijest Dubrovnika i dr.

'hrvatski jezik', a tako svoj jezik zove i Mavro Vetranović, na primjer, književnost koje je jezik sačuvao ikavsko-čakavske elemente, koja je bila najuže povezana s ostalom starom dalmatinskom literaturom čiji predstavnik J. Vidal naziva Dubrovnik 'krunom hrvatskih gradova' i, konačno, književnost koja je poslužila kao temelj hrvatskog narodnog i književnog preporoda (da ne nabram druge argumente), ne može biti nego hrvatska, kao što je i stanovište ne samo članka koji napada prof. Tadić nego i čitave ozbiljne jugoslavenske i svjetske znanosti.

Iako nije ni pokušao dokazati da je stara dubrovačka književnost srpska, historičar Tadić se upustio u dokazivanje druge Popovićeve još sudbonosnije teze, da su stari Dubrovčani postali Srbi, koja bi valjda imala ne samo potkrijepiti, nego prijekim putem upravo dokazati onu prvu. A koji argumenat za tu tezu navodi prof. Tadić pola stoljeća nakon Popovića? Jedino isključivo navod cara Porfirogeneta da su Travunjani, Zahumljani i Konavljani 'po svom porijeklu Srbi'. Nepokolebljiva borba Dubrovnika protiv presizanja različitih dinsta iz bližeg i daljeg zaleđa, njegova vanjskopolitička i kulturna orijentacija, stoljeća njegove evolucije koja ga je historijskom logikom dovela u sklop i unutar granica hrvatskih zemalja, a nacionalnu svijest i Dubrovnika i njegove okoline nedvosmisleno odredila (tako da i sam prof. Tadić upada u nezavidnu situaciju da mora braniti srpstvo Dubrovnika 'bez obzira na današnje prilike u Dubrovniku') za njega nemaju u usporedbi s irelevantnom tvrdnjom jednog pisca iz X. stoljeća.

Međutim, nameće se ovdje jedno drugo pitanje: zašto prof. Tadić i njegovi kolege, koji podržavaju teze Pavla Popovića, izlaze upravo sada s njima na vidjelo? Da li je to, samo u interesu znanosti, kao što bi nas htio uvjeriti prof. Tadić, ili se time — htjeli oni to ili ne — ne poteže opet čitav jedan splet najsjetljivijih političkih pitanja, raspaljuju stare strasti i podgrijava šovinizam na jednoj i drugoj strani. Jer, ako prof. Tadić predlaže znanstveni skup, koji bi imao raspravljati o etničkoj pripadnosti starih Dubrovčana i o nacionalnoj pripadnosti dubrovačke literature, onda bi se morao usvojiti i zahtjev onih koji traže da se isto tako raspravi etnička i državno-pravna povijest ostalih područja koja se danas nalaze s ove ili one strane republičkih granica.

Međutim, veliko je pitanje da li su nama u sadašnjem momentu takvi skupovi prijeko potrebni, iako zazirem i od same pomisli od bilo kakvog bježanja pred znanstvenom istinom i diskusijom. Uz najveće poštovanje svake, pa i historijske istine, i upravo zbog nje, mislim da je za nas — i Hrvate i Srbe — danas najvažnije da, nakon toliko mučnih iskustava, radimo na uzajamnom razumijevanju. I naš geografski položaj i naša budućnost nam kao jedinu alternativu ostavljaju tolerantnost i prije svega poštovanje nacionalnih tekovina i svetinja, koje su srpski narod sa svoje strane, a hrvatski narod sa svoje sazvali s beskrajnim žrtvama.« (*Borba*, 245. XII. 1967)

Vrludanje u kontekstu

Opsežnim prilogom u polemici javio se Vaso Milinčević (1928), tada docent na Filološkom fakultetu. Milinčević u tekstu *Jabuke razdora u kulturnom nasledju* ustvrdio je da je bilo i drugih članova Odseka za jugoslovensku književnost koji su bili za to da se ne preporučuje knjiga P. Popovića studentima, a ne samo M. Popović. Takoder, naglasio je, da svoje mišljenje nisu dali ni neki drugi članovi Odseka koji nisu prisustvovali sjednici kad se o tome razgovaralo, pa ni on sam (zbog bolesti). Zato, evo, ovim putem iznosi svoje mišljenje o *Pregledu srpske književnosti* P. Popovića. Ali nigdje decidirano ne kaže da je nedopustivo uvrštavati dubrovačku književnost u srpsku, valjda smatrajući da se to vidi iz konteksta njegova obrazloženja. Da li se vidi ili ne vidi, neka se prosudi po onome što piše: »Sporna knjiga Pavla Popovića izdata je 1909. godine. Drugo izdanje, neznatno redigovano, objavljeno je 1913. Ovaj *Pregled* obuhvata staru književnost, narodnu književnost i dubrovačku književnost. Sam autor u predgovoru stavio je nekoliko ograda, da je to 'ručna i praktična knjiga, a ne opširno naučno izlaganje'; da u njoj ima 'praznina i nepotpunosti' (u odeljku o dubrovačkoj književnosti), i da 'na potpunu bibliografiju studija o srpskoj književnosti nije se njim (odeljkom o dubrovačkoj književnosti) ni mislio' (drugo izdanje, str XIX). Očigledno je da je Pavle Popović bio svestan ograničenosti namene svoje knjige i za ondašnji trenutak.«

U nastavku Milinčević čini nešto širu kritičku elaboraciju dvaju poglavlja Popovićeve knjige. Onu o poglavlju posvećenom staroj književnosti preskačemo da bismo citirali u potpunosti stajališta o poglavlju koje se bavi dubrovačkom književnošću. Milinčević, dakle, nastavlja: »Međutim, još je složeniji i drastičniji slučaj kod odeljka 'dubrovačka književnost'. Nije, naime, reč o pojedinačnim nedostacima (koje je kritika odmah uočila) i koje bi danas bilo deplasirano isticati kao neko otkriće posle pola veka razvoja nauke. Problem je u tome što je *Pregled srpske književnosti* (a to je analitički dokazao još 1910. Dubrovčanin dr Mate Tentor, *Nastavni vjesnik*, 1910, 7, str. 526–536) po osnovnoj konцепцијi svojoj zasnovan šovinistički i nenaučno. Ovde se ova dva pojma, delom poistovećuju Pošavši od osnovne jednostrane premise da je dubrovačka književnost isključivo srpska (da bi se posle kritike za šovinizam ogradio samo jednom rečenicom u predgovoru da se 'dubrovačka književnost može nazvati srpskom bar onako isto kao i hrvatskom', a ne menjajući pritom ni slova u sklopu knjige), P. Popović je nužno od početka napustio naučni metod objektivnog proučavanja i tumačenja činjenica i pojava u njihovoju uzročno posledičnoj vezi. Išao je za tim da potvrdi svoju osnovnu tezu pa je sistematski prečutkivao i zaobilazio brojne veze ove književnosti sa književnim stvaralaštvom susednih dalmatinskih gradova, s kojim je ona bez obzira na izvesne specifičnosti, ipak predstavljala određenu duhovnu celinu. Čuvaо se da ni jednom ne pomene vezu dubrovačke književnosti sa novom hrvatskom pa je prečutao i Mažuranićevu dopunu *Osmana*, iako je Gundulić posvetio najviše me-

sta u knjizi i isticao slične motivske veze između dubrovačke i nove srpske književnosti. S druge strane, P. Popović je isuviše isticao zavisnost dubrovačke književnosti od talijanske literature, povodeći se prvenstveno za poređenjima formalističke prirode. I dok P. Popović tvrdi (a ne dokazuje) da je dubrovačka književnost predstavljala prirodnu vezu između stare i nove srpske književnosti, iste, 1909. godine, Jovan Skerlić piše: 'Kao i srednjovekovna, tako i dalmatinska književnost nije imala nikakva uticaja na stvaranje ove srpske književnosti (*Srpska književnost u XVIII veku*, Beograd, 1966, str. 19–20). Pod dalmatinskom književnošću Skerlić podrazumeva književnost primorskih gradova: Zadra, Splita, Dubrovnika, Hvara...

Ukratko, nije samo problem u tome što je književno stvaralaštvo u Dubrovniku proglašeno kao *isključivo srpska književnost*, nego su negativne posledice po naučnu vrednost knjige proizašle, očigledno, i iz načina *kako* je dokazivano.

Prema tome, ovakav kakav je, *Pregled srpske književnosti* P. Popovića očigledno je prevaziđen i zastareo i sa idejne i sa naučne strane ne samo u sadašnjem trenutku, već je takav bio, glavnim delom, i onda kad je napisan. Oko njega je, očigledno, kasnije stvarana legenda naučnosti. Akademik dr. Petar Kolendić, kod koga sam slušao dva kursa iz dubrovačke, odnosno primorske književnosti, u drugoj i četvrtoj godini, preporučio je svojim studentima 1949. da se služe udžbenikom Mihovila Kombola: *Poviest hrvatske književnosti do preporoda*, dok P. Popović nije ni pominjao. Ne smaram da smo time bili uskraćeni u naučnom proučavanju dotične književnosti.« (*Borba*, 25. XII. 1967)

Dva nova hrvatska protuglasa

Jednako kao i dr. Košćaku zasmetala su stajališta J. Tadića povjesničaru Trpimiru Macanu⁷. On se oglasio napisom *Jednostrane interpretacije*, ali ne kao povjesničar: »Kao čitalac osjećam se u neku ruku nepozvanim da se miješam u taj razgovor, ali sam kao Dubrovčanin na to potaknut.« Ocijenivši prvi *Borbin* napis »principijelnim i objektivnim, iznio je međutim, niz protuargumenata Tadićevim stajalištima vrlo visoke vrijednosti. Poslije kratkog navođenja osnovnih Tadićevih tvrdnja, dr. Macan nastavlja s iznošenjem svojih primjedaba:

»1. Dubrovačku su književnost neki srpski pisci ubrajali u srpsku, dok su je hrvatski pisci ubrajali u hrvatsku književnost, a bilo je i nesmislenih pokušaja da se ona izolira kao samo dubrovačka. Međutim, novija znanstvena istraživanja dokazala su da je Dubrovnik u toku čitavog srednjeg vijeka bio

7 Trpimir Macan (1935), hrvatski povjesničar i leksikograf. Autor je *Povijesti hrvatskog naroda* (1992).

organski vezan s hvarskim i splitskim kulturnim krugom — što uz ostalo pokazuje i bazična čakavština dubrovačkog književnog izraza — pa kao što su hvarski i splitski kulturni krug organski dio hrvatske kulture i književnosti (one kontinuirane cjeline koju popularno omeđujemo Baščanskom pločom i M. Krležom), tako je i dubrovačka književnost dio tog jedinstva koje inače potvrđuju i bogati ostaci starohrvatske umjetnosti na dubrovačkom području. Potcrtao sam ono 'ne smije' (Tadić: »nisam našao da je neko naučno dokazao da se stara dubrovačka književnost ne sme da ubraja u deo srpske književnosti« — op. N. M.), jer me je začudilo. Nitko razuman neće zabranjivati nikome da znanstvenu građu sistematizira kako god želi. Ali, pitanje je znanstvene etike i osjjetljivosti na reputaciju hoće li stanoviti učenjak stanovitu građu svrstatи ovako ili onako, ovamo ili onamo. Hoće li, drugim riječima, pisati znanstveno i istinito ili ne. Dvosmislenim mi se čini i apel piscu načelnog članka. Novinski prostor, s jedne strane, ne dopušta takvu opširnost, a s druge strane sam Tadić, koji je toliko toga pročitao, vjerojatno poznaje noviju znanstvenu argumentaciju koja upravo onemogućuje popovićevsku sistematizaciju i koju svaki objektivan čitalac, a nadasve učenjak, može prihvati samo ako bez predrasuda i građanskih opterećenja pride suvremenom jugoslavenskom pa i inozemnom vrednovanju i sistematizaciji stare dubrovačke književnosti.

2. Problem poslavenjivanja srednjovjekovnog Dubrovnika svakako je ozbiljniji i korijen je sistematizaciji i njegove književnosti. Današnja historiografija, posebno dubrovačka (V. Foretić, A. Marinović i dr.) govori da je do XIV. st. Dubrovnik pohrvaćen i time potvrđuje današnju hrvatsku pripadnost nas Dubrovčana, upravo ono što Tadiću nije važno, iako zna da je svako suvremeno stanje uvjetovano prošlošću.

Tačno je da K. Porfirogenet javlja da su stanovnici Zahumlja, Travunije i Konavala, Srbi. Međutim, njegovo svjedočanstvo je usamljeno i po značaju spada u tzv. drugorazredne izvore, a pisano je tri stoljeća nakon dolaska Hrvata i Srbija na Balkan, dakle u vrijeme kada je poslavenjivanje na spornim područjima prilično odmaknulo. Što se za to vrijeme tu događalo, to danas ozbiljan historičar neće moći sa sigurnošću utvrditi. Usamljeno svjedočanstvo se uvek uzima s osobitim oprezom i prihvata se tek kada se drugim arheološkim, epigrafskim, diplomatskim, etnološkim, pa i tradicijskim dokazima potvrdi ili barem podupre. Ugledni srpski medievalist M. Dinić, iako se priklanja Porfirogenetovoj vijesti, ipak je oslabljuje, jer svjesno kaže da se danas ne može utvrditi koliko ona odgovara onodobnoj stvarnosti (*Historija naroda Jugoslavije*, I, 246). S druge strane, neki bizantski pisci iz XII st. označivali su stanovnike Duklje kao Hrvate ili su ih identificirali sa Srbima (*Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije*, III, Beograd 1966, 177–9, 183, 238–41 i 255), a drugorazredni podatak iz Ljetopisa Popa Dukljanina (XII st.) kaže da se susjedno područje u širem zaleđu Dubrovnika zvalo Crvena Hrvatska.

Kako vidimo, izvori nam pružaju nepouzdane podatke, a bizantski pisci — ne snalazeći se u našim narodnosnim prilikama kao uostalom ni suvremeno inozemstvo — donose imena nosioca poznatijih državnih formacija. Stoga oprezan historičar ne može danas sa sigurnošću argumentirati o narodnosnoj prošlosti zemalja u širem dubrovačkom zaleđu. Pri tom se pozivati na neko tisuću godina starije mišljenje od Popovićevog, znači tek impresionirati neuke. Nedostajanje genetičkih imena Hrvata i Srba nakon njihovog dolaska na sporna područja i pojava imena izvedenih iz topografskih imena, dopuštaju nam i pretpostavku da su ta područja do dobrano u srednji vijek bila naseljena ostacima predslavenskog pučanstva i neidentificiranim slavenskim stanovništvom koje se poslije doseljivanjem nosilaca srpskog i hrvatskog imena, bilo pripadnošću njihovim državama, bilo djelovanjem različitih civilizacijskih utjecaja postepeno uklapalo u hrvatsku ili srpsku etnogenezu.

U pogledu doseljivanja u XIV i XV st, pored načelne opaske da srednjovjekovno srpsko državno područje nije uvijek bilo identično sa srpskim etničkim područjem, pozvaču se opet na Dinića. On u svojoj monografiji 'Humsko-trebinjska vlastela' (Posebno izdanje SANU, 397, Beograd 1967) na više mjesta spominje vlastito ime Hrvatin (str. 35–6, 64 i 79) u XIV i XV st, dakle upravo u doba koje je Tadić spomenuo, i na temelju dubrovačke arhivske građe, na koju se Tadić poziva. Ti podaci, po mom sudu, pokazuju da je u dubrovačkom zaleđu bilo hrvatskog pučanstva, što mijenja značenje Tadićeve jednostrane interpretacije, u kojoj uostalom nema spomena o priliku stanovništva s područja današnje Hrvatske, o čemu je u literaturi usput pisano.

Pozdravio bih drugi Tadićev apel da se problemu etničkih prilika srednjovjekovnog Dubrovnika priđe isključivo sa znanstvenih pozicija, solidno i — s obzirom na današnje prilike.« (*Borba*, 26. XII. 1967)

U istom broju *Borbe*, uz tekst dr. Macana, objavljen je i tekst književnika Zvonimira Kulundžića⁸ pod naslovom *Nepostojeći naučni problem*. I on početni *Borbin* članak smatra »principijelnim i solidno argumentiranim«, »pisanim s pozicija naprednog jugoslavenstva«, ali na stavove iznesene u članku J. Tadića, kaže, »ostao sam upravo preneražen načinom na koji prof. Tadić želi da diskutira o jednom veoma osjetljivom, ali i nepostojećem naučnom problemu, o nacionalnosti staroga Dubrovnika«. Nastavljajući svoju repliku Kulundžić iznosi neke tvrdnje koje su onodobnim čitateljima sigurno pomalo ledile krv u žilama: »Ako bismo prihvatali metod naučne diskusije koji sada nameće prof. Jorjo Tadić, da na bazi nekih izoliranih arhivskih podataka (koje on pri tome i nije prezentirao) ili opasaka starih pisaca, kao npr. Konstantina Porfirogeneta (kojeg on navodi), istrgnutih iz konteksta svog vremena, u kojima su ti podaci imali sasvim drugačije značenje, dokazuje nešto što se dokaza-

⁸ Zvonimir Kulundžić (1911–1994), hrvatski književnik, bibliolog, publicist i povjesničar. Autor opsežnih studija o poznatim hrvatskim ličnostima.

ti i ne može i što nema veze s naukom onda ćemo *ipso facto* rehabilitirati i teoriju Kerubina Šegvića o gotskom porijeklu nas Hrvata koji, prema tome, ne bi pripadali bratskoj zajednici slavenskih naroda, nego smo dio velike 'hern-folkovske' rase germanskih plavokosih osvajača, nasuprot slavenskim poluljudima. Iako je Kerubin Šegvić za svoje teze iznio isto tako 'solidne' arhivske podatke i svjedočanstva starih pisaca, kao što su oni koje sad suponira prof. Tadić za Dubrovnik, ipak se čitava ta njegova rada danas u hrvatskoj historiografiji smatra ne samo smiješnom, nego i kobnom zabludom na liniji njegovih klerofaističkih ideoloških zastranjenja.

Ako bismo prihvatali metod diskusije koji nam sada nameće Jorjo Tadić, onda bismo se nužno vratili u vremena od pred stotinu godina, kad je npr. Vuk Karadžić tvrdio da su 'Srbi sve i svuda' a na jednako 'naučan' način mu je odgovorio Ante Starčević: da to ne vrijedi za Srbe, nego baš za Hrvate. Ako bismo prihvatali takav metoda koji nam sada u ime nauke nameće prof. Tadić, onda bismo se nužno vratili u ona vremena kad je Sima Lazić Lukin dokazivao da su Srbi nekad dopirali sve do Indije, kad je neki (ako se ne varam) Kovačević, dokazivao da su Etiopljani Srbi, što očito proizlazi iz činjenice, što imaju istu dinastiju kao i Crnogorci: Neguse, odnosno Njeguše; kad je prof. Sava Vitas dokazivao da su Egipćani Srbi, jer je na sfingi video gusle i uzviknuo: 'Srpska je ruka to čudo stvarala, ne dam naše' — i kad je lingvističkim metodama dokazivao identičnosti između egipatskog i srpskog jezika: beduini — bedni; Suez — svež; File — vile; Abidos (pogrčeni) — Beljan... itd, itd.

Dakako da takva rada nema i ne može imati nikakve veze s naukom, a da se upotrebotom kvazilingvističkih metoda i trganjem iz konteksta citata iz starih autora može dokazati štogod se hoće — to je već davno jasno.

Zbog toga je u ovom slučaju i nemoguće s Jorjom Tadićem diskutirati na naučnom planu (on, uostalom, i nije iznio niti jedan naučni argument), nego taj njegov člančić treba otkloniti kao šovinistički eksces i ne pridavati [mu] никакav značaj.« (*Borba*, 26. XII. 1967).

Gomilanje neuvjerljivih argumenata

Prof. Miroslav Pantić⁹, u opširnom prilogu pod naslovom *Za punu istinu i posle pola veka* najprije ocjenjuje inicijalni tekst polemike, njegovu razinu i posljedice: »Diskusija koja se odnedavno vodi oko *Pregleda srpske književnosti*

9 Miroslav Pantić (1926), srpski povjesničar književnosti. U Institutu za književnost i umetnost u Beogradu pokrenuo je 1965. projekt Biobibliografski priručnik za istoriju jugoslovenskih književnosti, a potom i projekt Izučavanje istorije jugoslovenskih književnosti, zadatak kojega je bio, između ostalog, intenzivno proučavanje folklorne književnosti i stare književnosti Dubrovnika, Dalmacije i Kotora, koju Pantić smatra dijelom srpske kulturne tradicije.

Pavla Popovića i uloge toga dela u nastavi istorije jugoslovenske književnosti na Filološkom fakultetu u Beogradu morala bi, na prvi pogled, da obraduje nastavnike koji na tom fakultetu predaju: pažnja široke javnosti najzad se okrenula i nekim problemima sa kojima se oni neposredno suočavaju. Međutim, način na koji je ta diskusija pokrenuta i pravac koji ona sve više dobija teško da će obradovati ikoga od njih, i ikoga uopšte. Ona je otpočela fulminantnim člankom *Posle pola veka*, štampanim 8. decembra ove godine na najistaknutijem mestu *Borbe* i uz to nepotpisanim, što mu sve daje karakter službenog stava čitave redakcije. Jedva da bi se moglo reći šta je nepoznati autor toga članka gore i nesrećnije izabrao: da li trenutak u koji ga je pustio u svet, ili argumente na kojima ga je zasnovao, ili rečnik kojim se poslužio, ili pak zaključke koje je iz svojih premeta načinio. Nije čudo što je taj članak, želeo to njegov autor ili ne, dobio neprijatan prizvuk poziva u lov na veštice i na proskribovanje knjiga, i sasvim je izvesno da on neće biti zabeležen na svetlim stranicama povesti našeg novinarstva.«

Malo se prenemažući oko toga da li da odgovara ili ne na proskribirani članak, prof. Pantić se ipak odlučio, pa nastavlja: »Ostavljajući po strani temperamentnu i žučnu, a na mahove i pogibeljnu retoriku autora članka *Posle pola veka*, ja ću se ovde ograničiti na same činjenice.«

U pet kraćih stavaka prof. Pantić se osvrće na, po njegovu mišljenju, netočne informacije u *Borbinom* članku. One o nastavno-pedagoškim činjenicama nećemo prenositi, nego samo one koji se odnose na našu temu i na pogledе srpskih autora oko dubrovačke književnosti:

»2. Čitaoci članka *Posle pola veka* sigurno su stekli uverenje da je Odsek za jugoslovensku književnost od tih (nepostojećih!) udžbenika *naturio* svojim studentima jedino *Pregled srpske književnosti* od Pavla Popovića da oni po njemu i iz njega uče našu stariju književnu istoriju. Autor tog članka ostao je, međutim, dužan svojim čitaocima objašnjenja da na spisku takozvanih pomoćnih udžbenika osim knjige P. Popovića, dolaze još 'autorizovana skripta-predavanja prof. Dragoljuba Pavlovića' i zatim: *Povijest hrvatske književnosti* od Branka Vodnika (Zagreb, 1913) i *Povijest hrvatske književnosti* od Mihovila Kombola (Zagreb, 1945). Svako ko iole poznaje materiju ove oblasti naše književne istorije zapaziće odmah da su se na ovom spisku našle sve *značajne* knjige koje su u toj oblasti uopšte kod nas napisane. Neke od tih knjiga mogu se sumnjičiti ili omalovažavati na isti način i istovetnim postupkom koji su primjeni u tretiranju knjige P. Popovića. Da li je, na primer, *Povijest hrvatske književnosti* Branka Vodnika, koja je štampana još 1913. godine, prihvatljiva 'sa stanovišta savremenih književno-istorijskih i estetičkih kriterijuma'? I da li je možda svakog traga šovinizma (a možda i još ponečeg?) lišena *Povijest hrvatske književnosti* Mihovila Kombola, koja je izdata 'korienskim pravopisom' u uslovima Pavelićeve NDH i koja je, u jednom skraćenom i ranije odštampanom vidu, za sve vreme te 'države' bila *službeni* udžbenik propisan od strane

ustaškog ministarstva prosvete hrvatskim srednjoškolcima? Autor članka objavljenog u *Borbi* morao je da kaže svojim čitaocima da se po njegovom uverenju te knjige smeju bez ikakve opasnosti *naturiti* studentima jugoslovenske književnosti 1967. godine. Ako tako ipak ne misli, što sam uveren, zašto svojim člankom nije napao Odsek za jugoslovensku književnost što on i te knjige stavlja u ruke svojim studentima?

3. Čitaoci članka *Posle pola veka* obavešteni su da su '1912. godine, srpski rodoljubi reagovali na šovinističke tendencije' knjige P. Popovića, da je ona 'još onda, 1911. godine bila kritikovana kao naučno primitivna (Stanoje Stanojević i drugi)' i da je 'Popovićevo knjiga, u početku odbacivana i zapostavljena, posle 1918. godine naglo izbila u prvi plan...' U tom dugom nizu tvrdnji nema nijedne koja nije netačna ili bespredmetna. *Srpski* rodoljubi nisu reagovali 'na šovinističke tendencije' knjige P. Popovića, jer se na dubrovačku književnost i Dubrovnik uopšte u srpskoj nauci još od dana Vuka Karadžića i Jovana Subotića (*Cvetnik srpske slovesnosti*), pa do dana Stojana Novakovića (*Istorija srpske književnosti*) i kasnije, gledalo na način na koji ih je P. Popović gledao; to gledanje nesumnjivo nije sasvim slobodno i od šovinizma, ali ono je istorijska stvarnost koja se ne da menjati. Takvo gledanje, uostalom, dele u to vreme i mnogi dubrovački istoričari književnosti (I. Stojanović, M. Rešetar i drugi). Zbog šovinizma P. Popovića su kritikovali *hrvatski* rodoljubi (B. Vodnik, M. Tentor), koji sa svoje strane takođe nisu uvek bili čisti od šovinizma. Njima je P. Popović uzvratio u predgovoru drugog izdanja svog *Pregleda*: 'Ja smatram, po razlozima a ne po šovinizmu... da se dubrovačka književnost može nazvati srpskom bar onako isto kao i hrvatskom'. Karakteristično je da je upravo ove Popovićeve reči ispustio pisac članka *Posle pola veka*, koji je inače dosta priježno listao po *Pregledu* i koji dakako te reči nije mogao ne opaziti. Što se pak tiče Stanoja Stanojevića, on u svojoj ličnoj, najvećim delom neopravданoj kritici *Pregleda* P. Popovića, ni jednom reči nije pominjao dubrovačku književnost, niti je ona za njega u *Pregledu* uopšte bila sporna. (Uostalom, neka ovde u zagradi bude rečeno i to: u svojoj *Istoriji srpskog naroda* Stanojević je istoriju Dubrovnika izlagao kao deo srpske istorije!). Najzad, ni sudbina Popovićevog *Pregleda* u razdoblju 1913–1919. nije bila onakva kakvom ju je pisac članka *Posle pola veka* prikazao. Zna se, naprotiv, da je naučna vrednost *Pregleda* u trenutku u kome se on pojavio bila visoko isticana, čak i u odzivima književnih istoričara koji se inače s autorom nisu u svemu slagali (između ostalog i što je iz *Pregleda* ispustio književnost ostale Dalmacije). P. Kolendić ju je nazvao 'krasnom knjigom i po obimu i po savršenosti izlaganja' o istakao je još: 'Zamarnim pričanjem opisuje on tu sve znatnije pojave u dubrovačkoj knjizi, potpunim poznavanjem predmeta ističe nam iz prašnih knjiga i rukopisa sve one ljude koji su se, ma i dokolično, zanimali pisanjem, bilo prozom, bilo pjesmom'. Milan Rešetar također je isticao 'visoku unutrašnju vrednost ovog lepog dela'. Popovićev *Pregled* bio je ubrzo preveden na ruski (P. A. Lavrov) i štampán u Petrogradu (1912), a 1913. objavljen je kod nas njegovo

drugo, popravljeno izdanje. Što međutim *Pregled* nekoliko godina potom nije bio u opticaju razlozi su vrlo prosti i ne oni koje navodi autor članka *Posle pola veka*; da li ih treba uopšte reći: to su godine ratova i besprimernih stradanja i istorije književnosti nije ni imao ko da čita.

4. Ne odgovara činjenicama da 'posle Revolucije udžbenik (P. Popovića) nije zvanično preporučivan na Univerzitetu' i da su ga njegovi današnji 'advokati' odjednom izvadili 'iz opravdanog zaborava'. Može se reći, naprotiv, da Popovićev *Pregled* nikada nije ni bio brisan iz reda knjiga o našoj književnoj prošlosti koje se konsultuju u izučavanju te prošlosti. U tom kontekstu, neka mi ovde bude dopuštena i jedna autobiografska pojedinost: septembra 1949. godine ja sam kod svojih uvaženih profesora Petra Kolendića i pok. Dragoljuba Pavlovića odbranio diplomski rad pod naslovom *Rad Pavla Popovića na proučavanju dubrovačke književnosti*, u kome sam vrlo kritički (čak ponekad i mladički preterano) sudio o radu P. Popovića, pa i o njegovom *Pregledu srpske književnosti*. Kod tog svog suda ja i danas stojim, iako bi ga možda ponegde valjalo ublažiti; autoru članka *Posle pola veka* taj rad стоји na raspolaganju i on ga može štampati u listu u kom piše, makar i u odlomcima, kao moj prilog u diskusiji o *Pregledu*.

5. *Pregled srpske književnosti* P. Popovića danas je umnogome zastarela prevaziđena knjiga, i to je tačno, razume se. Pogledi na kojima je to delo sagrađeno nisu uvek naučni, niti su sa današnjeg stanovišta prihvatljivi, i to je tačno takođe. U ovome je, međutim, samo jedna strana problema. Niko *Pregled* P. Popovića i ne konsultuje danas zbog onoga što je u njemu zastarelo i prevaziđeno, ili što nam je strano svojom namerom ili svojim zabludama. U toj knjizi ima činjenica i podataka, ima analiza i ocena, ima najzad bibliografskih informacija koje se samo u njoj mogu naći i zbog kojih se ona ne da zaoobići. Ta knjiga, osim toga, predstavlja jednu viziju i jedan način doživljavanja i ocenjivanja naše književne prošlosti koja su istoričari ove književnosti što se tim poslom bave profesionalno dužni da imaju u vidu. Problem koji se postavlja knjigom P. Popovića problem je i velikog dela našeg kulturnog nasleda uopšte: smemo li zbog onoga što u njemu nije za nas od značaja anatemisati i ono što nam može biti od koristi?

U jednom pozivu redakcije *Borbe* meni je postavljeno još jedno pitanje: kako i u kom okviru se predaje stara dubrovačka književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu? Autor jednoga od kurzivnih komentara koji se takođe bez potpisa objavljuju uz mišljenja pojedinih učesnika ove diskusije i koje, izvesno, piše autor članka Posle pola veka pohitao je da umesto mene sam da odgovor na gornje pitanje: 'Na Filološkom fakultetu stara dubrovačka književnost se predaje kao dubrovačko-dalmatinska književnost u sklopu Istorije jugoslovenske književnosti od renesanse do racionalizma'. To je, ako se eliminišu neke nepreciznosti, u glavnom tačno. Kako su se u okviru toga predmeta našle sve naše književnosti od kraja XV do kraja XVIII veka (dakle, pored

književnosti Dubrovnika i Dalmacije, još i književnosti nastale u Boki Kotorskoj, u Bosni, u Sloveniji i drugde), najprikladniji, a mislim i naučno najkorrektniji naziv togu predmeta morao je biti *Jugoslovenske književnosti od renesanse do racionalizma*, bez obzira na to što 'na jednom drugom našem fakultetu za istu stvar važe drugi naučni razlozi'.« (*Borba*, 27. XII. 1967)

Jedini srpski protuglas

Razvidno je iz gornjih tekstova da oba srpska književna znanstvenika čvrsto pristaju uz tvrdnju da je dubrovačka književnost dio srpske književnosti. Međutim, upravo među profesorima Filološkog fakulteta javio se i jedan sasvim drugačiji glas. Ne bismo kazali — prohrvatski glas. To je glas znanstvene objektivnosti, dosljednosti i poštenog odnosa prema profesiji. Riječ je o tekstu *Naučna istina a ne nadglasavanje* Miodraga Popovića¹⁰. Smatramo da ovako kako je on odgovorio svojim srpskim kolegama, trebaju danas hrvatski znanstvenici, uz uvažavanje svega što je povijest književnosti priskrbila kroz proteklo vrijeme, uvažavajući sve (ne)prilike kroz koje smo prošli od 1967. godine do danas — odgovoriti onim današnjim srpskim teoretičarima koji svojataju dubrovačku književnost. Zato članak prof. Popovića prenosimo u cijelosti:

»Ne radi se o sitnim stvarima. U pitanju je polemika oko prava poseda (delimičnog ili u celini) na literaturu koja je već ušla u organski sklop kulture i književnosti druge nacije. Rečeno jasnije, preciznije i otvorenije posredno se osporava kulturni integritet hrvatske nacije koja već stotinu godina dubrovačko-dalmatinsku književnost smatra i oseća kao svoju. Pitanje je, dakle, izuzetno ozbiljno i njegovo zataškavanje može imati dalekosežne političke posledice. Zašto se onda igrati skrivalica, žmurke kad je stvar sasvim čitljiva, a mi svi dovoljno pismeni: i naučno, i politički, i u svakom drugom pogledu.

Prepuštajući, ovom prilikom političku stranu pokrenute teme drugima, pokušaću da pitanje osvetlim sa književnoistorijskog stanovišta. U nauci, naravno, ovakva pitanja ne rešavaju se temeljito polemikama po novinama, ali ni

10 Na svemoćnom internetu pronašli smo sljedeću biografiju M. Popovića: »Miodrag Popović (Popovi, Crna Trava, 1920 — Beograd, 2005) je bio istoričar književnosti, eseist, pesnik, priovedač, romanopisac i profesor Univerziteta u Beogradu. Pre rata pripadao komunističkom pokretu. Osnovnu školu i gimnaziju završio je u Beogradu. Diplomirao na Filozofskom fakultetu 1951. godine. Bio je službenik Prosvetnog odeljenja INO Beograda, sekretar i član redakcije časopisa »Mladost« i novinar u Radio Beogradu. Uhapšen po IB-u 16. oktobra 1949. i sproveden na Goli otok, potom u Rudnik »Kreka«, da bi 1. marta 1950. bio pušten na slobodu. Od oktobra 1950. radi kao bibliotekar u Univerzitetskoj biblioteci Svetozar Marković. Potom je (od 1955) asistent na Filozofskom fakultetu. Doktorira 1957. s tezom »Đura Jakšić do 1868. godine«. Od 1958. je naučni saradnik na Katedri za jugoslovensku književnost Filološkog fakulteta, pa vanredni profesor za predmet Jugoslovenska književnost (1964) i redovni profesor Nove jugoslovenske književnosti (1971). Penzionisan je 1. novembra 1980. godine.«

[po] simpozijumima, a još manje nadglasavanjima po naučnim institucijama. Njih definitivno može rešiti samo niz knjiga u kojima će najpre biti objavljena, a potom analisana i naučno protumačena stara srpska i hrvatska književnost (do XVIII veka). Hrvati su, kao što je poznato, ovaj deo posla uglavnom obavili. U izdanju Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti izdali su između 1869. i 1965. stare hrvatske pisce u 33 knjige (među njima i dubrovačke) i dali su naučno delo o njima (Kombol Mihovil: *Poviest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Zagreb 1945).

Kod nas Srba stvari stoje znatno drugačije. Mi do danas nemamo naučnu ediciju dela naših starih pisaca, a nemamo ni studioznu istoriju stare srpske književnosti. Mi, dakle, nismo ni uradili posao koji je obavljen ne samo u svim velikim kulturama nego i kod susednih slovenskih naroda. Kod Bugara je, na primer, poznata *Starobugarska literatura* (Sofija, 1962). Slovenci imaju Kidričeve delo *Zgodovina slovenskega slovstva* (Ljubljana, 1929–1938). Otuda u nas lutanja, zabuna, posezanja za tuđim. Nesposobni da otkrijemo i sagledamo punu vrednost sopstvene kulturne prošlosti mučeni, kompleksom inferiornosti, umesto da radimo, mi glorifikujemo i obogotvorujemo sasvim obične vrednosti i sadašnjosti, kavžimo se po institutima i novinama, nadvikujemo na simpozijumima, rvemo se oko činova i nadglasavanjem određujemo šta je naučna istina.

Da su poslovi oko stare srpske književnosti na vreme obavljeni, nesumnjivo je da svega ovoga (pa ni raspre oko dubrovačke književnosti) ne bi bilo, jer bismo, na osnovu izdatih dela i naučne istorije naše stare književnosti, sa sigurnošću mogli da sudimo o tokovima i kontinuitetima u vlastitoj kulturi. Ovako, izloženi smo riziku da grešimo u detaljima i nijansama ocena i sudova.

Dubrovačka književnost XVI i XVII veka nastala je kao lokalna književnost u doba kada nacije, ni srpske ni hrvatske, u današnjem smislu nije bilo. Njena kolevka bila je posebna republika, iz koje književnost (u današnjim relacijama) nije mnogo zračila ni po srpskim ni po hrvatskim krajevima. Da bismo odredili kulturnu i nacionalnu pripadnost ovakve književnosti, morali bismo pronaći objektivne kriterije, a ne, kao što se obično radi, da se oslanjamо jedino na subjektivni sud koji je često inspirisan ovakvim ili onakvим emocijama.

Postavlja se pitanje od kojih kriterijuma valja poći. Iako nisam stručnjak za dubrovačku književnost, služeći se iskustvom književnosti koju bolje poznam, pokušaću, kada drugi neće, da nadem neophodne objektivne kriterijume, potpuno svestan opasnosti da mogu biti nepotpuni i neprecizan. Kriterijumi Jorja Tadića, kao što je pokazao dr. Vladimir Košćak — neodrživi su. Moramo potražiti druge, pogodnije za procenjivanje književnosti o kojoj sudimo. U svakom slučaju, da bi se video mesto dubrovačke književnosti, mora se ona najpre uporediti sa hrvatskom i srpskom književnošću XVI i XVII veka. I to i po

jeziku, i po pesničkim i stilskim osobinama, i po njenom opštem duhovnom i idejnom smeru.

Jezik prvih dubrovačkih pesnika, kao što je poznato, ima mnogo čakavskih osobina koje su, po svemu sudeći, dolazile iz susedne (čakavske) književnosti. S druge strane, mnoga dela (proza i kasnije pesnička dela) pisana su uglavnom štokavskim ijekavskim jezikom. U to vreme, međutim, Srbi imaju drugi književni jezik: srpskoslovenski, na kome su i u XVI i XVII veku napisali mnoga književna dela. Sa ovim delima, donekle nas upoznaje knjiga Đordja Sp. Radojičića *Antologija stare srpske književnosti* (Beograd, 1960). Po opštim jezičkim osobinama dubrovačka književnost je bliža hrvatskoj, u Dalmaciji i Primorju, nego srpskoj (srpskoslovenskoj). Tokom XVIII veka, u jezičkom pogledu, srpska književnost će se još više udaljiti od dubrovačke: Srbi će prvo pisati na ruskoslovenskom, pa na slovenskoserpskom pa će, tek, u Vukovo vreme uzeti za osnovu narodni jezik. U polemici sa Jovanom Hadžićem Vuk je 1846. godine utvrdio da su narodni srpskohrvatski jezik prvi uveli u književnost hrvatski pisci, 'braća naša rimskoga zakona, osobito Dubrovčani i Dalmatinči'. Pod uticajem hrvatskih pisaca, iz Dalmacije, Dositej je još šezdesetih godina XVIII veka, znatno pre Vuka, pisao narodnim srpskohrvatskim jezikom, ali se, docnije, na žalost vratio slavenoserpskom.

U pesničkom i stilskom pogledu dubrovačka književnost čini celinu s hrvatskom književnošću u Dalmaciji i Primorju. U hrvatskoj literaturi dominira renesansa i barok, a stara srpska književnost, i ova u XVI i XVII veku, sledi vizantijsku tradiciju i ima vlastite pesničke i stilske odlike. U dubrovačkoj, kao i u dalmatinskoj, to jest hrvatskoj književnosti XVI i XVII veka, neguje se ljubavna, satirična i pokladna poezija, renesansna komedija, pastirska igra, melodrama, ep, poetska poslanica itd. U srpskoj književnosti istog vremena nalazimo žitija, slova, akatiste, službe, poetske zapise, letopise, hronografe.

U opštim stilskim i jezičkim odlikama nema, na primer, ništa zajedničko između senzualne poezije Šiška Menčetića iz pseudopetrarkističkog zbornika Dinka Ranjine (1507) i Krušedolčeve službe Maksimu ispevane petnaestak godina docnije. Sasvim je drugačiji: i tematski i idejno, i poetski, pristup istoriji u Gundulićevom *Osmanu* (1628–1638) od Pajsijevog pristupa u *Žitiju Stefana Prvovenčanog* 1629. Kakve sličnosti ima između komedija Marina Držića i naše pravoslavne, srpskoslovenske retorike!

Po duhovnom i kulturnom smeru dubrovačka i srpska književnost XVI i XVII veka pripadaju dvema kulturnoistorijskim sferama. Prva katoličkoj, druga pravoslavnoj. Pojmovi 'katoličko' i 'pravoslavno' suženi su danas gotovo isključivo na religiozno značenje. Takvo suženo značenje, kada se govori o književnosti XVI i XVII veka, anahronično je. U ono doba pojmovi 'katoličko' i 'pravoslavno' označavali su dva duhovna toka, dve kulture koje su se međusobno jasno razlikovale. Razlike su bile znatno veće nego li danas između Krleže i Andrića, Marinkovića i Lalića, Matkovića i Davića.

Kao što se vidi, dubrovačka književnost XVI i XVII veka po jezičkim, pjesničkim i idejnim osobinama uklapa se u hrvatsku književnost i čini njen sastavni deo. Zato je prirodno što je nova hrvatska književnost spontano pošla za njom i što srpski pisci XVIII veka nisu imali nikakve veze s dubrovačkom književnošću. 'Dalmatinska, a naročito dubrovačka književnost', piše Jovan Skerlić 1914. godine u *Istoriji nove srpske književnosti*, 'za vreme Ilirskog pokreta bila je od velikog uticaja za stvaranje nove hrvatske književnosti... Za tu književnost (dubrovačku i dalmatinsku, M. P.) u Srba se gotovo nije ni znalo i ako je ko od obrazovanijeg Srba i poznavao, nije je smatrao kao svoju.'

Skerlićevi stavovi osećaju se i kod svih savremenih antologičara. U antologiji Mije Pavlovića, na primer, srpski pesnici XVI i XVII veka su Longin i Arsenije Čarnojević, a ne Mavro Vetranić i Đivo Gundulić. Ovi poslednji skladno su se uklopili u antologiju hrvatske poezije Ivana Slamniga.

Historijski spor srpskih i hrvatskih naučnika oko dubrovačke književnosti, koji se pominje i u polemici u *Borbi*, kao ozbiljan naučni problem nikada nije postojao. U XIX veku, Srbi su, jedno vreme i srpsku i hrvatsku književnost zvali zajedničkim imenom: srpska ili jugoslovenska, a Hrvati, isto tako, svoju i srpsku književnost srpska ili ilirska. Iz tih vremena ostala nam je i navika da dubrovački književnost unosimo u srpsku ili, pak, da je smatramo kao posebnu, lokalnu književnost: ni srpsku, ni hrvatsku ili i srpsku i hrvatsku. Dubrovačka književnost bila je i jeste sastavni deo hrvatske književnosti. Oko njenog mesta u istoriji jugoslovenske književnosti ni danas nema nikakvih složenih naučnih problema. Postoji samo problem našeg oslobađanja od navika i predrasuda.

Međutim, uza sve ovo, istine radi, valja reći još jednu stvar u vezi s dubrovačkom književnošću. Ona je stvarana na tlu u koje se tokom vekova ne prestano infiltrirao i srpski etnički elemenat. U dubrovačkoj književnosti se stoga oseća, preko jezika i narodne poezije, i izvestan uticaj srpskog zaleda. Ali, prisustvo srpskog elementa u dubrovačkoj književnosti ni u kom slučaju ne dovodi u pitanje njen hrvatski karakter niti ugrožava jedinstvo i nacionalni integritet hrvatske književnosti. Prisustvo srpskog u hrvatskom samo svedoči da je dubrovačka književnost jedan od onih duhovnih mostova koji su u istoriji spajali dva srodnna naroda. Nema nikakve potrebe da se ovi mostovi miniraju i da se Srbi time veštački otuđuju od dubrovačke i uopšte od hrvatske kulture i književnosti.

Na kraju, nešto o nametanju mišljenja, o čemu je bilo reči u jednom od priloga ovoj polemici. Nije sasvim jasno ko kome i šta nameće. Ja sam pred fakultetskom javnošću izlagao i branio svoja naučna i građanska uverenja, a drugi su *nadglasavanjem* nametnuli fakultetu kao jedan od preporučenih udžbenika — a ne kako se tvrdi kao pomoćno štivo — priručnik Pavla Popovića i time, posredno, ozvaničili određeni odnos prema jednom delu stare hrvatske književnosti. Da se radi o ozvaničavanju toga odnosa vidi se i po nazi-

vima pod kojima se hrvatska književnost vodi na Filološkom fakultetu u Beogradu: 'dubrovačko-dalmatinska', 'primorska' ili 'jugoslovenska književnost od XV do XIX veka', a ne onako kako se ona u matičnoj zemlji zove.

Koliko je ovakav postupak sa stanovišta naučnog morala prihvatljiv, ne bih želeo da govorim ovde već na drugom mestu (Odseku, Fakultetu), tamo gde i jeste mesto za raspravljanje ovako delikatnih pitanja.« (*Borba*, 28. XII. 1967)

Posljednji hrvatski protuglas

Nakon ovako brillantnog odgovora srpskim sudionicima u ovoj polemici, stigao je u uredništvo *Borbe* iz Hrvatske i prilog Vice Zaninovića naslovljen *Preživo gledište*, očito pisan prije objavljuvanja Popovićeva teksta. U njemu se navode neke podrobnosti, vjerujem slabo poznate hrvatskoj znanstvenoj i široj javnosti. Odajući priznanje *Borbi* da je opravdano zastupala stajalište koje »predstavlja odlučnu osudu jedne šovinističke koncepcije«, dr. Zaninović je nastavio iznositi svoj stav i poglede oko sporne teme:

»Nisam nikada pripadao krugu onih koji su književnoj djelatnosti P. Popovića prilazili sa stavom apoteoze ili negacije. Kao profesor srpske književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu upozoravao sam na poneke njegove vrijedne studije i preporučivao ih, ali sam također morao češće ukazivati, posred ostaloga, na zablude nacionalističke i osudjavati ih. Nalazeći se u dilemi pri izboru udžbenika koji se bave starom srpskom književnošću zadržavao sam se i na *Pregledu* P. Popovića; no osjećao sam pritom redovito svojom dužnošću da se kritički osvrnem na uskoču metodološkog pristupa u obradi građe i, narocito, na šovinističku orijentaciju koja se ogledala u uklapanju dubrovačke literature, u drugom poglavlju knjige, u srpsku književnost. U radu P. Popovića bilo je i drugih vidova nacionalističkih stavova, ali se na njih u ovom momentu ne bih htio osvrtati.

S ovo nekoliko riječi želio sam najprije obilježiti svoj stav prema djelu P. Popovića. Smatrao sam, međutim, dugo da je njegovo gledište o dubrovačkoj književnosti preživjelo u našoj socijalističkoj Jugoslaviji i da pripada prošlosti. Komisija, kojoj je savezno Ministarstvo za nauku i kulturu povjerilo 1949. izradu udžbenika historije književnosti naroda Jugoslavije, nije se nimalo kolebala u razmatranju pitanja o pripadnosti tzv. dubrovačko-dalmatinske literature. Ona se, štaviše, klonila upotrebe regionalnog termina svrstavši je u mnogo šire okvire, pa je naslovom 'Hrvatska književnost od 15. do sredine 18. v.' obuhvatila djelatnost nastalu na nekoliko hrvatskih područja. Jedinstvena je bila također u zaključku da o ovom razdoblju, o epohi i pojedinim piscima, treba da pišu književni historičari iz Hrvatske. Ovu komisiju sačinjavali su, pored ostalih, Jovan Popović, Milan Bogdanović, Velibor Gligorić, Eli Finci. Posao povjeren komisiji nije priveden kraju, a razlozi zbog čega je do toga do-

šlo nisu bili ni u jednom momentu izazvani teškoćama razgraničenja književnih oblasti.

Jasno je, dakle, da nije moguće u potpunosti prihvati tvrdnju Velibora Gligorića, izrečenu nedavno: '...Sa sporom oko dubrovačkog književnog nasledja ušlo se i u naše vreme. Taj spor je kamen spoticanja u radu na jugoslovenskoj istoriji književnosti.'

Činjenica je da su, sa širenjem nacionalističkih orientacija posljednjih godina u našim krajevima, sve glasniji postajali također oni koji su dubrovačkoj književnosti prilazili kao sastavnom dijelu srpske literature. Poneki pak stali su posezati za argumentima o jugoslavenskoj književnosti kao cjelini.

Na simpoziju posvećenom periodizaciji jugoslavenskih književnosti, održanom u Sarajevu u decembru 1964. jedan se govornik, ne potpuno usamljen, zalagao za unitarističko izlaganje jugoslavenskih književnosti ističući da je na toj osnovi moguće doći do 'rešenja spora, prvenstveno između Hrvata i Srba, oko književnosti primorske obale i Dubrovnika' (*Putevi*, 1965, 338). Dakle, on je sada u sporno područje uklopio čak tzv. primorsku književnost.

Reagirajući tada na ovakva gledišta, rekao sam i ovo: 'Prvi diskutant koji je danas govorio upravo me zbungo sadržajem svoga izlaganja i pokretanjem nečega što je potpuno neaktuelno u ovom momentu, i što može da djeluje vrlo negativno, ukoliko bi ne[t]ko pokušao da se za takve stavove zalaže... Potrebno je oslobođiti se predrasuda, pa neće biti naročitih teškoća (u razmatranju problema). Sjećam se dobro razlaganja Jovana Popovića na sastanku komisije za izradu historije književnosti, 1949; on je znao potpuno mirno i staloženo prići ovom pitanju, jer je bio potpuno oslobođen unitarističkih i sličnih konцепцијa, pa je dao inicijativu (za pisanje o tzv. dubrovačko-dalmatinskoj književnosti), koja je odmah i usvojena' (*Putevi*, 1965, 365).

Među protagonistima ovih teza o dubrovačkoj književnosti ističe se Jorjo Tadić, moj zemljak, koga sam kao naučnog radnika uvijek cijenio. Međutim, poznanstvo s njime ne može me sprječiti da izrazim negativan odnos prema onom dijelu njegova pisanja koje zasijeca u područje pripadnosti dubrovačke književnosti. Želio bih ga uvjeriti da je ovakvim svojim stavom izazvao i izaziva negodovanje, na hrvatskoj strani, svih onih kulturnih radnika koji su istinski privrženi ideji bratstva naših naroda.

Tezi onih koji insistiraju na tome da je dubrovačka književnost dio srpske literature mogu se suprotstaviti brojni argumenti. Ukoliko pak netko smatra da žive i tjesne veze koje su postojale među pjesnicima iz Dubrovnika i Dalmacije ne govore mnogo, ukoliko nije sklon da izvuče potreban zaključak iz podatka o 'današnjim prilikama u Dubrovniku', ukoliko mimoilazi razne druge momente, neka barem ne zanemari obratiti pažnju na to kako pojedini pisci sa svog područja nazivaju jezik kojim se služe, i kako je sveder prisutna misao o jednom te istom jeziku, koja je došla do izražaja, pored ostalog, i u

stihu hrvatskog pjesnika H. Lucića: Dubrovniče, časti našega jezika!« (*Borba*, 29. XII. 1967)

Zaključno stajalište Borbe

Na koncu ove polemike uredništvo *Borbe* dalo je zaključno mišljenje iz kojega navodimo nekoliko najvažnijih akcenata: »I pored žučnih i vrlo oštih kritika na račun *Borbinog* pisanja, moramo konstatovati da nisu demantovane, mada su u nekim pismima osporavane ili stavljene pod sumnju, osnovne primedbe iz napisa *Posle pola veka*...

Predbačeno nam je, sa jedne strane, da unosimo nemir u jedan deo javnosti, ustupajući prostor mišljenjima koja ne raspravljuju suštinske sporove i podrazumevaju određene i vrlo neprijatne političke implikacije. Postavljeno je, drugim rečima, pitanje umesnosti i razložnosti pisanja pa i polemisanja, o temama koje, žeeli to mi ili ne, aktualizuju i pojave kao što je ova sa Popovićevim *Pregledom srpske književnosti*. Koji je to trenutak bogomdane oportunitosti za pokretanje jedne polemike? Po kojim se kriterijumima određuje taj trenutak? Ko drži ključeve te tajne, tog političkog bontona, po kome je jedan šovinistički ispad dobar za napadanje u ovom trenutku, a već u sledećem treba o njemu čutati! Takav rokovnik bez obzira ko nam ga sugerisao — nikada nismo mogli da poštujemo, niti ćemo ga poštovati ubuduće...

177

Stvari su jasnije nego što se to u nekim pismima želi da prikaže: niko nema, i ne može imati, ništa protiv toga da se u proučavanju istorije književnosti konsultuju i knjige iz kulturne baštine, u kojima ima 'zabluda i prevaziđenih teza' ili, kao što je to u primeru *Pregleda* Pavla Popovića, jasnih šovinističkih tendencija; normalno je da te knjige, ako je to potrebno, konsultuju i studenti književnosti. Sasvim je drukčije kad se takvo delo preporučuje i predlaže kao obavezni udžbenik, odnosno obavezno priručno štivo — i to bez ikakvog pisanog kritičkog komentara i bez ubedljive naučne motivacije. U tom slučaju moramo se zapitati zašto je to učinjeno. Izvesne nesumnjive ideološko-političke implikacije predloga Odseka za književnost bile su i povod za naš komentar *Posle pola veka*. (*Borba*, 30. XII. 1967).

Šećer na kraju — emigrantska Nova Hrvatska

Eto, tako je završena ova polemika u *Borbi*, te 1967. godine. Međutim njezini odjeci stigli su daleko, a protegnuli su se kroz desetljeća, sve do danas, u XXI. stoljeće. Častan postupak prof. Miodraga Popovića i nečasnost nekih njegovih kolega našli su mjesto i odjek i u emigrantskoj *Novoj Hrvatskoj* koja je izlazila u Londonu. Ispod pera jednoga od tadašnjih njezinih urednika, Zlatka Markusa, izašao je članak *Hrvatska književnost i jugo-kriterij*. Markus članak za-

počinje ovako: »U nekoliko navrata ove godine (1973 — op. N. M.) na beogradskom sveučilištu započinjale su svađe o raznim pitanjima. Najčešće se rade o načelnim sukobima između liberalnih i dogmatskih snaga. No kako je već poslovično poznato, jedan dio srpske inteligencije, i liberali i dogmatici, u odnosu na Hrvate reagiraju istovjetno. Nije zato iznenadjuće ako sada primijetimo da su upravo prema svom narodu liberalno postavljeni srpski intelektualci, kad se npr. radi o mjestu i značenju stare hrvatske književnosti poнаšaju i nadalje gotovo do sljepila zadrto po mjeri rodonačelnika takvih stanovišta, Pavla Popovića. Tako je npr. dr. Vasa Milinčević, profesor povijesti književnosti na Filološkom fakultetu u Beogradu nedavno konstatirao, prema izvještaju srpskog novinara Momčila Stojanovića u *Vjesniku* sljedeće: '... Gоворећи о programu književnosti na Odsjeku za jugoslavenske književnosti Filološkog fakulteta u Beogradu (odnosno o nacrtu programa iz književnosti za 1971. godinu, po kojem se predaje), profesor Milinčević navodi jedan apsurdan slučaj. U tom dokumentu postoje nove nacionalne književnosti: srpska, hrvatska, slovenska i makedonska, ali ne postoje stare nacionalne književnosti. One se — ističe Milinčević — programiraju po nekakvom jugoslavenskom kriteriju, kao neki mehanički skup... Koliko mi je poznato, ova anahronična periodizacija prisutna je samo na našem Fakultetu, dok se u drugim univerzitetским centrima nacionalne književnosti izučavaju u duhu suvremenih dospjeha kontinuirano, kako su se i razvijale, kao prirođan organizam (doduše, kontinuiteti nisu uvijek bili pravolinjski, ali postojali su)...'

Dilema i 'problem' kako ga vide neki srpski povjesničari književnosti nije nova. Povlači se još od kraja prošlog stoljeća od pojave zloglasne knjige Pavla Popovića. Taj 'problem' bio je dakako aktualiziran u doba pojave *Deklaracije o položaju i nazivu hrvatskog književnog jezika* 1967.

Te godine je u *Borbi* od 28. XII. u rubrici *Pisma uredništvu* str. 2. objavljen dopis dr. Miodraga Popovića pod naslovom *Naučna istina a ne nadglasavanje*. Zbog važnosti i nažalost još uvijek aktualne raspre valja ovdje prenijeti stanovište jednog eminentnog srpskog znanstvenika.«

I sad, označivši izlaganje prof. Miodraga Popovića kao »jedno znanstveno i pošteno srpsko stanovište«, urednik Markus citira polovicu Popovićeva članka, kojega smo ovdje prenijeli u cijelosti, podastirući čitateljstvu u dijaspori dokaz da nisu svi srpski književni znanstvenici unitarističko-šovinističke orientacije, ali i stručno meritoran dokaz da dubrovačka književnost nije dio srpske književnosti, niti su Dubrovčani srpskoga podrijetla, iz pera jednoga Srbina. Svakako je to bio hvale vrijedan potez *Nove Hrvatske*, a vjerujem da će i današnji naši čitatelji tako shvatiti ove naše napore.

Na koncu svoga članka Markus još dodaje: »Poznato je da je znanstvena, poštena i šovinistički neopterećena srpska javnost osudila knjigu Pavla Popovića još prilikom njezina izlaska, ta i takva javnost osudila je njegovo posthumno rastezanje i 1967., a učinila je to preko dr. Vase Milinčevića i sada

1973. Međutim, nazivi stare hrvatske književnosti na beogradskom Filološkom fakultetu još se nisu promijenili. Tamo se hrvatska književnost još ne zove hrvatskom, valjda u očekivanju nekoga tko će 'jačim' argumentima potvrditi pokušaj ordinarne kulturne krađe, krađe koja je pokušana protiv volje srpske inteligencije i ljudi sa ljudskom i znanstvenom savješću.« (*Nova Hrvatska*, 1973, 12, str. 16)

* * *

Dok bi se još moglo razumjeti (ali ne i opravdati) neke srpske znanstvenike, koji su u pojedinim razdobljima intenzivne velikosrpske državne hegemonije, pripomagali takvoj politici (osobito između dva svjetska rata), neshvatljivo je nastavlјati takav imperijalističko-hegemonistički kurs danas kada srpski državni hegemonizam trpi teške poraze. I ne samo poraze nego i takve gubitke koje nije doživio od turskih vremena. Današnji srpski kulturni radnici koji su hegemonistički i imperijalistički nastrojeni, svojim postupcima i (ne)djelima ne čine nikakvu uslugu srpskoj kulturi i književnosti. Oni obmanjuju svoje građane koji će se, jednoga dana, opet morati pred susjedima i cijelim svijetom stidjeti zbog nedjela svojih mangupa.

Zato nije potrebno onako zapjenušano, šovinistički i neuvjerljivo odgovarati, kako je to učinila viša asistentica VFT s andelom čuvarom na ramenu. Jer, ako je istina na strani onih koji tvrde da dubrovačka književnost nije nikad bila, niti će biti dio korpusa srpske književnosti, onda za nas i za tu istinu radi vrijeme, radi savjest onih srpskih znanstvenika (poput M. Popovića) koji će također tu istinu podupirati svojim istraživanjima. Zato ne treba očekivati nikakvoga uspjeha niti od službenih, niti od neslužbenih prosvjeda, a, također, nema toga ustava koji može spriječiti zloupotrebu znanosti. Uostalom, zazivanje državno-pravne zaštite na ovakovom području vodi ravno u — totalitarnam.

Na kraju, žalosno je i nije nimalo džentlmenski višu asistenticu VFT izlagati na prvoj bojišnici literarne polemike polemičkom boksanju iskusnih polemičarskih šampiona. Njezin mentor, iako je stručnjak za temu straha u Držićevim djelima, mogao se barem malo okuраžiti i pustiti višu asistenticu VFT da i dalje mirno stari.

Žarko Paić

Spirale transgresije: Georges Bataille i sveta profanost tijela

180

»Može se reći da je erotizam potvrđivanje života čak i u smrti.«

G. B., *L'Erotisme*

1.

Erotizam i nadolazeća zajednica: Vizualna i retorička transgresija

Ima li seksualnoga užitka bez Boga? Je li uopće moguć seksualni užitak ako se ne negira Bog kao metafizički temelj zabrane i tabua dopustivoga seksualnoga odnosa u okvirima povijesno uspostavljenih zajednica ljudi od iskona do danas? Naravno, ovo je pitanje retoričko i uistinu pogrešno. Prepostavlja se da je užitak nešto samodostatno i samosvrhovito te stoga blisko utapanju u ništavilo i smrt. Uvijek je riječ o ideji životne snage, koja sebe dovodi do krajnjeg stupnja ozbiljenja u blaženoj nemoći ili nedjelovanju. Pitanje je pogrešno postavljeno. Užitak nije istoznačan sa svrhom ljudske egzistencije, nego je nešto što proizlazi iz dijalektike žudnje. Ona u sebi ima animalno-ljudsku »svrhu«. Gotovo bi se moglo doći u napast i reći, shodno Kantovome izrijeku o ljepoti kao »svrhovitosti bez svrhe«, da je seksualni užitak svrha bez svrhotnosti jer se užitkom dospijeva do »male smrti« (*le petite mort*), kako kaže Bataille u svojem *Erotizmu*.¹ Drevna izreka nedvosmisleno, pak, kaže: *post coitem omne animal triste* (poslije tjelesne naslade sve životinje tuguju). Ali životinje ne uživaju »protuprirodno« niti ekscesivnim načinima naslade. Njihov je užitak u funkciji prokreacije. Paradoksalno je to što sve monoteističke religije

1 G. Bataille, *L'Erotisme*, Minuit, Pariz, 1957.

seksualnost i užitak svode na prirodnu vezu muškarca i žene u istoj »životinjskoj« funkciji produžetka vrste.

Seksualni užitak je na taj način neka vrsta kolateralne »koristi« u »štetnome« teleologiskome modelu povijesti. Korist je u tome što užitak djeluje kao utjeha pred patnjama i tragedijom svjetske povijesti. Na taj način bi se seksualni užitak mogao kvijetistički shvatiti kao posljednjom utjehom dekonstruiranoga kršćanstva bez Boga. Jedino seks još zamjenjuje funkcije umrloga Boga. Seksom se, paradoksalno, zabrana i tabu u ljudskoj komunikaciji još više učvršćuju pod uvjetom represivne tolerancije »protuprirodnoga bluda« homoseksualnih odnosa. U Batailleovoj noveli *Plavetnilo neba* kao i u Blanchotovom romanu–eseju *Posljednji čovjek* oko nadilazi spoznajno–perceptivnu ulogu u otvorenosti svijeta i postaje iskonskim osjetilom svjetovnosti svijeta. Oko viđi ono što je svijetu samome uskraćeno u njegovoj skrivenosti — treptaj i patnje svijeta, užitak i bol ljudskoga tijela. S pomoću oka se užitak vizualizira u ekstatičkoj transgresiji. Mistično je španjolsko slikarstvo duhovnome oku posvećivalo osobitu pozornost. Božanska ljepota dosezala se tjelesnim bolom/užitkom kao na slikama El Greca. Bez slike užitak kao transgresija bola bez boli nema svoj prirodni okvir. Vizualna transgresija nadilazi perceptivne mogućnosti ljudskoga oka. Stoga je za Bataillea oko nadosjetilni organ iskonske komunikacije u svijetu. Božje oko se u tradiciji spiritualne ljubavi u srednjovjekovnome misticizmu izjednačava s neposrednom spoznajom apsoluta. Leibniz Boga zato i može odrediti poveznicom spoznaje i vremenske oznake stalne prisutnosti kao *intuitus praesens*.²

Monoteizam je bio povjesni događaj uspostave vjere u jednoga Boga s isključenjem svakog oblika politeizma kao ekscesa i kao »primitivnosti« idolatrije. U svojoj dekonstrukciji kršćanstva Jean-Luc Nancy upozorava da je religija moguća samo onda kad se koncept zajednice izvodi iz transcendentalnoga načela neobrazloženosti vladavine Jednoga i Jedinoga (Boga) nad čitavim povijenim svijetom. Ta je neobrazloženost isključenje svih drugih načela iz igre. Da bi se zajednica održala u sukobu s drugim zajednicama, potrebno je da se vjera kao monoteistički zakon održi i u prijelazu iz zajednice u moderno građansko društvo. Ono je u svojoj biti »politeističko« po svjetonazorima, a monoteističko po tome što je jedina vjera i jedini Bog — novac kao supstancija i subjekt kapitalističke ekonomije.³ Sam je izraz ekonomija teologiskoga podrijetla. Odnosi se na zbrinjavanje unutar materijalne strukture zajednice i/ili društva na načelima božanskoga »gospodarstva«. Ta je ekonomija slična podarivanju–pružanju bez uzvrata i nalikuje predmodernim društvima zasnovanim na krvnome srodstvu. Organski koncept zajednice odgovara ograničenoj eko-

2 G. Deleuze, *Leibniz and the Baroque*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.

3 J.-L. Nancy, *Dis-enclosure: The Deconstruction of Christianity*, Fordham University Press, New York, 2008.

nomiji, a ekonomija koja odgovara nadolazećoj zajednici s onu stranu klasno-socijalne i statusne hijerarhije može biti samo suverenom »općom ekonomijom«. To je ishodište Batailleove teorije društva, teorije religije i erotizma.⁴ Zato nije nevažno pitanje zašto je kritika monoteizma u moderno doba ili dekonstrukcija kršćanstva, islama, hinduizma i judaizma istodobno dekonstrukcija institucionalnoga poretku patrijarhalnosti i monogamnoga braka. Nadolazeća zajednica nadilazi strukturu kapitalističke ekonomije građanskoga društva samo onda kada prelazi njegove imanentne granice u shvaćanju seksualnosti i erotizma. Eksces pritom označava zonu razdvajanja profane seksualnosti građanskoga društva i sakralnoga erotizma nadolazeće zajednice. Prva je pretpostavka transgresije dokidanje monogamnoga braka kao institucije privatnoga vlasništva u obliku primarne »stanice« društva. Heterogenost erotizma dokida tako homogenost seksualnosti u funkciji produžetka ljudske vrste.

Pitanje seksualnosti prvorazredno je pitanje održivosti nadolazeće zajednice. Kao društveni čin neposredne komunikacije, kao tabu povjesnoga opstanka ljudskih zajednica i, na posljeku, kao transgresija moći i neslobode u svijetu, seksualnost je primarna mogućnost susreta čovjeka s onim svetim i nepoznatim u vlastitoj prirodi. Mitsko znamenovanje čovjeka vezano je uz čudovišnu zabranu i tabu. Granica božanskoga i ljudskoga, onog pripadnoga bogovima i onog pripadnoga jednoj prirodnoj vrsti koja počiva na blizini i udaljenosti od bitka uopće, počiva upravo u uspostavljenome bezdanu ili pukotini između dvojega. Zakon koji nastaje na nepremostivosti same pukotine utemeljuje cjelokupnu povijest. To je povijest metafizičkoga dvojstva ili, kako je to odredio Derrida, povijest traga u samoj razlici/razluci (*diférance*) između bitka, Boga i biti čovjeka.⁵ Zabrana imenovanja Boga u slici i riječi nema ezoterično značenje. Ikonoklazmom se samo metafizička struktura povijesti duboko utiskuje u svijest kao zabrana i tabu. Kao što postoje dvije vrste povjesnoga ikonoklazma — slike i jezika — tako se analogno može govoriti i o dvije vrste transgresije. Prva je vizualna, a druga retorička. U suvremenoj je semiotici slike upravo retorika vizualna strategija opravdanja metajezika. Iza poruke ne stoji ništa. Metajezik je utisnut u nju kao ideologisko-diskurzivan znak zabrane govora o samoj prirodi čudovišne slike. Barthes je ogolio ideologiju u analizi reklamne slike medija, pokazujući da iza medijske slike događaja ne stoji više nikakav znak znakova. Nema više Boga kao drugoga označitelja. Priroda je slike u suvremeno doba medija ništa drugo negoli to da je označitelj prazan, a slika i jezik njegove ogoljenosti i praznine samo je aluzija na (ne)

4 Vidi o tome: G. G. Preparata, »Un(for)giving: Bataille, Derrida and the Postmodern Denial of the Gift«, *The Catholic Social Science Review*, br. 13/2008., str. 169–200., A. R. Boelderl, »Vom Opfergeist: Hegel mit Bataille«, *PAIDEIA, Philosophy of Religion*, 2000., J. Irwin, »Heterodox Religion and Post–Atheism: Bataille / Kłosowski / Foucault«, *Minerva — An Internet Journal of Philosophy*, br. 10/2006., str. 215–244.

5 J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Minuit, Pariz, 1972.

skrivenu zonu erotizma.⁶ Kao što je svaka slika sveta slika, tako je i svaka slika transgresija svetosti.⁷ Ogoljavanje je skidanje pozlate svetosti sa slike njezinim svođenjem na golo tijelo i ono iza golosti gologa tijela. Podrijetlo reklamne slike nije u uporabnoj vrijednosti, nego u erotskom višku vrijednosti same supstancije gologa (ženskoga) tijela kao slike-objekta vizualno-retoričke žudnje.⁸

Erotizam je stoga posljednja zona isključenja metafizike iz povijesti. »Priroda« se erotizma ogleda u njegovoj radikalnoj neprirodnosti i u njegovojo još radikalnijoj prirodnosti kao transgresiji same sebe. Što to znači? Ponajprije, priroda u erotizmu nije puka priroda, nešto izvanjsko, okrutno i primitivno kao takvo. Uvijek je posrijedi priroda kao druga priroda u formi dinamične žudnje i nagonske strukture tjelesnosti. Ali za Bataillea se priroda u erotizmu pojavljuje u paradoksalnome vidu otvorenosti svijeta i neobrazloženosti zla.⁹ Razumjeti paradokse i čudovišnu »prirodu« erotizma znači otvoriti mogućnosti promišljanja i življena druge i drukčije povijesti u suvremenome dobu. Kako ga god odredili, kojom god apokaliptičkom slikom ili prispodobom, jedno je neporecivo: to je doba izdisaja i nestanka, dokrajčivanja i agonije. Sve ono što se događa s iskustvom mišljenja nakon Nietzschea od Freuda do Bataillea prožeto je poniranjem u samo »srce tame«, u najdublju noć i u čudovišnu prazninu bezdana u kojem lebdi ljudsko tijelo poput Chagallova plavoga andela ponad rijeke bez obala. U ljudskome tijelu više ne leži nikakav bezrazložni grijeh ili krivnja za budućnost svijeta. Oslobođeno svoje golosti, dostoјanstveno i otvoreno svijetu poput vode i vatre u ezoteričnome plesu supstancija, nalazimo se u iskušenju da upravo iz smrti metafizičke prirode tijela kao *corpusa mysticum* otvorimo mogućnosti druge i drukčije povijesti od ove ne svojim izdisaju. Ne budimo morbidni! Ali za tako nešto potrebne su ipak dvije smrti. Jedna je ona Boga (Nietzsche), a druga čovjeka (de Sade). Ove dvije smrti istodobno su stvarnije od stvarnosti i u njima se stječe više od simboličke smrti samoga života. Zato je riječ o istovjetnosti istoga u razlikama. Ako više ne postoji priroda, ili ako je upravo smrt prirode riješena zagonetka Nietzscheove postavke o smrti Boga i nastanku razdoblja dugovjekog *nihilizma* kao kraja povijesti zapadnjačke metafizike, kako je više moguće misliti sklop bitka, svetoga, prirode i čovjeka? U prethodnom je iskazu nešto zacijelo »skandalozno«. Radi se o nadomještanju Boga i božanskoga onim svetim. Na

6 R. Barthes, »Rhetoric of Image«, u: *Image-Music-Text*, Collins, Suns, and Co., New York, 1964.

7 Vidi o tome: J.-L.Nancy, *The Ground of the Image*, Fordham University Press, New York, 2005., str. 1-14.

8 G. Agamben, *Nacktheiten*, S. Fischer, Frankfurt/M., 2009.

9 Vidi o tome: J. D. York, »Flesh and Consciousness: Georges Bataille and the Dionysian«, *Journal for Cultural and Religious Theory*, Vol. 4, br. 3/2003. kolovoz, str. 42-57.

taj način, čini se, kao da je ovaj postmetafizički sklop nestankom Boga profaniran ili, pak, zamijenjen uvjetom mogućnosti božanskoga uopće. Heidegger u *Pismu o humanizmu* otvara problem kraja metafizike kao onto-teologije poetskim iskazom o svetome i božanskome u noći i praskozorju nadolazećega. Svetlo nije više u funkciji božanskoga. Ono nije njegov antropološki atribut u doba kraja metafizički shvaćenoga čovjeka. Za Heideggera je problem mnogo veći no što je naizgled vidljivo u shemi obrata metafizike i povijesti. Radi se o mogućnostima nove povijesti ili, drukčije rečeno, one povijesti koja sada započinje u samome obratu »stvari« u srcu iskona. Svetlo omogućuje možda pojavljivanje božanskoga, Boga i bogova. Iako je iskaz uistinu »ateologički«, u njemu se pokazuje koliko je pitanje svetoga pitanje mogućnosti nadolazeće zajednice.

»Da li i kako Bog i bogovi uskraćuju i ostaje noć, da li i kako sviće dan onoga svetoga, da li i kako u tom uznesenju svetoga može iznova započeti pojavljivanje Boga i bogova?«¹⁰

Čemu još neki novi Bog i bogovi? Kao što je za svaki užitak, sliku i nadolazeću zajednicu pitanje o božanskome u postmetafizičkome smislu odlučno pitanje o ontološkome karakteru bitka-u-svjetu, tako se pokazuje neizbjegljim razvidjeti zašto su dvije smrti (Boga i čovjeka) zapravo smrt prirode kao takve. Bez ideje i zbilje prirode u njezinom »prirodnome« bitku ne može nadolazeća zajednica imati svoje mjesto (topologija bitka). Takva je zajednica bez prirode ograničena suverenost tehnico-znanstvene produkcije bića i okolnoga svijeta kao interface-spacea ili komunikacijskoga scape-a. Ali smrt prirode ne odnosi se nipošto na ekološke katastrofe u globalnome svijetu. Priroda je povjesno-metafizički pojam bitne dvoznačnosti svijeta čovjeka i svijeta prirode same. Bez pojma svijeta ne može se misliti niti čovjek niti priroda.¹¹ To ne znači da je riječ o jedinstvenome svijetu čovjeka i prirode. Posve suprotno, razdvojenost svjetova u doba suvremenosti određuje nesvodivost područja čovjeka i njegove prirode i prirode i njezine prirodnosti. Kao sinonim za pojam esencije ili biti, priroda se pojavljuje u dvostrukoj ulozi. Ona je, s jedne strane, priroda stvari (*rerum natura*), a s druge, priroda koja u sebi ima mogućnost prijelaza iz jednog u drugo stanje bitka. U tom smislu priroda je pojam koji se razdvaja u jedinstvu svojih mogućnosti. Ljudsku prirodu odlikuje dvostruka »priroda« — ono životinjsko (animalno) i ono ljudsko (animalno i duhovno). *Natura naturata* i *natura naturans* odgovaraju odredbi prirode kao subjektu i supstanciji u formi novovjekovne prirodne znanosti ili filozofije prirode. Ljud-

10 M. Heidegger, »Brief über den Humanismus«, u: *Wegmarken*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1978., str. 338.

11 J.-L. Nancy, *The Sens of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1993.

ska je priroda u znaku razdvojenosti i pokušaja spajanja dviju supstancija — materijalne i duhovne. Tako se metafizički od Aristotela do Descartesa i suvremenih filozofskih antropologija shvaća čudovišnost ljudskoga ekscesa.¹²

Da bi nešto u svojem postajanju doseglo stanje dovršenosti ili krajnjeg ispunjenja svrhe u tradicionalnome teleologiskome shvaćanju povijesti, potrebno je da se sama priroda u svojem fizičkome liku uzdigne do metafizičkoga opravdanja svrhe (*télos*) onog što prirodi podaruje mogućnost biti onim Drugim i drugčijim. Priroda u tom smislu nije statička, nego dinamička kategorija. Nadalje, priroda nije tek novovjekovni derivat okolnoga svijeta, za koji se od Hegela zna da je rezultat modernih prirodnih znanosti. Znanosti možda doista ne misle, kako je tvrdio Heidegger.¹³ Ali znanosti kao tehno-znanosti konstruiraju predmete i generiraju objekte jednoga svijeta koji više ne poznaje razlikovanje unutarnjega i izvanjskoga, transcendentnoga i immanentnoga, biti i pojave. Priroda se ne otvara u svojoj čistoći pojavnosti svijeta. Rasprirodnjena u eksperimentalnoj fizici i kozmologiji, priroda se virtualno »uploadira« do krajnjih granica mogućnosti opažaja. Ako je priroda već samim time drugobitak čovjeka, onda je »njezina« bit artificijelna odnosno očovječena kao tehno-znanstveni proizvod. Paradoks je, dakle, nečuven: s jedne je strane priroda moguća u svojem iskonskome stanju samo zahvaljujući očuvanju čovjeka, što znači da se bit prirode ne može više shvatiti univerzalno nepromjenjivim bitkom. Naprotiv, ona je povjesno-djelatna kao stvar u smislu živoga bića promjene stanja samo zahvaljujući tome što se čuva i nadzire i, dakako, uništava tehno-znanstvenim činom produkcije i reprodukcije bitka prirode. S druge strane, svaka je priroda povjesna već time što je razvitak i selekcija vrsta, bilo nesvesno ili svjesno, slijepim slučajem ili nužnošću ili, pak, svjesnim činom intervencije u prirodu kao što se u suvremeno doba biotehnologiski proizvodi priroda uopće i kao uvjet mogućnosti preživljavanja čovječanstva i kao okolni svijet čovjeka i životinja.¹⁴

Gовор о смрти или kraju prirode, dakle, nije говор о kraju fizički ograničenoga svijeta u apokaliptički zamišljenom scenariju katastrofe prirode (zemlje i organskoga svijeta). Kad govorimo o kraju ili smrti prirode, tada je ponajprije riječ o smrti ili kraju čudovišne vladavine prirode kao nužnosti, slijepoga slučaja i fatalnosti u povijesnome razvitu. A kada se umjesto Boga sveto uzdiže na rang njegove nove profane vladavine, tada se upravo priroda, paradoksalno, uskrsava u novome liku svoje slijepo nužnosti ili fatalnosti. Ta nova nužnost, međutim, drukčije je »prirode«. Nitko drugi negoli Nietzsche odredio je taj do-

12 P. Sloterdijk, *Du musst dein Leben ändern: Über Anthropotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2009.

13 M. Heidegger, *Was heisst Denken?*, Reclam, Hamburg, 1992.

14 Vidi o tome: G. Agamben, *Das Offene: Der Mensch und das Tier*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002.

gadaj bezdanom čudovišne slobode — *amor fati*. Nasuprot antičkome shvaćaju sudbine kao determinizma povijesti i nasuprot modernome indeterminizmu subjekta koji vodi svoj život kao projekt egzistencije ili kao izabrani stil života, u čemu se može prepoznati karikatura stoicizma i egzistencijalizma, prihvaćanjem nove moći ekstatičke prirode u njezinoj ekspresivnoj i ekstremnoj snazi nagona i žudnje jedina filozofija života koja ovdje može biti primjerenim odgovorom na ugroženost samoga života njegovim svodenjem na estetski i etički *ready made* jest radikalna sloboda u žrtvovanju vlastitoga tijela. To je sloboda koja sada ne dolazi niotkuda drugdje negoli iz fizičke ekspresije »svetoga tijela«. Njezina je egzistencija nalik argumentu negativne teologije o pojmu dobrega: egzistencija dobra označava samo ono što je manje loše ili manje zlo od drugoga lošega i zloga. Ali suverenost svetoga tijela upravo prepostavlja egzistenciju zla kao svoj uvjet mogućnosti heterogenosti erotizma. Sloboda se, dakle, iskazuje žrtvovanjem tijela–u–svijetu. Batailleova je ateologija otuda i preboljevanje metafizičkoga temelja zla transgresijom samoga temelja dvoznačne prirode svijeta (animalne i duhovne). Taj neognostički ateizam čini se da još više uznemiruje sada na ishodu moderne epohe i njezina raspadnutoga institucionalnoga jednoboštva u trenutku tzv. povratka monoteističkih religija u globalnome svijetu. Uznemirenost proizlazi iz krize institucionalnoga poretka diskursa religije u suvremenom svijetu. Ne vjeruje se u Boga, nego u institucionalnu moć diskursa o Bogu. To se zbiva u trenutku raspada svih društvenih veza koje su jamčile sigurnost života u modernome društvu. Ne stankom vjere u »svijet« takav kakav jest religija se vraća u društvo i politiku kao ideološko–kulturnali *credo* fundamentalizma bez temelja.¹⁵ Upravo je u tome bijeda fundamentalizma kao ideološko–kulturnoga pokreta ili stila života u suvremenome globalnome poretku. Poziv na povratak temeljima vjerske tradicije prepostavlja postojanje autentične zajednice s onu stranu modernoga liberalnoga poretka države, društva i kulture. Ali da bi takav povratak temeljima kojih nema bio uopće moguć, a zajednica mesijanski zazivana kao apokaliptički spas od zla ovoga svijeta, potrebno je nešto što može dopustiti samo razvijena liberalna demokracija. To je postsekularni konsenzus o novome osvajanju prostora sekularnoga društva. Za profane svrhe fundamentalistički ustrojenih religija u pitanjima novih granica javne uporabe uma i tijela taj se prostor proširuje. Fundamentalizam ne može postojati izvan granica liberalno–demokratskoga društva. U tome je temeljni problem. Granice u javnoj uporabi uma i tijela odnose se na seksualnu transgresiju, erotizam i biogenetiku¹⁶. Sve bi to bilo nemoguće bez neprestane tvorbe transgresivnoga identiteta suvremenoga hiperindividualističkoga čovjeka kojemu se pripisuju oznake prazne transcendencije, dosade, banalnosti i narcizma. Transgresije, dakle, ne–

15 J. Derrida/G. Vattimo, *Die Religion*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2001.

16 J. Habermas, *Glauben und Wissen*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2001.

ma bez razvijenoga liberalnoga društva. Koliko je ona moderna pojava razotkrića seksualnosti i erotizma u samome srcu zapadnjačke tvorbe subjektivnosti subjekta, toliko je istodobno drevna tehnika prelaska granica tjelesne sa moodrživosti čovjeka. Foucault je pokazao kako se transgresija upisuje u duhovne discipline ovladavanja subjekta sobom i Drugima od arhajskoga doba do klasičnoga razdoblja moderne.¹⁷

Povratak tjelesnosti tijela ne označava vladavinu animalizma drugim sredstvima. Nije riječ o okrutnosti prirode u socijalnome ili kulturnome poretku darvinizma. Evolucijski je proces upravo dokaz nesvrhovitosti prirode.¹⁸ Seks kao djelatnost kopulacije spolno različitih bića u svrhu produljenja vrste posve je nefunkcionalan i neracionalan. Suvremena istraživanja biogenetike to uvjерljivo dokazuju. Upravo zato je erotizam heterogenost slobode, suverenost tijela i radikalni eksces u prirodi. Ljudska je vrsta u svojem animalnome ili biološkome ustrojstvu ekscesivna i destruktivna. No, bez tih »anomalija« ni sama priroda ne bi mogla imati pripisanu joj svrhovitu nesvrhovitost. Između kontingencije slobode i nužnosti života zjapi otvoreni bezdan. Povijesni dogadjaj diskontinuiteta prirode, na čemu se temelji cijela ateologija erotizma i smrti Georges-a Bataillea, pokazuje da je pitanje prirode u iskonskome smislu života i smrti bića u njegovome bitku pitanje o granicama erotizma i slobode.¹⁹ Sloboda se više ne suprotstavlja nužnosti u smislu slučaja ili bezrazložne nedređenosti bića, nego se sama svjetovnost svijeta određuje radikalnim obratom u biti same metafizike. Iz slobode s onu stranu nužnosti i slučaja nastaje svijet. Smrt Boga istodobno je bezrazložna igra svijeta. Ona u svojoj razigranosti bitak izigrava u permanentnom postajanju/bivanju Drugim i drukčijim. Zbiva se u događaju svetosti samoga tijela. Izvan bilo kakvog metafizičkoga samoodređenja s onu stranu prirode njezin je krajnji cilj dosegnut u ideji prevladavanja čovjeka. Tome je na putu nihilističko obezvrđivanje vrijednosti poput bitka, istine, slobode.²⁰ Povijest i priroda više nisu binarne opreke. Da bi priroda uopće mogla postojati u svoje dvije forme — »prirodnoj« i »ljudskoj« — sama se povijest više ne može razumjeti drukčije negoli horizontalno. Prirodna povijest je »humanizirana«, a ljudska povijest je »animalizirana«. To znači da je njezina eshatologička dimenzija ozbiljena na svojem kraju u čudovišnom liku životinje-čovjeka-stroja, koji istodobno nadilazi animalno-duhovne razli-

17 M. Foucault, *Vladanje sobom i drugima*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2010. S francuskoga preveo: Z. Wurzberg

18 G. Deleuze/F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Pariz, 2005.

19 G. Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939.*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.

20 Filozofiske konzekvenčije Heideggerova pojma »igre svijeta«, koji je ostavio netematisiranim i nerazjašnjениm u predavanjima »Das Ding« i »Überwindung der Metaphysik«, razvili su u svojim navlastitim misaonim sklopovima E. Fink, *Spiel als Weltsymbol*, K. Alber, München, 2010. i K. Axelos, *Le jeu du Monde*, Minuit, Pariz, 1969.

ke i prevodi ih u posve novo stanje postmetafizičke entropije. Priroda umire na drugom križu povijesti baš onako kako je to pretkazao Rimbaud u *Sezoni u paklu* — razotkrićem njezine čudovišne dimenzije svete energije i smrti u slobodnom posjedovanju istine u »jednoj duši i u jednome tijelu«.²¹

Vizualna i retorička transgresija u njezinome radikalnome ateologijskome misaonome življenju ispisana je u Batailleovu djelu kao:

- (1) povratak u iskonsku blizinu bezdana erotizma i smrti bezuvjetnim podarivanjem-pružanjem dara »sunčeve ekonomije« kao simboličkoga obreda žrtvovanja tijela u suvremenoj kulturi političke ekonomije narcizma i robnoga fetišizma kapitalizma;
- (2) uspostava diskursa profane svetosti tijela u odnosu diskontinuiteta povijesti i kontinuiteta prirode kao načina prevladavanja dvojstva uma i tijela u modernome svijetu kulturno kodirane zabrane i tabua;
- (3) otvorenosti nadolazeće zajednice²² kao ekstatičke zajednice suverenosti i heterogenosti slobode tijela u društvenim, političkim i ideološkim strukturama moći gdje se kritika dijalektike seksualnosti i erotizma pokazuje radikalnom kritikom perverznoga individualističkoga subjekta liberalizma i reprezentativne demokracije kao kritika građanskoga morala i njemu pripadnih etika dužnosti.

Sve su tri misaone strategije vezane izravno uz pitanje iskustva i doživljaja tijela s onu stranu metafizičke strukture povijesti. Transgresija u svojem vizualno-retoričkome dosegu stoga nije tek diskurs drukčije i druge moći tijela, koju Bataille naziva suverenošću, nego ponajprije iskonska sloboda događaja samoga tijela kao svetosti i kao suverenosti jednokratne žrtve. O toj svojevrsnoj novoj »ontologiji« žrtvovanja i slobodi u svijetu moderne kapitalističke ekonomije i liberalne demokracije kao općem okviru i dogmi razmjene tijela kao vlasništva života i smrti najdublje su refleksije, i istodobno svojevrstan izazov za novo čitanje Bataillea izvan struje, njegova nesvodiva dvojnika Michel'a Foucaulta. Tko želi govoriti o transgresiji tijela u suvremenoj kulturi nihilizma i tehnico-znanstvene moći produkcije bitka kao stvari/objekta, nužno mora krenuti od Foucaultova tumačenja Bataillea. Ali ovdje nije riječ tek o

21 A. Rimbaud, *Sezona u paklu*, u: *Djelo 2*, GZH, Zagreb, 1982., str. 29. S francuskoga preveo: Z. Mrkonjić. Vidi o Rimbaudovoj posljednjoj rečenici iz *Sezone u paklu* sugestivno tumačenje J.-L. Nancyja, »To Poses Truth in One Soul and One Body«, u: *The Birth of Presence*, Stanford University Press, Stanford California, 1993., str. 284–306.

22 Pojam »neoperativne zajednice« na tragu Heideggera i Bataillea nastoji produbiti u svojim tekstovima Jean-Luc Nancy, osobito u djelu *The Inoperative Community*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991. O odnosu nihilizma i zajednice u modernome dobu u sučeljavanju mišljenja Heideggera i Bataillea instruktivan je tekst suvremenoga talijanskoga filozofa Roberta Esposita, autora cijenjene knjige *Biofilozofija*, »Community and Nihilism«, *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, Vol. 5, br. 1/2009., str. 24–36. www.cosmosandhistory.org

jednom od tumačenja kanonskih spisa (romana, studija, eseja, dnevnika, mafesta, fragmenata) istinskoga prethodnika postmoderne fragmentacije teksta. Radi se, naprotiv, o usporednome mišljenju o istome u različitome diskurzivnome tonu mišljenja. Foucault razotkriva Batailleovo mišljenje nadolazeće zajednice suverenosti i heterogenosti slobode pod pravim i neskriveno subverzivnim pojmom — *transgresije*. Što uopće transgresija znači i čemu smjera?

2. *Suverenost (kraja) povijesti: Subjekt bez moći*

Foucault podaruje već na početku svojeg eseja »Predgovor transgresiji« neizravan odgovor na to pitanje. Ako seksualnost nikad nije uživala toliko neposredne pozornosti kao u našem dobu, tada je razvidno da se upravo u zapadnjačkoj kulturi i jedino u njoj seksualnost uzdiže do diskursa oslobađanja i diskursa rasprirodnjenja (denaturaliziranja) same seksualnosti. Oslobađanje od zabrana i tabua zbiva se kao rasprirodnjenje seksualnosti same. Da bi seksualnost postojala u formi užitka, priroda kao zakon u formi simboličke zbrane mora umrijeti. Simbolička smrt prirode u Lacanovoj je psihoanalizi uvejet mogućnosti vladavine Oca-Zakona kao »druge prirode« stvari. Ovdje je, naprotiv, riječ o onome što smo nazvali retoričkom transgresijom u Batailleovoj ekonomiji žudnje. Jezik preuzima moć oslobađanja od čudovišne prirode zbrane i tabua. Književnost modernoga doba je drama isповijesti subjekta. Od sv. Augustina i njegovih *Ispovijesti* preko Abelarda i Heloize subjekt aluzivno i metaforički govorí o svojim traumama i patnjama izazvanim neprirodnom zabranom i tabuom zajednice koja počiva na ideji božanske ljubavi. Foucault pokazuje da je zapadnjačka kultura povjesno ozakonjena diskursom kršćanstva. Stoga nije začudno što tradicija misticizma i spiritualnosti tijela prolazi kroz forme diskursa poput »pukotine«, »penetracije«, »ekstaze«. Svi ti fenomeni su odbljesak one najdublje i istinske božanske ljubavi.

»Što odlikuje modernu seksualnost od de Sadea do Freuda nije pronalazak jezika njezine logike ili njezina prirodnoga procesa, već prije to što se nasiljem takvoga jezika koji je već rasprirodnjen — zapada u praznu zonu gdje takav jezik djeluje neovisno od forme koju poprima uspostavom svojih granica. Seksualnost ne dopire nigdje s onu stranu sebe, bez produljenja, osim u mahnitosti koja ju razara.²³

Seksualnost se ispražnjava u samoj sebi, a tek je mahnitost u negativnoj formi perverzije dovodi s onu stranu pukoga tjelesnoga upražnjavanja/ispražnja-

23 M. Foucault, »A Preface to Transgression«, u: *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Cornell University Press, Ithaca-New York, 1977., str. 29–30.

vanja. Nedvojbeno je ovdje riječ o potencijalnosti materije u njezinom prirodnom obliku.²⁴ Mahnitost ne označava ništa drugo negoli prekomjernu potencijalnost seksualnoga nagona koji prelazi »prirodne« granice. Zato je ideja prirode u seksualnosti nešto ne samo neprirodno nego i natprirodno. Bataille pojmom erotizma upućuje na transgresiju u samoj strukturi žudnje kao nagona i kao životne snage, koja omogućuje duhu ozbiljenje u svijetu. Ali već je u diskursu upražnjavanja/ispražnjavanja nešto skandalozno. Baudrillard će cjelokupnu postmodernu kulturu vizualnosti nihilistički odrediti pornografijom objekata. U njoj više nema ni užitka niti zavodenja, već samo seksualnoga upražnjavanja i ispražnjavanja.²⁵ Foucault je, pak, najavio u svojoj *Povijesti seksualnosti* i same granice transgresije. Naime, transgresija označava prelazak granica u smislu moralnih zakona, društvenih zabrana i kulturnih tabua koji čuvaju uspostavljenе »prirodne« zajednice od »neprirodnih« ekscesa razaranja same zajednice. Da bi se transgresija uopće održala u svojem pojmu i zbilji nužno je postojanje granice između subjekata/aktera transgresije i onoga na što se transgresija usmjerava. Ali kao što pokazuje Foucault u Batailleovom cjelokupnome djelu, transgresija nije bezgranična djelatnost refleksije i prakse nadilaženja granica. Ona je sama ograničena u svojoj bezuvjetnoj suverenosti i heterogenosti slobode. Drugim riječima, da bi sloboda uopće bila mogućom kao uvjetom mogućnosti transgresije potrebna je neka unutarnja ili immanentna granica u njezinoj apsolutnoj moći djelovanja. Ovo nije paradoks transgresije, nego nužno unutarnje proturječe. Zato oboje, Bataille i Foucault, govore o dijalektici žudnje u logici transgresije.

Foucault posebno naglašava Batailleovu postavku ateologiskoga ateizma. Radi se o tumačenju Nietzschea i njegovoj izreci o smrti Boga. Unutarnje iskustvo prepostavlja događaj suverenosti ili iskustvo *nemogućega*.²⁶ Smrt Boga zato nije tek neki »događaj« koji bi suvremenom iskustvu bio usputan. To je apsolutan događaj kraja svih odredbi bitka i bitosti bića kao onto-teologiske strukture metafizike. Foucaultovo je pitanje unutar Batailleove logike transgresije istodobno paradoksalno i jedino moguće: što uopće znači postavka o smrti Boga koji nikad nije postojao? Egzistencija Boga u smislu *realitas rerum* nije zanijekana njegovom smrću. Posrijedi je negacija metafizičke strukture vladavine čitavog sklopa određenja od prvoga uzroka do posljednje svrhe (*arché* i *télos*). Odgovor je u tome što smrt Boga nije afirmativna postavka ili pozitivistički *credo* ateizma kao negativne vjere u Božji nadomjestak ove ili one vrste

24 G. Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford California, 1999.

25 J. Baudrillard, *Simulakrum i simulacija*, DAGGK, Karlovac, 2001. S francuskoga preveo: Z. Wurzberg. Vidi o tome: Ž. Paić, »Bijele rupe; tijelo kao vizualna fascinacija«, u: *Zaokret*, Litteris, Zagreb, 2009., str. 211–381.

26 G. Bataille, *On Nietzsche*, Athlone Press, London, 1992.

(čovječanstvo, prirodu, energiju). To je unutarnje iskustvo. Bataille ga naziva istinskom suverenošću čovjeka. Kroz ekstazu unutarnjega iskustva kao života u igri s onu stranu razdvojenosti duše/duha i tijela uspostavlja se novi poređak tjelesne koherencije svijeta u znakovima heterogenosti i diskontinuiteta. Oba pojma su Batailleovi sinonimi za stvaralačku (r)evoluciju svijeta u prisutnosti žrtvovanja i bezuvjetnoga podarivanja–pružanja života.²⁷

Ali suverenost se ne smije shvatiti kao djelatnost autonomije novovjekovnoga subjekta, čak niti u smislu decentriranoga subjekta jednoga Lacana. Foucault u postavci o smrti Boga u Batailleovim refleksijama vidi eksces unutarnjega iskustva nadilaženja same granice između Boga i čovjeka. Stoga su razotkrice seksualnosti i smrti Boga autentičan događaj singularnosti.²⁸ Veza između de Sadea i Bataillea na kojoj ustrajava Foucault još je više istaknuta u djelu Pierrea Koslowskoga, najznačajnijeg francuskoga tumača Nietzscheove metafizičke postavke o smrti Boga.²⁹ I kod De Sadea i kod Bataillea, prema Koslowskome, radi se o kritici ateizma, o unutarnjem iskustvu erotizma kao konceptualne formulacije perverzije. A ono što se naziva »integralnim ateizmom« sa svim proturječnostima tog pojma odnosi se na temu transgresije.³⁰ Ali, unatoč blizini i razlikama između Foucaulta i Koslowskoga u tumačenju De Sadeova/Batailleova koncepta transgresije, ne smije se smetnuti s uma da je Batailleova nakana s onu stranu integralnoga ateizma. On, naime, u erotizmu, kako to precizno izvodi Foucault, povezuje iskustvo seksualnosti kao prevladavanja granica i smrti Boga. Diskurs o Bogu u zapadnjačkoj kulturi pretostavlja da je korijen seksualnosti u transgresiji. Temeljna je postavka Foucaulta o Batailleovoj proročanskoj i pretkazujućoj budućnosti mišljenja zapanjujuće bliska onome što sam Artaud kaže o svojem iskustvu transgresije: radi se o budućnosti koja je blizu, ali stvar dolazi iz krajnje daleke prošlosti.³¹ To je gotovo istovjetan stav koji određuje i Batailleovo mišljenje suverenosti erotizma i smrti.³² Prostor transgresije koji se nalazi u budućnosti istodobno je vrijeme prisutnosti posve druge i drukčije povijesti. To je ono najteže u mišljenju: kako uopće misliti bit transgresije bez granice između bitka i bića, koju Heidegger naziva ontološkom diferencijom, a Derrida razlukom (*différance*). Ako se budućnost transgresije misli kao metamorfni identitet bića u

27 G. Bataille, *Inner Experience*, SUNY Press, Albany, 1988.

28 M. Foucault, nav. djelo, str. 32–33. Vidi o tome: C. Jenks, *Transgression*, Routledge, London–New York, 2003., str. 1–14.

29 P. Koslowski, *SADE — My Neighbor*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1991.

30 P. Koslowski, nav.djelo, str. 13–18.

31 A. Artaud, »Pismo Mariei Dubuc, 8. kolovoza 1937.«, u: *Tarahumare i druga djela*, Litteris, Zagreb, 2003. S francuskoga prevela: M. Bašić

32 M. Foucault, nav. djelo, str. 33.

konačnoj beskonačnosti istoga, tada je na djelu Nietzscheova metafizike volje za moći u liku nihilizma postajanja/bivanja. To znači da je Foucault u pravu kad misli transgresiju kao čitav prostor u crti koju se prelazi. Granica i transgresija su, dakle, međusobno ovisne, jer granice nema ako se ona stalno ne prelazi i poništava, a transgresija bez novih granica postaje iluzijom i sjenom.³³

Razumijevanje pojma transgresije ponajprije je negativno. Ona nije nikakvo nasilje niti potkopavanje poretka njegovim rušenjem u smislu dijalektičkoga prevladavanja proturječnosti. Ne odnosi se na granicu kao, primjerice, crno na bijelo ili zabranjeno na zakonito, izvanjsko na unutarnje, otvoreno na zatvoreno. Nije, dakle, riječ o logici binarnih opreka. Foucault inventivno uvođi geometrijski pojam ili formu spirale da bi razjasnio misterij transgresije. Opis je, naravno, vrhunac metaforičke djelatnosti teorijskoga subjekta same transgresije filozofske spekulacije i ima izravne sveze s Nietzscheom i Batailleom. Mogao bih ga usporediti s Derridainim pojmom koji posuđuje od Lévy-Straussa — mitopoetsko mišljenje. Spirale transgresije djeluju poput svjetlosti munje u noći od samoga početka vremena. Crni intenzitet noći zadobiva svoju mračnu »boju« samo zahvaljujući svjetlost munje, a ona, pak, gubi svoju energiju u mraku koji suvereno postaje tminom. Učinak nije posljedica igre svjetlosti i tmine, nego »ekscesne distancije« između dvojega, Upravo je u distanciji kao ekscesu ključ razumijevanja transgresije u Bataillea i Foucaulta. Iako će neki tumači Bataillea tvrditi da su skandalozno, subverzivno i ekscesno sveta trijada erotizma kao transgresije,³⁴ Foucault želi transgresiju oslobođiti svakog skandala i subverzije, svega što ima prizvuk negativnosti. Kako je to opravdano? Sa stajališta kritike dijalektike, ali ne dijalektike žudnje, čini se da je »filozofija nepozitivne afirmacije« života i svetosti u formi žrtvovanja slobode tijela upravo takva logika proturječja. Za Foucaulta je transgresija čista forma nadilaženja binarnih opreka, neka vrsta postmetafizičke razlike (*différance*) bitka kao volje za moć (genealogija povijesti) i bitka kao diskontinuiteta konačnosti i beskonačnosti. Što Bataille naziva u *Unutarnjem iskustvu* »solarnom negacijom« ateologiska je verzija božanskoga s onu stranu institucionalnoga monoteizma kršćanstva. Ljudski bitak se pojavljuje kao strastvena singularnost.³⁵ U toj strasti ljudskoga bitka u njegovom bitku sveza između kršćanstva i komunizma kao nadolazeće zajednice — bez političko-ideologjske platforme realnoga pokreta i sustava vladavine u moderno doba, ali i bez utopiskske fantazije o budućnosti kao mesijanske nade — pokazuje se bitnom za razumijevanje pojmove svetosti, suverenosti, žrtve, patnje i užitka.

33 M. Foucault, nav. djelo, str. 34.

34 Tako, primjerice, C. Jenks, nav. djelo

35 J.-L. Nancy, *Inoperative Community*, University of Minnesota Press, Minneapolis and Oxford, 1991., str. 28.

Kršćanstvo počiva na ideji nadolazeće zajednice (*communio*), a komunizam je radikalna transgresija moderne opsesije s privatnim vlasništvom pojedinca u njegovom svodenju na stvar/objekt akumulirane žudnje bez granica. Vjera koja utemeljuje ideju kršćanske zajednice vjernika kao mesijanske zajednice iskupljenja pripada profaniranoj i sekularnoj zajednici onih koji nadilaze građansku demokraciju nejednakih. Oboje, kršćanstvo i komunizam proizlaze iz teologisko-političke ideje zajednice koja omogućuje slobodu pojedinca kao osobe, a ne obratno. To je u posve drukčijem razumijevanju i u drugom misaonome jeziku temeljni problem Heideggerova i Batailleova mišljenja.³⁶

Kružni put transgresije o kojem govori Foucault nije i križni put tjelesnoga martirija žrtvovanja kao bezrazložne prakse destrukcije bitka–u–svijetu. Što je ovdje od presudne važnosti sada se pokazuje u razvitku postavke o retoričkoj transgresiji. Diskurs erotizma je neizbjegno suigra okrutnosti, nježnosti, putenosti, duhovnosti i smrti. Ako je diskurs transgresije s Batailleom, Blanchotom i Koslowskim pridonio konačnom oslobođenju (francuskoga) jezika kao jezika moderne subjektivnosti i suverenosti političke demokracije, onda je u tom Foucaultovom izrijeku očigledno samo jedno: retorička je transgresija ujet mogućnosti vizualne transgresije. Drugim riječima, na djelu je vjera u diskurzivno oslobođenje od prirode kao tlačiteljske sile koja je kulturno kodirana. Priroda uopće ne postoji kao takva, ili hegelovski u formi o–sebi. Njezina je prirodnost moguća tek u budućnosti transgresije same kulture kao diskursa. Ne uznenirava nas stvarnost zla, nego njegova reprezentacija u jeziku samome. Foucault misli kroz Batailleovu konstelaciju tijela kao transgresije metafizičkih suprotnosti. Zato se i može iziskivati nediskurzivan jezik. Već stoljećima taj jezik ima posvećen status razluke i raskola (*différance* i *différence*) u zapadnjačkoj kulturi od de Sadea do Bataillea. U De Sadeovom se integralno–ateizmu jezik artikulira kao

- (1) diskurzivan,
- (2) eksplicitan i
- (3) kontinuiran.³⁷

Ako je to jezik koji nema apsolutan subjekt, tada je riječ o vizualnoj transgresiji same filozofije erotizma kao subverzije retoričke transgresije. Slika zazornosti u erotizmu postaje moćnija od bilo kakvog jezičnoga iskaza samo zahvaljujući tome što je suvremena kultura u znaku vladavine slikovne paradigmе svijeta. Koje su posljedice iskazanoga za budućnost mišljenja i za filozofiju u doba kada ona više nije životno pitanje, nego pitanje diskurzivnoga autizma, koje se očituje u dobu komentara kako je to još 1950–ih navijestio Arnold Ge-

36 J.-L. Nancy, nav. djelo, G. Agamben, *Die Zeit, die bleibt: Ein Kommentar zum Römerbrief*, Edition Suhrkamp, Frankfurt/M., 2006.

37 M. Foucault, nav. djelo, str. 39.

hlen za aktualnu umjetnost posthistorijskoga razdoblja tehničke civilizacije?³⁸ Čini se da je odgovor na to pitanje ne samo Foucaultova–Batailleova stvar, nego ponajprije stvar mišljenja nas suvremenih u nadolazećem vremenu. To je neizravno odgovor na pitanje zašto Bataille nije ni filozof, niti pornograf, ni sociolog, niti religiolog, ni književnik u ubičajenom smislu riječi, a niti, pak, svetac u ateološkome kalendaru.³⁹ Transgresija je ovdje nova »praksa« teorije kao mišljenja s onu stranu svih diskurzivnih pravila. Batailleovo je mišljenje jednostavno, a odvija se u spiralama.

Foucault je u svojem tumačenju Bataillea autentičan mislilac transgresije. Ponajprije, njegova je dijagnoza stanja s filozofijom u suvremeno doba razotkrivajuća i ogoljujuća. Tvrdeći da filozofija danas djeluje kao »mnogostruka pustinja«, koja nije izgubila svoj objekt nego svoj »prirodni« jezik, došao je do svojevrsne parafraze Heideggerovve postavke o kraju filozofije u kibernetici i tehnico-znanostima. Naime, Foucault zapravo kaže da nije riječ o kraju filozofije, nego o kraju figure filozofa. Nietzscheov Zaratustra je diskurzivna figura hibrida filozofa i propovjednika, sveca i proroka. Filozofija nije na kraju. Ona se sabire u mnogostrukosti diskursa, tako se rasprostire na rubovima graniča, ograničavajući sama svoje granice.⁴⁰ Što, zapravo, čini Bataille? On prije svega ponire u mitsku povijest samoga iskona ili u tmine iskonskoga erotizma. To čini zbog potrebe da se modernome dobu pronađu ishodišta, koja ga mogu iznutra prevladati i uputiti s onu stranu jednosmjerne ulice tehničkoga napretka u znaku homogenosti i kontinuiteta. Jezik kojim se ta misao povratka ili obrata u samoj biti suverenosti modernosti razotkriva jest jezik »ludoga filozofa«. Njegovo iskustvo proturjeći akademskom diskursu filozofije. To je alternativna gesta, ali ne još i autentičan čin dekonstrukcije onoga što Derrida naziva logocentrizmom zapadnjačke metafizike. Da je tome tako svjedoči usputna Batailleova bilješka o Heideggerovom mišljenju kao *profesorskoj filozofiji ništavila*.⁴¹ Više od geste nadilaženja institucionalne forme moći filozofije u

38 Vidi o tome: G. Seubold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik: Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, K. Alber, München, 1997. Foucaultov opis suvremene filozofije kao »doba komentara« preuzima i Philippe Lacoue-Labarthe u svojoj knjizi *Heidegger, Art and Politics: The Fiction of the Political*, Basil Blackwell, Oxford, 1990., str. 1–8.

39 Za Habermasa je Bataille glavni mislilac francuske postmoderne kao »novih mladih konzervativaca«, a njegov je stil mišljenja-pisanja ničeansko-hegelovska kompozicija fragmenata koji tvore necjelovitu cjelinu. — J. Habermas, *Filozofski diskurs moderne*, Globus, Zagreb, 1987., S njemačkoga preveo: I. Bošnjak

40 M. Foucault, nav. djelo, str. 41.

41 Najznačajnija studija o Batailleovom životu, koji je postao više no legendarnim zbog njegove dvojne prirode, danju knjižničara a noću pornografa, mistika, orgiјastičkoga ljubavnika i heterodoksnoga subverzivnoga intelektualca u stalnim previranjima od nadrealizma do političke kritike staljinizma i začudne blizine »lijevome fašizmu«, zacijelo je ona Michela Surya, *Georges Bataille: An Intellectual Biography*, Verso, London–New York, 2002. O Heideggeru

akademskom prostoru kod Bataillea je važno ono što se u tekstu sabire kao kristalni jezik transgresije same. Igra transgresije i bitka je

»fundamentalna za tvorbu filozofiskoga jezika koja ga reproducira i neprijepono proizvodi.«⁴²

Bataille se obraća poeziji, baš kao i Heidegger, da bi uvidom u bit umjetničkoga djela kao događaja iskonske otvorenosti prispio u otvorenost samoga jezika. Transgresija počiva u biti jezika. Zato je za njega poezija »žrtvovanje u kojoj se same riječi žrtvuju« da bi odnos između čovjeka i stvari bio uopće moguć. Nancy opravdano kaže da se umjetnost shvaća kao nadomjestak na putu žrtvovanja, Na tom putu izbor između simulakruma i ništavila predstavlja fundamentalni izbor slobode.⁴³ Tijelo se stoga u činu posvećenoga erotizma predaje zajednici kao bezrazložna žrtva slobode da bi bitak zajednice — što Heidegger u *Bitku i vremenu* naziva su-bitkom (*Mit-Sein*) — očuvao svoju čistoću i održao se u vremenu kružnoga toka stvaranja i razaranja. U čemu je bit Batailleova shvaćanja transgresije? Odgovor podaruje sam Bataille u svom spisu *Erotizam* na početku petoga poglavlja u kojem razlaže dvije inačice tog pojma u tabuu i zabrani. Erotska transgresija je u suprotnosti s kršćanskim ortodoksijom, budući da se nalazi u području onog zabranjenoga u koje kršćanstvo smješta grijeh i putenost nakon Luciferova pada.

»Transgresija ne niječe tabu (zabranjeno), već ga nadilazi i dovršava.«⁴⁴

Tamo gdje se transgresija može razumjeti u funkciji sublimacije, kao što je to slučaj kod Lacana, riječ je o njezinom nesuverenom pravu na nadilaženje granica društvenoga morala i kodirane kulturne zabrane. Transgresija se uvek sublimira u nekoj vrsti umjetničkoga užitka, pa je moguće da se shvaća samo kao sredstvo za neku drugu svrhu. Model mišljenja psihoanalize Freuda i Lacana o kulturi kao sublimaciji seksualnosti govori o načinu represivne djelatnosti kulture spram čudovišnosti prirode u formi tabua i zabrane. Bataille

vidi: G. Bataille, *Critique of Heidegger: Critique of a philosophy of fascism*, OCTOBER, br. 117, ljeto 2006., str. 25–34., Massachusetts Institute of Technology. Zanimljivo je da je sam Heidegger 1950-ih jednom rekao da je Bataille najmisaojnija figura suvremene francuske intelektualne scene. Pritom nije bilo riječ o Batailleovim postavkama, studijama i esejima, niti je Heidegger uopće upotrijebio za njega izraz filozof. Suvremena rasprava o politički prijepornim postavkama Bataillea, kad je riječ o kraju 1930-ih i bliskosti s idejama fašizma u kritici liberalnoga kapitalizma i gradanskoga društva, orijentira se iz Habermasove kanonske kritike francuske postmoderne u njegovu djelu *Filozofski diskurs moderne*, što znači da se Bataille kao paradigmatski mislilac ove mitopoetske obnove antimodernizma modernim sredstvima smatra navlastitim francuskim »guruom« tzv. *Kulturkritik*. Vidi o tome: R. Wollin, »Left Fascism: Georges Bataille and the German Ideology«, *Constellations*, Vol. 2, br. 3/1996., str. 397–428. Blackwell Publishers, Oxford

42 M. Foucault, nav. djelo, str. 44.

43 J.-L. Nancy, »The Unsacrificeable«, *Yale French Studies*, br. 79/1991., str. 20–38.

44 G. Bataille, *L'Erotisme*, Minuit, Pariz, 1957., str. 63.

ide drugim smjerom u promišljanju fenomena transgresije.⁴⁵ Nedvojbeno je da je taj smjer najradikalniji u suvremenoj teoriji vizualno-retoričke transgresije tijela. Za njega se transgresija ne može uopće razumjeti polazeći od kauzalno-teleološkoga modela mišljenja novovjekovlja čiji je paradigmatski slučaj Kantova estetika uzvišenoga. S onu stranu modela sredstvo-svrha Bataille dekonstruira Hegelovu dijalektiku i u svojoj »fenomenologiji erotizma« izvodi postavku o transgresiji kao nadilaženju i dovršavanju (ispunjenu) tabua i zbrane. Izrijek je u najmanju ruku dvosmislen. Ponajprije je to stoga što dovršavanje (ispunjene) ima karakter hegelovske strukture dijalektičkoga prevladavanja (*tollere, conservare, elevare*). Nadilaženje pojma u ideji i zbilji, kao što je poznato, pretpostavlja stvaranje nečeg novoga. To se događa samo na taj način što se ono prevladano čuva po formi, dokida po sadržaju i uzdiže na viši stupanj.⁴⁶

Batailleovo je mišljenje transgresije spiralno i nedijalektičko. To znači da se nadilaženjem tabua i zbrane incesta erotizam pojavljuje kao svetost i smrt slobode tijela u iskonskom obredu žrtvovanja. Bezrazložnost slobode tijela u činu transgresije dokida svaki oblik kauzalno-teleološke strukture mišljenja. Povijest, dakle, nema ni uzrok niti svrhu. Ono što preostaje od metafizičkoga mišljenja uzroka i svrhe jest da se ni u čemu drugome ne temelji negoli u odsutnosti prvoga uzroka i posljednje svrhe. Ateologija erotizma nužno prolazi put negativne teologije tijela (*corpus*). Erotizam ima svoju »svrhu« u transgresiji tabua i zbrane, a u nadilaženju i dovršenju (ispunjenu) Zakona koji utemeljuje granične crte razlike doseže svoj konačni i posljednji smisao kao užitak (*jouissance*).⁴⁷ Bezrazložnost ipak nije ni iracionalnost niti apsurdnost. Riječ je o nadilaženju i dovršavanju samoga Zakona (tabua i zbrane). On bezrazložno utemeljuje društvene poretke razdvajanja prirode od kulture, mita od znanosti, umjetnosti od filozofije. Čin transgresije može za Bataillea biti samo erotizam doveden do krajne točke uzvišenosti. Ta točka označava nadilaženje razlikovanja svetoga od profanoga poretka — arhajske zajednice i modernoga društva — i uvodi u nadolazeće doba ekstatičke zajednice podarivanja-pružanja života uopće u njegovoj jednokratnoj konačnosti i smrtnosti. Ateologija je pronađeni naziv za mišljenje preklapajuće sveze Hegela s Nietzscheom, Maus-

45 K. James, »Breton, Bataille and Lacan's Notion of 'Transgressive' Sublimation«, *E-pisteme*, Vol. 2, br. 1/2009., str. 53–66., J. Dragon, »The Work of Alterity: Bataille and Lacan«, *Diacritics*, Vol. 26, br. 2/1996., str. 31–48. i S. Guerlac, »Recognition by a Woman!: A Reading of Bataille's L'Erotisme«, *Yale French Studies*, br. 78/1990., str. 90–105.

46 Vidi o tome: V. Sutlić, *Praksa rada kao znanstvena povijest: Ogledi uz kriptofilozofijsko ustrojstvo Marxove misli*, Izdanje časopisa »Kulturni radnik«, Zagreb, 1974, i *Uvod u povijesno mišljenje: Hegel-Marx*, Demetra, Zagreb, 1994.

47 S. Lippi, »Transgression et violence chez Bataille et Lacan«, *La linique lacanienne*, Vol. 1, br. 10/2006., str. 245–262. <http://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2006-1-page-245.htm>

sa s Heideggerom i de Sadea s neognostičkim urotničkim klubom *Alezephali* koji je sam Bataille osnovao i bio njegovim »velikim meštrom«.⁴⁸ Pogrešno bi bilo zaključiti da je Bataille eklektički mislilac. Njegovi su izvori različiti diskursi (od filozofijskih, teologičkih, mističnih, umjetničkih, sociologičkih, antropologičkih) o svezi svetoga i profanoga. Navlastitost proizlazi iz njegove antihumanističke kritike racionalnoga subjekta moderne. Erotizam stoga nije teorija seksualnosti za doba postmoderne raspršenosti smisla, nego antropologija žrtvovanja i teorija profane svetosti tijela. Ni jedan dio njegova spiralnoga sustava nije nesukladan s drugima, primjerice teorija religije s teorijom erotizma ili kritika Hegela i Heideggera s vlastitim tumačenjem Nietzscheove ili De Sadeove filozofije moći tjelesnosti. To preklapajuće povezivanje naizgled nepovezanih fragmenata uvijek ima svoje čvrsto ishodište. Ideja o kraju povijesti i kraju subjekta na temelju predavanja Kojévea o Hegelovoj *Fenomenologiji duha* dovodi Bataillea do transgresije same kršćansko-novovjekovne ideje svjetske povijesti spasa u liku apsolutne znanosti. Za razliku od Adornove necjelovite cjeline i kritike Hegelova sustava pod lozinkom *istina nije cjelina*, Bataille gnostičko-dionizijski smjera svojim mišljenjem s onu stranu sustava i cjeline, a pojam istine nije niti u sustavu niti izvan njega. Istina je jednostavno metafizička fikcija i irealna realnost. Ona se objelodanjuje u povijesnome srazu homogenosti i kontinuiteta bitka te heterogenosti i diskontinuiteta povijesti kao bivanja/postajanja u vremenitosti.⁴⁹

S Batailleom je u suvremenoj zapadnjačkoj kulturi stabilizirana profanacija svetoga novim razotkrićem svetoga. Nasuprot različitim sakralografskim studijima o arhajskim društvima i njihovu odnosu spram svetoga i božanskoga u žrtvenim obredima, a posebno mjesto u tom razotkriću imaju René Guenon i Béla Hamvas.⁵⁰ Batailleova je ateologija žrtvovanja uvod u svojevrsni transgresivni zaokret (*transgressive turn*) u postmodernoj teoriji kulture.⁵¹ Njegova antropologija erotizma usmjerava se na logiku žrtvovanja i nemoguću razmjenu bez uzvratu kao uvjet mogućnosti unutarnjeg prevladavanja i dovršavanja kapitalističke ekonomije, koja počiva na iluziji ekvivalentne razmjene uporabnih vrijednosti. Pojam bitka u transgresivnome zaokretu pitanje je samoodređenja granice između suverenosti unutarnjega iskustva svijeta i homogenosti kozmičko-prirodnoga kontinuiteta. Tako se u pitanju o bitku kod Bataillea sučeljuje iskustvo konačnosti i smrtnosti kao diskontinuitet povijesti i njegove heterogenosti, s jedne strane, te beskonačna homogenost tvari u njezinome energetskome potencijalu. Tu drugu stranu svojeg neognostičkoga materijaliz-

48 M. Surya, nav. djelo, str. 231–235.

49 G. Bataille, *Theory of Religion*, Zone Books, New York, 1989.

50 B. Hamvas, *Scientia sacra*, sv. I–III, Ceres, Zagreb, 1995. S mađarskoga prevela: J. Damjanov

51 C. Jenks, nav. djelo, str. 92.

ma tijela kao jedinstva *psyché* i duha u tjelesnome totalitetu bića Bataille u svim svojim tekstovima, posebno u romanima i novelama, naziva »solarnom ekonomijom«. Seksualnost stoga ne može biti drugo negoli forma želje za Drugime kao želje za recipročnošću bitka u činu kopulacije. Smrt i život međusobno se križaju u suigri i dijalektici nemoguće razmjene ili razmjene nemogućega — homogenosti tvari u njezinom kontinuitetu i heterogenosti duše/duha u njegovom diskontinuitetu. Cjelokupan sustav mišljenja Batailleove ateologije mogao bi se podijeliti na pet tematskih sklopova ili ključnih riječi/pojmova. To su:

- (1) erotizam,
- (2) smrt,
- (3) transgresija,
- (4) tabu i zabrana te
- (5) nasilje.⁵²

Kroz tih pet ključnih riječi/pojmova može se razumjeti na koji način se tijelo iznova sakralizira u kulturi profanacije. Razlika između ova dva poretka — svetoga i profanoga — za Bataillea ima snagu ontologjske razlike/razluke (*différance*). Nije riječ tek o radikalnome razlikovanju u utemeljenju zajednice i društva, kao što je to sociolog Ferdinand Tönnies pokušao izvesti da bi razlikovao predmoderne (arhajske ili »primitivne«) zajednice od nastanka modernih društava u svjetskoj povijesti. Posrijedi je dublja, ontologjska razlika svjetova i načina artikulacije znanja o biti čovjeka i bitka. Utoliko se može s pravom kazati da je Batailleova teorija religije i erotizma temelj antropologije žrtvovanja. Ujedno je ona i kritika kapitalističke ekonomije i liberalnoga modernoga društva. U drugome obratu, transgresivni zaokret moguće je shvatiti i kao postmodernu kritiku moderne sredstvima univerzalne duhovne baštine zapadnjačke metafizike. U tom je pogledu Batailleova antropologija kulture bliska Heideggerovom mišljenju bitka i vremena u događaju.

3.

Estetika transgresivnoga zaokreta: Dar života, dar smrti

Seksualnost pretpostavlja energiju životne snage. Ona je iskonska moć artikulacije zajednice u prirodno-kulturnome poretku rada, obreda i žrtvovanja. Trijada je zapravo razdvajanje rada i svetkovine. Obred i žrtvovanje nisu nešto posve izvan ekonomije kao temelja materijalne egzistencije zajednice. Tijelo u strukturalnoj ekonomiji žrtve obredno je posvećeno u seksualnosti, erotizmu i nasilju. Rad ima funkciju konstruktivnoga zbrinjavanja života u razmjeni

52 C. Jenks, nav. djelo, str. 93.

energija prirode i čovjeka. Seksualnost omogućuje mimetičko odvijanje procesa udvostručenja i umnožavanja bića čime se materija održava u svojoj energetskoj učinkovitosti. Erotizmom se, na posljeku, ozbiljuje kozmičko–antropološki užitak (*jouissance*) zajednice bez kojeg nije moguća dioba rada i svetkovine. Ono što je za Marxa dijalektika dvaju carstava — nužnosti kao rada i slobode kao umjetničke proizvodnje — za Bataillea se životna snaga pokazuje istodobno stvaralačkom i razaralačkom u samoj biti podvostručenoga carstva suverenosti slobode. Svaka filozofija života od Diltheya preko Bergsona do Spenglera život u biologičkome smislu misli ekstatički. Estetika je vitalistička. Bez uronjenosti u život svim osjetilima nema velike umjetnosti kao što nema ni istinskoga doživljaja tragicne ljepote bitka. Nietzscheov napad na Kantovu znamenitu definiciju ljepote kao *bezinteresnoga svđanja* radikalna je kritika moderne estetike s podrijetlom u kauzalno–teleologičkome modelu znanstvenoga shvaćanja prirode. Iz nje vrišti pobuna života kao umjetničkoga dogadjaja/djela protiv racionalne kontemplacije ravnodušnoga promatrača.⁵³ Osjetila stoga imaju nadosjetilne, transcendentne moći. Ne slučajno, Bataille je organ oka uzvisio do one točke vizualne transgresije svijeta s kojim svjetovnost svijeta postaje slikom svijeta. Cjelokupna je novovjekovna metafizika još od Descartesa sve svoje pojmove konstruirala u analogiji s perceptivnim mogućnostima oka. Spoznaja je jasna i razgovijetna (*clare et distincte*), a metafizika subjektivnosti jest metafizika svjetla (*lumiére*) — kultura prosvjetiteljstva. Neodvojivost oka od uma uspostavlja vezu između vizualne osjetilnosti i kognitivne percepcije. Vidjeli smo da Foucault tvrdi kako su tabu i zabrana te transgresija neodvojivi. Transgresija može biti samo mogućom onda kad je precizno uspostavljen poredak društvenoga i kulturnoga razgraničenja između strukture vladanja i oblika podčinjanja. Ako transgresija ne nijeće tabu i zabrane, nego ga dovršava i ispunjava, kako glasi znamenita Batailleova definicija, tada je riječ o dvostrukome značenju transgresije.

Prvo, ona nadilazi svaki društveni poredak i metafizičko i/ili ideologiski opravdanje njegove legitimnosti te postaje sredstvom–svrhom stvaralačke (r)evolucije. Nadilaženje granica u društvu, moralu, politici, kulturi u suvremeno doba postalo je diskursom unutarnje zapovijedi: moraš živjeti s onu stranu granica da bi uživao! To da je subverzija i transgresija novi (a)moralni zakon djelovanja u permisivnome postmodernome društvu liberalnoga kapitalizma samo pokazuje razmjere duboke perverzije ideologije koja mu podaruje novu legitimnost.⁵⁴ Etički horizont ove zapovijedi pokazuje da je destrukcija ništa drugo negoli konstruktivni »stil života« dekadentne nove društvene elite. Na-

53 Vidi o tome: G. Agamben, *The Man without Content*, Stanford University Press, Stanford California, 1999.

54 Vidi o tome: A. Badiou, *Infinite Thought: Truth and Return to Philosophy*, Continuum, London–New York, 2004.

mjerno se koristim ovdje dodatkom Bergsonovom pojmu stvaralačke evolucije da bih istakao svezu filozofije života i evolucionizma s Batailleovom antropologijom žrtvovanja tijela kao čina revolucionarnoga obreda koji u središte postavlja ljudsko tijelo. Takva je stvaralačka (r)evolucija nužno destruktivnoga karaktera. Mora se znati da je razlika između Hegelove i Marxove dijalektike u tome što je prva konstruktivna i sistematska logika povijesti kao sustava apsolutnoga duha, a druge destruktivna logika prevladavanja povijesti kao otuđenja duha u diobi rada na fizički i intelektualni rad. Destrukcija nije razaranje, već unutarnja djelatnost rasklapanja i preoblikovanja drukčijim načinom postavljanja. Marxova povjesna dijalektika u središte postavlja rad kao bitak, a Hegelova konstruktivna dijalektika duh. Zato je svaka post-dijalektika osuđena na antropologiziranje ontoloških kategorija kao što je svako postmetafizičko mišljenje samo profaniranje svetosti drugim sredstvima.⁵⁵ Dvoznačnost stvaralačke (r)evolucije jest u tome što je ona istodobno konstruktivna i destruktivna kao što je to i suvremena umjetnost koja ateološki konstruira svetost destrukcijom profanoga poretka i obratno. Drugo, transgresijom se, nimalo paradoksalno, poredak iznova uspostavlja na taj način što se nadolazeća zajednica konstruira iz ideje nadilaženja temelja moderne kapitalističke ekonomije (višak vrijednosti i privatno vlasništvo) i liberalne demokracije (ljudska prava i građanske slobode). Uspostavljanje poretka, međutim, ne znači povratak na predmoderno stanje vladavine kraljeva, svećenika i ratnika u kojem žrtvovanje tijela Drugoga proizlazi ili iz preobrazbe čovjeka u stvar/objekt raspolaganja njegovom dušom ili, pak, iz bezrazložne egzekucije potlačenih i manjinskih skupina kao u drevnim krvožednim obredima Azteka.⁵⁶

Žrtvom se, kako tvrdi Nancy, uspostavlja vladavina institucije absolutne subjektivnosti. Ona ima mimetički karakter zato što se na taj način dovodi u svezu priroda i kultura, okrutnost i razbor, iskonska impulzivnost i mirna kontemplacija. U cijelini, transgresijom se istodobno zajednica ekstatički stabilizira i dovodi do istine o konačnosti i smrtnosti. Batailleova je dijagnoza modernoga doba da »nostalgija za svetim« odgovara negativno na racionalnu mahnitost profanoga poretka. Razlikovanje svetoga (istinske zajednice koja je iskonska i nadolazeća) i profanoga (modernoga poretka otuđenja ljudske biti u kapitalističkome poretku iluzije ekvivalentne razmjene stvari/objekata) proizlazi, međutim, iz fundamentalnoga razlikovanja suverene i ograničene ekonomije.⁵⁷ Kakva je sveza erotizma i nasilja u ekonomiji žudnje? Ponajprije, razvidno je da Bataille suprotstavlja isključenju sile u moderno doba i filozofiji prosvjetiteljstva mitsko razumijevanje arhajske zajednice. To nije predsokrat-

55 Vidi o tome: G. Agamben, *Profanierungen*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2005.

56 J.-L. Nancy, »Unsacrificable«, str. 27.

57 G. Bataille, *Visions of Excess* i *Theory of Religion*

ska Grčka niti egipatski faraonski poredak, već univerzalna slika iskonske zajednice prema antropološkim i sociološkim istraživanjima skupine *College de sociologie* krajem 1930-ih u Parizu, koje je sam Bataille potaknuo. Na travojima francuskoga sociologa i antropologa Marcela Maussa izgradio je vlastiti antropološki model razdvajanja tradicionalne zajednice i modernoga društva. Prva je zasnovana na organskome podrijetlu. Odlikuje se heterogenošću i suverenošću slobode kao bezrazložnoga kaosa. Druga je, pak, usmjerena na interes utilitarnoga pojedinca. On ozbiljuje vlastiti profit na tržištu kao privatni vlasnik i kao slobodni pojedinac.

Suverenosti se suprotstavlja homogenost modernoga društva. Ono je apstraktno i svedeno na korist što dovodi do racionaliziranja života i njegovih prirodnih (animalnih) svojstava. Nasilje, dakle, ne pretpostavlja neku iskonsku okrutnost u sebi. Tako bi se moglo pomisliti ponavljanjem mitske slike aztečkih krvožednih svetkovina. Bataille ih doista uzima za paradigmatski model svete zajednice.⁵⁸ Naprotiv, nasilje se iskazuje u zajednici kao »sveto čudovište«. Ono ima pozitivnu funkciju rušenja tabua i zabrana. Žrtvovanja, uboštva, torture, orgije suprotstavljaju se logici utilitarne prakse modernoga kapitalističkoga poretka. Sve što beskorisno jest u profanome svijetu poprima auru svetosti. Umjetnost povijesne avangarde u Europi u prvoj polovini 20. stoljeća odjek je ove svete profanacije modernoga života na rubovima. Samo je umjetnost subverzivna i transgresivna jer živi u znakovima »solarne ekonomije« — samodostatna i heterogena, istinski suverena u sebi, razaralačko-stvaralačka do posljednjega daha. Prije svakog drugoga određenja, Batailleova je antropologija žrtvovanja svete profanosti tijela *transgresivna estetika slobode*. Što to znači? Da bih pokazao na koji se način artikulira postavka o dovršenju (ispunjjenje) transgresije u samome činu nadilaženja Zakona kao tabua i zabrane potrebno je prije toga okvirno prikazati osnovne postavke njegove ekonomije žrtvovanja. Najavljujući zaključno kako se transgresivna estetika slobode u posthumanome stanju odnosi spram pitanja tvorbe tijela kao stroja života valja kazati da je sada život sam estetski dogadaj a ne predmet neke filozofske ili ine estetike s onu stranu generiranja života u tehnico-znanstvenome eksperimentu svijeta. Život kao estetski dogadaj suverenost je slobode tijela kao otvorenosti svetosti i profanosti s onu stranu religije i politike. Sloboda se više ne razumije kauzalno-teleološki, nego iz ekstatičkoga dogadaja života kao žrtvено podarivanje-pružanje života u bezuvjetnome činu podarivanja i nasilnoga oduzimanja. Batailleova je estetika uvod u kraj humanističke slike čovjeka i istodobno otvorenenost nadolazeće zajednice profane svetosti tijela bez krivnje i grijeha, čiste ekstaze bivanja/postajanja u suverenosti druge i drukčije povijesti bitka.⁵⁹

58 C. Jenks, nav. djelo str. 96–98.

59 Vidi o tome: J. Baudrillard, »Le livre de la quinzaine: Quand Bataille attaquait le principe metaphysique de l'économie«, *La Quinzaine littéraire*, br. 234/1976., 1–15. lipnja, str. 4–5.

Naspram klasične odredbe ekonomije od Adama Smitha, Davida Ricardoa do Karla Marxa kao znanosti o ljudskom blagostanju u društvenom stjecanju vrijednosti, čija je bit u tome da je moderna politička ekonomija zasnovana na višku vrijednosti u formi profita kapitala, Bataille govori o »općoj ekonomiji«. Ona se ne bavi vlasništvom, profitom, korišću, uporabnom i razmjenskom vrijednošću robe. Njegova je heterologija nadahnuta Maussovim spoznajama o predmodernim odnosima razmjene u društвima arhajskega poretku usmjerena spram radikalne neracionalnosti, nekorisnosti i neučinkovitosti rada u formi trošenja proizvoda kao takvoga. Ta »opća ekonomija« je nekovrsna homeostatička ekologija ljudskih mogućnosti.⁶⁰ Čak i ako se ne može ne vidjeti da je Bataille blizak destruktivnoj anarhističkoj mistici iskonskoga stanja prije pada u otudenje ili u stanje nastajanja države i društva u modernome značenju tog jedinstvenog procesa istoga u razlikama, nemoguće je zanijekati da se kritika političke ekonomije ovdje provodi transgresivno. Umjesto Marxova fetišizma robe kao podrijetla ideologije kapitalizma i liberalne demokracije, koji se skriva u logici razmjenske vrijednosti u iluziji ekvivalencije različitih nesumjerljivih roba na tržištu, Bataille radikalno pokazuje da je za »opću ekonomiju« izvor svih zala u fetišizmu uporabne vrijednosti, Ta inverzija izravno pogđa u srce cjelokupne zapadnjačke materijalističke civilizacije.

Marx je bio dijete modernoga industrijskoga društva i njegove opsesije s neograničenim napretkom proizvodnih snaga (prirodnih znanosti i tehnologije), koji iz temelja mijenjaju odnose u proizvodnji. Tehno-znanstveni determinizam povijesti za njega je bio uvjet mogućnosti ili medijalni uvjet svih drugih mogućnosti čovjeka u ozbiljenju njegove slobode u zajednici. Društvo se na taj način shvaća kao proizvodno-potrošački stroj napretka, a modernost je tabu i zakon svjetske povijesti. Ne mogu se zaustaviti »lokomotive napretka«, kako to optimistički progresivno kaže Marx.⁶¹ Drukčije rečeno: marksist i liberal je svatko onaj koji vjeruje u neograničeni napredak moderne povijesti i u progresivni razvitak čovjeka u nadolazećoj zajednici istinske povijesti izvan puke logike profita. Uz dodatak, da ovo vrijedi za tradicionalnog marksista i tradicionalnoga liberala. Danas je drukčije jer oboje više ne vjeruju u ideologiju napretka, ali sve čine tako kao da je napredak realna progresija ideologije tržišta i njegovih »zakona«. Ne biti moderan isto je što i biti isključen iz povijesti. Ta je dijalektika zapravo krajnje vulgarna dijalektika binarnih opreka napredak-

Mnogo je neizravnih dokaza da je Derrida svoje razumijevanje darovanja smrti i bezuvjetne gostoljubivosti kao etike supatnje s Drugime izgradio na zasadama Batailleove »opće ekonomije«. Vidi: J. Derrida, *Given Time: I. Counterfeit Money*, The University of Chicago Press, Chicago — London, 1992.

60 Upravo zbog takvog načina promišljanja Habermas optužuje Bataillea za misticizam i odutnost smisla za »realno«. — Vidi: J. Habermas, *Filozofski diskurs moderne*, str. 203.

61 K. Marx/F. Engels, *Ausgewählte Werke*, sv. I, Dietz Verlag, Berlin, 1981.

–nazadak i odnosi se na sve sfere ljudskoga djelovanja (politiku, znanost, umjetnost). Budući da je sfera ekonomije u Hegelovu sustavu objektivnoga duha bila odlučnom za dijalektiku odnosa političke države i građanskoga društva, jasno je da je model energetskoga potencijala cjelokupnog kapitalističkoga potretka u figuri *homo oeconomicusa* kao privatnoga vlasnika i investitora. Međutim, odlučno je pitanje tko vlada kime ili čime: čovjek kao *homo oeconomicus* odbjegлом posthumanom ekonomijom globalizacije s onu stranu svih granica nacije–države ili posthumani stroj apokaliptičkoga napretka čovjekom kao racionalnom životinjom potrošnje dobara? Pitanje vladavine postavlja se na taj način iz obzora tehnico–znanstvene revolucije društva i kulture, a ne iz neke opće strukture ljudskoga ponašanja u povijesti. Moć i vladavina su, kako je to izveo Foucault, dispozitivi ili aparati subjektivnosti, a ne tek političko–ideološki pojmovi bez sadržaja, prazni i neupotrebljivi za bilo što osim moralističkoga zgražanja baš kao i inflacija moralističke kritike kapitalizma danas.⁶² Taj se model danas u neoliberalnoj globaliziranoj ekonomiji s naglaskom na moći finansijskog sektora odijeljenog od rada i proizvodnje razvio do krajne točke apokaliptičkoga usijanja. Pitanje nadolazeće zajednice nije više tek pitanje nastavka »mahnitosti bez utjehe«, kako je Heidegger imenovao stanje tehnico–znanstvenoga nihilizma novovjekovne epohe, savršenijim tehnologiskim sredstvima. Pitanje jest daleko odlučnije: je li još uopće moguće očuvati neki oblik ljudskosti izvan stroja žudnje za još više stvari/objekata i još više od toga — želje za objektiviranjem u samu stvar kao duhovnu supstanciju nepredmetnoga svijeta, što su svojim djelom navijestili radikalni umjetnički avangardisti, prije svih Marcel Duchamp?⁶³ »Napredak« je, kao i njegov eufemizam »razvität«, samo pojarni lik kapitalističke društvene subjektivnosti. Napredak se »razvija« lukavstvom uma u održivome razvitku suvremene kapitalističke globalizacije u razvijenom »napretku« stvari/objekata proizvedenih biotehnologijom kao spojem biologije, tehnico–znanosti i željom za znanjem u formi proizvodnje novih predmeta. Društvena subjektivnost kapitalizma nadilazi tzv. ljudske društvene odnose kao neposrednu komunikaciju. Suvremeno društvo je mreža ili rizom koji sebe shvaća u kategorijama drugobitka kao poshumanu prirodu, kao stvar i objekt i kao čudovišnu biokibernetičku mrežu komunikacije umjetne inteligencije u virtualnome svijetu.⁶⁴

Eksces je upravo ono što se zbiva u formi potrošnje predmeta. Njegova je bit u prekoračivanju subjektivnosti koja sebe refleksivno dohvaća u unutarnjem iskustvu erotizma. Štoviše, ekscesom se uspostavlja heterologija bitka kao slobode tijela u činu svetoga žrtvovanja. To je iskustvo »unutarnje«, a su-

62 M. Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977.*, (ur. C. Gordon) Pantheon Books, New York, 1980., str. 2.

63 Ž. Paić, *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Litteris, Zagreb, 2006.

64 Vidi o tome: J. Baudrillard, *Simulacija i zbilja*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001. S francuskoga izabrao i preveo: R. Kalanj

vereno je stoga što nadilazi granice postavljene bezrazložnim temeljem moralnoga Zakona. Bez obzira je li riječ o beskorisnosti rasipanja ili razmetljivoj potrošnji luksuza, seksualnoj razuzdanosti ili asketskome odbijanju uporabnih predmeta, Bataille u kritici neuporabne vrijednosti predmeta pronalazi najranjiviju točku moderne kapitalističke civilizacije.⁶⁵ Radi se o opredmećenju želje za viškom vrijednosti u formi stvari/objekata. Akumulacija želje za drugom prirodnom čovjeku kao stvari/objekta pokazuje da je jedina alternativa modernome poretku profane ekonomije povratak svetosti i žrtvovanju u nemogućoj razmjeni dobara ili u razmjeni apsolutne nemogućnosti. Kritika korisnosti kapitalizma istodobno je radikalna kritika svakog oblika »racionalnoga izbora« (*rational choice*). Naime, teorija racionalnoga izbora u suvremenoj sociologiji, koja se pojavila baš u trenutku opće globalizirane ekonomije 1990-ih, polazi od koristi i štete za tzv. sreću i blagostanje pojedinca i zajednice. Paradoksalno je da se ta teorija naslanja na američki utilitarizam i filozofiju pragmatizma, a nastoji oko iskazivanja racionalne koristi za pojedinca u komunitaristički ustrojenoj zajednici koja podsjeća na weberovski svijet protestantske Amerike rane moderne.⁶⁶ Racionalni izbor je neka vrsta sofisticirane negativne teologije za ekonomiju postmoderne ravnoteže rasipnosti i ekološke osviještenosti. Ona je hibrid pohlepnoga razmetljivca luksuzom i štedljivoga bogobojaznoga asketa koji štedi za budućnost ne zbog Drugih koji ga nasleđuju, nego zbog straha za vlastitu budućnost u dugovima.

Nasuprot toj profanoj, realističkoj kapitalističkoj ekonomiji tržišne kompetitivnosti i državno-korporacijskih ratova za tržišta, što određuje dinamiku kraja svjetske povijesti prema Batailleovu učitelju Kojéveu, tumaču Hegelove ideje o kraju povijesti, alternativa se pronalazi u općoj ekonomiji, koja ima karakter neproduktivne snage. Ta »solarna ekonomija« očituje se u erotizmu kao negaciji potrošnje stvari/objekata. Bataille je ovim mističnim transgresiv-

-
- 65 »Bataille je u tradiciji Durkheimove škole: heterogene aspekte društvenog, kao i psihičkog i duhovnog života, on svodi na ono sakralno koje je Durkheim odredio u kontrastu prema svijetu profanog: sakralni su predmeti ispunjeni auratičnom snagom koja ljude istovremeno mami i privlači, zastrašuje i odbija. Oni uzrokuju, ako ih se dodirne, šokovite posljedice i reprezentiraju jedna drugu, višu ravan realnosti — oni su nesumjerljivi s profanim stvarima, ustežu se homogenizirajućem načinu promatranja koje strano ujednačuje prema poznatom, a nepredviđeno objašnjava pomoću prisnog. Bataille tome dodaje još i određenje neproduktivnog izdavanja. Heterogeni se svijet odnosi prema profanom kao ono suvišno — od otpadaka i ekskremenata preko snova, ertoških zanosa i perverzija do prijemčivih subverzivnih predodžaba, od dohvataljivog luksuza do preobilno-elektrizirajućih nada i posvećenih transcendencija. Homogeno i istooblično normalnog svakodnevnog života je, nasuprot tome, rezultat razmjene tvari s otpornom, vanjskom prirodom. U kapitalističkom društvu kao homogenizirajuća snaga djeluje prije svega rad, apstraktno mjerjen vremenom i novcem, dakle, najamni rad, a ta se snaga povećava u kombinaciji sa znanošću i tehnikom.« — J. Habermas, nav. djelo, str. 208.
- 66 Teorija »racionalnoga izbora« u tjesnjoj je svezi sa sociologijском teorijom »društvenoga i ljudskoga kapitala«. Vidi o tome: F. Fukuyama, *The Great Disruption: Human Nature and the Reconstitution of Social Order*, The Free Press, New York, 1999.

nim zaokretom spram iskonske svetosti zajednice vratio u igru logiku žrtvovanja i slobode tijela u odbijanju pokornosti vladavini modernoga napretka. Ne radi se o antimodernome nazatku i nekovrsnome estetskome fundamentalizmu erotizma kao stvaralačko–razaralačke (r)evolucije nasiljem u samome srcu modernoga svijeta. Naprotiv, ovdje je jedino stvar u metafizičkome odbijanju logike pverzne razmjene stvari za stvar kao fetišizma robe. Eksces je transgresija unutar same povjesne dijalektike kapitalističkoga napretka. Nije, dakle, eksces u individualnoj pobuni protiv poretku modernoga društva kao koruptivnoga i amornog sustava, nego u ateologijskome zaokretu u sam iskon povijesti kao transgresije odnosa između autentičnoga (sveto) i otuđenoga (profano). Drugim riječima: Bataille nije estetski provokator i mistik društvene subverzije unutar povjesne političko–estetske avangarde 20. stoljeća. Njegov je radikalni antihumanizam uistinu tek put u posthumano okružje transgresije samoga tijela slobode najradikalnijim revolucionarnim sredstvom nadilaženja svijeta materijalističke civilizacije Zapada — ekscesnim odbijanjem stvari/objekata kao druge prirode ljudske želje. Erotizam i opća ekonomija sreću se u dekonstrukciji pojma razmjene na simboličkome i stvarnomu tržištu. Zato je taj čin Baudrillard mogao opravdano nazvati napadom na temelje metafizičkoga načela ekonomije.⁶⁷

Za Bataillea je sveto sfera »*la part maudite*« (proklete diobe), odnosno žrtvane potrošnje bogatstva i smrti.⁶⁸ Sfera »opće ekonomije« nadilazi političku ekonomiju kapitalizma. Kao što tvrdi Baudrillard, opće načelo ekonomije jest metafizičko stoga što se odnosi na sferu komunikacije razmjenom nesumjerljivih stvari/objekata na tržištu. Solarna ekonomija koju Bataille uvodi u diskurs humanističkih znanosti pripada energetskim potencijalima kozmičke prirode stvari kao što su akumulacija i investiranje. Ali da bi uopće moglo doći do razmjene koja više nema karakter prirodne razmjene stvari za stvar, nego apstraktnih vrijednosti na simboličkome/stvarnomu tržištu, nužno je da se ekonomija otudi od svoje solarne biti. Drukčije rečeno, metafizičko načelo ekonomije mora poput paloga anđela sebe izgubiti u robovanju apstraktnoj vrijednosti stvari/objekata kao fetišizmu robe. Batailleova razlika spram Marxa nije tek u tome što Bataille radikalno napada metafizičko načelo uporabnosti ili korisnosti stvari kao predmeta potrošnje. Korist i koristoljublje su pozitivistička načela moderne političke ekonomije. Ali to su i temeljna načela liberalno–demokratske politike kao nastavka ekonomije drugim sredstvima. Za Bataillea je građanska klasa buržoazije izrazito negativan kolektivni subjekt povijesti stoga što u ime korisnosti žrtvuju suverenost i heterogenost slobode. Kapital u svojem profanomu značenju akumulirane vrijednosti robe–novca ne može biti

67 J. Baudrillard, »Le Livre de la quinzanne: Quand Bataille attaquait le principe metaphysique de l'économie«, *La Quinzaine littéraire*, br. 234/1976., 1–15. lipanj, str. 4–5.

68 G. Bataille, *L'Erotisme i Theory of Religion*

drugo negoli profaniranje iskonskoga sakralnoga kozmičkoga zakona solarne ekonomije bezuvjetnoga podarivanja–pružanja bez uzvrata. Kad Baudrillard kaže da »nema načela revolucije u Batailleovom djelu«, tada taj iskaz valja shvatiti izvan Marxova pojma totalne komunističke revolucije svijeta kapital-ske proizvodnje–potrošnje. Revolucija u modernome smislu riječi može biti samo radikaljan prekid s kontinuitetom povijesti. Zato se Baudrillardova postavka može činiti pogrešnom, jer Bataille zagovara koncept diskontinuiteta, heterogenosti, suverenosti slobode tijela i stvaralačko–razaralačku ekstatičku nadolazeću zajednicu s onu stranu metafizičkoga načela ekvivalentne razmje-ne. Međutim, revolucija nije političko nasilje ili prevrat legitimne demokratske vlasti. Radi se o najdubljoj promjeni bitka i bića, promjeni u samoj biti čovjeka koja ima izravne posljedice za način razumijevanja svijeta i vremena uopće.⁶⁹

Batailleova stvaralačko–razaralačka (r)evolucija odigrava se u transgresiji same povijesti. Ona se dovršava (ispunjava) time što se povijest apokaliptički rastvara u svojim spiralnim ponorima bitka i vremena. Ako je marksizam bio ideologija progresivnoga nadilaženja pretpostavki liberalizma, kapitalizma i demokracije kao najradikalniji pokret moderne, onda je njegova povjesna dimenzija istovjetna ideji kraja povijesti, koju je Bataille baštino od Kojévea i njegova čitanja Hegelove *Fenomenologije duha*. Kritika razmjenske vrijednosti za Marxa je bila radikalna kritika onto–(a)teologije kapitala čija se skrivena zagonetka razotkriva na kraju povijesti kao totalno otuđenje biti rada od čovjeka u proizvodno–eksperimentalnoj igri tehnico–znanosti s prirodom i kulturom. Marksizam kao ideologija moderne postliberalne politike bez Boga i ekonomije bez kapitala ne može prijeći vlastite granice. Njegov je tabu i vodeća dogma upravo u nemogućnosti izlaska iz ideologije bezuvjetnoga napretka i razvitka proizvodnih snaga i sukladno tome odnosa u proizvodnji (društvenih odnosa) kao drugorazrednih u tvorbi nadolazeće zajednice.⁷⁰ Ključ napretka i razvitka društva i njegovih struktura za Marxa je samo u nesmetanom, a to znači bezuvjetnome i beskonačnome napretku prirodnih znanosti i tehnologije. U tome je metafizička epohalna granica modernosti i svega onoga što je transgresija tog pojma od Nietzschea preko Heideggera do Bataillea i drugih misilaca na tom tragu.

Batailleova opsesija s darovanjem i *potlatchom* u predmodernim zajednicama sjevernoameričkih Indijanaca kao bezuvjetnoga dara bez uzvrata, iako je u toj praksi riječ o simboličkoj moći onoga tko daruje te iz toga nastaloj društvenoj hijerarhiji i strukturiranju subjekata/aktera zajednice prema spolu, časti,

69 Vidi o tome: G. Agamben, *Infancy and History: On the Destruction of Experience*, Verso, London–New York, 2009. i Z. Paić, »Pregorijevanje povijesti? Marx–Heidegger u »novome vremenu«, u: *Dogadaj i praznina: ogledi o kraju povijesti*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2007., str. 47–76.

70 Vidi o tome: K. Axelos, *Marx — penseur de la technique*, Minuit, Pariz, 1964.

ugledu i položaju u piramidi društvenoga statusa, odnosi se na pokušaj unutarnje dekonstrukcije modernoga kapitalizma i liberalnoga društva korisnosti. Politička ekonomija je, kako to lucidno objašnjava Baudrillard, »frustrirani avatar jedinstvenoga velikoga kozmičkoga zakona potrošnje«. Budući da se potrošnjom razara bilo kakav oblik racionalnosti kao uštede energije, način potrošnje određuje način proizvodnje simboličke moći. Erotizam je radikalna potrošnja bez uzvrata. To je orgijski zanos i ekstatički model »opće ekonomije«. Erotizam stoga nadilazi sve granice korisnosti i beskorisnosti povijesti kao sredstva–svrhe ljudske misije na zemlji. Bataille je u svojoj estetici transgresivnoga zaokreta, i tu se jedino mogu složiti s Habermasom, oživio mistični poredak svetosti žrtvovanja tijela iz arhajskih kultura zapadnjačke povijesti zbog završnoga udara na moderni kapitalizam i njegov koncept zajednice u svim načinima duhovne artikulacije (religija, umjetnost, politika). Simbolička razmjena u arhajskim (primitivnim) društвima temelji se na suverenosti same zajednice, neovisno o tome koliko je načelo njezine tvorbe protivno modernoj ideji slobode pojedinca. Taj temeljni nedostatak iskonske društvene proizvodnje zajednice moguće je nadoknaditi preboljevanjem odnosno nadilaženjem njezinih granica u samom činu nadolazeće »opće ekonomije« posthumanoga tijela. To tijelo više nije podložno nikome izvan profane svetosti svoje slobode. Njemu pripada život i smrt i nikome drugome. Nitko nije vlasnik Drugoga i nitko nema pravo na tuđu suverenost. Erotizam u svojem (a)teologiskome liku konačno je razriješenje zagonetke odnosa bezuvjetne ljubavi podarivanja–pružanja života i njegova oduzimanja, nužnosti i kontingencije smrti u svojoj istinskoj kozmičkoj bezrazložnosti. Zato je Batailleova teorija ekscesne potrošnje u doba posthumanizma i transhumanizma pitanje o mogućnostima druge i drukčije povijesti izvan materijalističke teorije političke ekonomije ekvivalentne razmjene. Ona je ekstatička estetika transgresije i stoga nužno nedijalektička i nesustavna teorija s onu stranu filozofije, znanosti i književnosti. Mišljenje i jezik nisu više ponorom odijeljene sfere. Sam jezik u svim svojim diskursima misli svoju unutarnju povijest suverenosti i heterologije.

Paradoks je transgresije u tome što ona omogućuje da tabu i zabrana u suvremenome društvu i kulturi postoje u formi sublimnoga objekta simboličke tvorbe stvarnosti. Što je više ekscesa to su društvo i kultura stabilniji za nadolazeće promjene. Transgresija, dakle, ne ruši poredak i nije revolucionarna ideja radikalne promjene svijeta. U tome je Baudrillard bio u pravu, kao i Foucault u postavci da s transgresijom ulazimo u neizvjesno doba »mnogostruktih pustinja« filozofije, koje više svjedoče o nemogućnosti dohvaćanja istine negoli o vjerodostojnosti jezika kojim se iskazuje transgresivni zaokret. Ono što je za nadolazeću zajednicu jedino bitno jest pitanje o karakteru života kao estetske transgresije u situaciji kada je samo tijelo estetska tvorevina, a sloboda sublimni objekt bez svojega subjekta. Ima li užitak još uopće neku drugu »svrhu« bez tijela kao duhovno–duševnoga jedinstva događaja ljepote i istine koju je nekoć odredivala metafizička struktura igre svijeta? I imamo li uopće

više ikakvoga pravo to tijelo, žrtvovano i uzneseno u sfere tehnomorfnoga bitka, nazivati živim tijelom ako je jedino preostalo od života u njemu potvrđivanje erotizma »male smrti«? Bataille je na ova pitanja odgovorio svetom šutnjom plavetnila neba. Oko otvara i zatvara svijet, a ne svijet oko. Treptaj oka posljednji je dokaz da između svijeta i čovjeka još postoji misterij susreta u otvorenosti obzorja na kojem stvari postaju kristalne jasne, život kao i smrt bez razložnim događajima smisla, a jezik kojim se sve to iskazuje »mnogostrukim pustinjama« užitka.



Silvia Lippi

Transgresija i nasilje kod Bataillea i Lacana

Čovjek se oduvijek nastojao oduprijeti robovanju žudnji, svladati je i svrstati ne bi li joj izmaknuo u trenutku kad ona postane uzrokom boli.

209

Platon, Aristotel, epikurejci i stoici nastojali su razlučiti legitimne žudnje od drugih koje bi bile nasilne i opasne. Opasne žudnje, one za moći, bogatstvom, čašću i seksualnu žudnju valja umjeriti jer one se ne mogu poništiti. Stoga se mora uspostaviti neka granica koja će spriječiti prekomjernosti. Ali zabrana ne može spriječiti žudnju. Žudnja i zabrana, koja omogućuje nastavljanje žudnje, uređuju život čovjeka koji će se tako naći u krugu: njegov polet za ostvarenje žudnje svaki se put sudara s ograničenjem što slama njegov pokret i prijeći zadovoljenje, ali će mu dopustiti da i sljedeći put žudi. Zabrana do beskraja ozivljava žudnju (objekti žudnje su metonimijski i u određenoj mjeri zabranjeni) i neodvojivo se povezuje s uzrokom žudnje.

Poput disanja, udiše se i izdiše, potrebne su žudnja i zabrana jer bi bez toga pokret bio prekinut. Ali ritam koji se stvara zahvaljujući odnosu žudnja-zabrana nije tako pravilan kao ritam disanja. Ako je naglasak stavljen na snagu zabrane, tada sam objekt žudnje (moć, bogatstvo, čast, seksualni užitak) gubi na svojoj važnosti, a zabrana postaje ulog, središte, sama žudnja.

Želja za zabranom

Za Bataillea zabrana utemeljuje žudnju. U *Erotizmu* on tvrdi da »zabrana postoji kako bi se kršila«.¹ U erotskom se iskustvu žudnja ne odnosi samo na spolnu aktivnost nego obuhvaća cjelokupnu fantazmatičnu aktivnost subjekta.

1 Georges Bataille, *L'érotisme*, Pariz, Minuit, 1957., str. 72

Zahvaljujući kršenju zabrane, seksualnost je dovedena do granice: granice svesti, granice zakona i granice jezika (za Bataillea je erotizam tiho iskustvo).²

Transgresija je ponajprije nered, pomutnja, nasilje nad svjetskim redom: redom rada i seksualnim redom koji prepostavljaju dobro organizirano seksualno ponašanje, podvrgnuto točno određenim pravilima. Erotizam nema ništa zajedničko sa životinjskom spolnošću koja je slobodna, ali ograničena na običnu prirodnu potrebu koja će omogućiti nastavljanje vrste. Bataille ne zanima ta prirodna i finalizirana aktivnost što su je prihvatali društvo i Crkva. Bataille transgredira³ upravo seks: seksualna transgresija kao perverzija nije, u tom smislu, centralna točka, seks joj služi da »ode drugamo«. Razlika od Sadea je očita. Sade istražuje polje kombinacija oslobođenih svake strukturne stegе i koje ne uključuju nikakvu transgresiju seksualnog. Bataille želi ići onkraj seksualnog užitka, čak i perverzije. U *Priči o oku* muški lik tvrdi:

»[...] Više nije bilo dvojbe: nisam volio ono što se naziva 'tjelesnim užicima' jer oni su zapravo otužni. Volio sam ono što se smatra 'prljavim'. Nisam, naprotiv, nimalo bio zadovoljan uobičajenim razvratom jer on samo prlja razvrat i, u svakom slučaju, ostavlja netaknutom uzvišenu i savršeno čistu bit. Razvrat koji ja poznajem kalja ne samo moje tijelo i moje misli, nego i sve što pred njim zamišljam a napose zvjezdani univerzum.«⁴

Žudnja je za Bataillea žudnja za granicama i žudnja da se ide onkraj granica: transgresija ih prelazi i nikad ne prestaje ponovno prelaziti.

Ali transgresija ne može ići onkraj »zvjezdanog univerzuma«. Transgresija je samo imaginacija, a granica ne postoji izvan elana koji je prekoračuje i poriće.

Granica koja kod Bataillea zabranjuje i postaje objektom želje nužno izaziva pomisao na oca koji se pojavljuje kao onaj koji zabranjuje ali je također objekt žudnje. Kći žudi za ocem⁵, ali istodobno želi da on zabrani incest. Otac joj je seksualno zabranjen i stoga mora svoju žudnju prenijeti drugamu. Želeći druge osobe, može imati osjećaj da izdaje oca. U tom joj se slučaju žudnja pokazuje kao uvreda prema ocu. Želja da povrijedi oca za kćer je oblik transgresije. Ta će joj uvreda omogućiti užitak s drugim partnerom koji nije otac a da se pritom ne izlaže riziku incesta.

Kao što je kod Bataillea transgresija imaginarna, imaginarna je i uvreda oca, barem ako on svojim ponašanjem ili riječima uistinu ne bi optuživao kćer za napuštanje. Naprotiv, imati vezu s muškarcem koji nalikuje vlastitu ocu

2 Michel Foucault, »Préface à la transgression« u *Critique. Hommage à George Bataille*, Pariz, Minuit, 1963., str. 751.

3 Što ne znači da ga sublimira. Roland Barthes, »La métaphore de l'oeil« u *Critique. Hommage à Georges Bataille*, str. 776.

4 Georges Bataille, *Histoire de l'oeil*, Pariz, Gallimard, L'Imaginaire, 1979., str. 63.

5 Kad je već promijenila objekt žudnje koji više nije njezina majka nego otac.

nije transgresivno, nego je incestno: incest se tada ostvaruje dvostrukom, sa strane oca i sa strane majke. Ljubavnik–otac i stvarni otac sada su »jedno«: *otac* se tada poništava i gubi svoju funkciju od trenutka kad je zaveden. Bez oca, što će reći bez nekoga tko ima njegovu ulogu,⁶ otvoren je put prema incestu. Žudnja se tada blokira: tako se mogu objasniti mnogi slučajevi nemoći u seksualnom odnosu, bilo kod muškarca, bilo kod žene. Subjekt odbacuje incestozan i bezgraničan užitak koji se obrće u svoju suprotnost: gadjenje, pomiješano s osjećajem krivnje obuzima subjekt.

Slobodna je žudnja, koja teži incestnom i bezgraničnom užitku (jouissance), nemoguća jer nije povezana sa zabranom koja je ograničava, koja je označava: »[...] nema ostvarive žudnje na putu na koji je smještamo a da ne uključuje kastraciju«, kaže Lacan.⁷

Transgresija kod kćeri može čak uključivati zamišljeno ubojstvo: ona neće moći uživati ako ne uspije ubiti oca.

Stvari se kompliziraju, a osjećaj krivnje da je prevarila oca i razmišljala o njegovu ubojstvu vodi je do mazohističke fantazme: osjećat će želju da je napadne, udari, siluje muškarac koji ima dvije funkcije: s jedne strane, on je »vodi« (prisiljavajući je) da izda oca, a s druge strane on je otac koji je kažnjava za to ružno djelo. Zahvaljujući udarcima koje zadaje kćerini tijelu, otac odmah oživljava: kazna za ubojstvo svjedoči da je otac još uvijek živ.

U *Priči o oku*, Marcelle želi biti ponižena i na vlastiti poticaj dovodi se u ponižavajuće situacije. Amblematski je prizor u kojem se ona zatvara u ormar.⁸

Kad se u romanu ona svojevoljno podvrgava nasilju dviju osoba, jedne koja je siluje a druga kažnjava, njezino naizgled pasivno držanje otkriva i mnogo silovitosti s njezine strane. Dva lika koji je zlostavljuju, pripovjedač i Simone, ispunjavaju funkcije protagonista njezine fantazme.⁹ Marcelle sama odabire da njih dvoje stavi u položaj »subjekata«, a zbog poniženja koja podnosi, ona postaje »objektom«: objektom želje Drugoga. Marcellina uloga je aktivna i pasivna, ona je istodobno akter i redatelj: uživa u incestu i njegovoj zbrani, uživa i kažnjava se zbog prekoračenja granice.

Želja je nasilna (U *Erotizmu* Bataille to tvrdi u više navrata), ali to je i želja za nasiljem, nasiljem nad nekim drugim — ocem — u fantazmi, nasiljem počinjenom na samome sebi. Uloge se u fantazmi stapaju: ponajprije, otac je

⁶ [...] valjalo bi da otac [...] u svoj svojoj punini predstavlja simboličnu vrijednost kristaliziranu u svojoj funkciji.« Jacques Lacan, *Le mythe individuel du névrosé*, Predavanje na filozofiskom kolegiju Jeana Wahla, 4. ožujka 1953. <http://www.megaupload.com/?d=3227ADSS>

⁷ Jacques Lacan, *L'angoisse*, version de l'Association freudienne internationale, Pariz, 2001., H. C. Leçon du 13 mars 1963., str.34.

⁸ Georges Bataille, *Histoire de l'oeil*, op. cit., str. 19.

⁹ Simone ima ulogu muškarca, upravo ona vodi seksualnu scenu utroje.

taj koji udara — lik koji je uvelike nalik svemoćnom ocu koji kastrira u Freudovu *Totemu i tabuu* — a subjekt onaj koji prima udarce. Ali subjekt može zauzeti i položaj onoga koji udara zahvaljujući poistovjećivanju s ocem. Identifikacija odvlači subjekt u krivnju: subjekt udara sam sebe, on je kriv jer je mاشao o smrti oca čije je mjesto želio zauzeti. A udarci o tome svjedoče.

Subjekt je istodobno »tučen« i »onaj koji tuče«, otac je istodobno mrtav i živ. Subjekt je tučen zbog izvršenog ubojstva: ali otac je još čudesno živ (budući da tuče) i bit će utoliko više što se subjekt s njim poistovjećuje. Identifikacija *ubija* i *ovjekovjećuje* oca pretvarajući ga u mit. Između idealnog oca i subjekta ne može biti jednakosti, identifikacija nije nikad *utvrđena*, između dvojega nema jedinstva: subjekt neće moći dostignuti svoju idealnu sliku (nadahnutu ocem) koja je vječno projicirana naprijed. Nužno je da otac ostane živ kako bi se fantazma o ubojstvu mogla beskrajno ponavljati: »Smrt i ponovno rođenje oca izmjenjuju se prema ritmu same želje.«¹⁰

Nasilnost prema ocu miješa se i dodaje nasilju nad samim sobom: nasilje nad vlastitom idealnom slikom otisnutom prema sebi i koja, smjenjujući subjekt, zauzima čitavo njegovo mjesto.

Granica koju valja prijeći ubojstvo je oca: kako ga ubiti i tko mora izvršiti taj čin? Prljajući *ime* oca — kćer zadužuje ljubavnika da to učini — ljubavnik stavlja svoje *ime* na mjesto očeva imena. Jaka veza izjednačuje se s brakom, preko kojega bi žena išla čak do službene zamjene *imena* oca *imenom* muškarca za kojega se smatra da joj pruža užitak (i usto, u slučaju braka, s blagoslovom društva).¹¹

Uostalom, u *Priči o oku* Marcellle traži od pripovjedača da je oženi, što bi se moglo istodobno činiti konformističkim i iznenadjujućim, ali postaje razumljivo shvati li se smisao fantazme.

Brak je službeni dokument koji potvrđuje da je *ime* oca izbrisano, da je otac simbolično mrtav.

To je rat između simbola: *ime* oca kao i ime ljubavnika simbolizira falus čiju moć i/ili odsutnost predstavlja *ime*.

Jezik zabranjen užitku Ili užitak zabrane?

Prema Lacanu, jezik je tjesno povezan sa žudnjom i čini granicu o koju udara *jouissance*.

Ali istodobno riječi pružaju užitak.

10 Gérard Pommier, »Respiration du symptôme«, u *La clinique lacanienne n° 6, Du symbole au symptôme*, Toulouse, Érès, 2002., str. 119.

11 »Ne žele li žene gubitak očeva imena, a muškarci im rado popuštaju, u mjeri u kojoj su zainteresirani za njihov užitak?« Gérard Pommier, *L'ordre sexuel*, Pariz, Champs Flammarion, 1995., str. 27.

Zahvaljujući svojoj zvučnosti, riječi postaju zavodljive poput tijela, dobivaju fizičku ljepotu. Imajući pulziju vrijednost, one postaju erotski »objekti«. Ono što je činilo prepreku, »zabrana *jouissance*«, postaje »užitak u zabrani«: jezik kao krajnja točka, »na granici«, može postati središnjim mjestom oko kojeg se okreće želja, i užitak. U užitku u riječima nema materijalnog objekta, nego samo označitelj, označitelj koji zauzima mjesto objekta pulzije. Ekscitaciju provodi materijalna odsutnost *objekta*, koji je ipak tu, ispod označitelja, u beskrajnom značenju svake riječi. Neki označitelji mogu okrznuti seksualnu realnost, ili bolje, *komadiće realnoga*¹²: komadići užitka mogu se uvući s označiteljem kad on nema zadaću da zajedno s drugim označiteljima govornoga lanca da (jednoznačni) smisao rečenici. Uživati u riječima, a da to subjekt ne zna, znači uživati nemoguću stvarnost ali na poprečan, nečist i nepotpun način. Stoga je užitak u riječima uvijek transgresivan.

Riječ je »nametnik, [...] strano tijelo, [...] ona je oblik raka koji satire ljudsko biće«,¹³ tvrdi Lacan na početku svojeg seminara *Le sinthome*. Ali to ne znači da je jezik u sukobu s užitkom. Uvijek dolazi do kompromisa kako bi se *jouissance* — djelomice — omogućio. »Učiniti mogućim taj *jouissance*, isto je kao ono što će napisati: j' OUIS-SENS, isto kao ouir un sens — čuti značenje.«¹⁴ Podsvijest šifrica i dešifrica kako bi proizvela *jouissance* i taj *j'oui-sens* je izvan smisla. Sinestezija »Ouir un sens« ne znači nužno i »razumjeti smisao«: dva izraza mogu čak u nekim slučajevima biti u međusobnoj kontradikciji.¹⁵ J' OUIS-SENS: to je *komadić jouissance* koji dotiče označitelja, to je mali dio izvan-označitelja u samom označitelju.

Kao primjer simptomatičnog pisanja, ali koje i pruža užitak, Lacan navodi Joycea, koji u *Finnegan's Wake* razbija red riječi i njihov sklad sa značenjem. Ponekad se čini da riječi izlaze iz svojeg sintagmatskog lanca. Joyce se u određenoj mjeri oslobađa jarma riječi, zahvaljujući jedinstvenoj uporabi jezika i razvija sve njegove mogućnosti užitka umjesto da se drži samo smisla. To ne znači da nema smisla, ima ga čak previše. *Finnegan's Wake*, koja se na prvi pogled doima dosta ludom knjigom, za Joycea je, naprotiv, nastavak i radikalizacija jednog djela koje ga štiti od psihoze. Zahvaljujući riječi, *svojoj* riječi — tako izvornoj u književnom svijetu — Joyce ostvaruje kompenzaciju za nedostatak oca. Lacan kaže da si Joyce *stvara ime*, i to nije metafora: njegov literarni simptom ima identifikacijsku funkciju vlastita imena. Svojem *egu* — koji se

12 [...] postoji neka povezanost između jezika i seksa [...]. Kako sam ranije rekao, možemo dosegnuti samo komade realnoga. Realnost, ona o kojoj je riječ, uvijek je u onom što se naziva mojom misli neki komad, ogrizak [...]. Jacques Lacan, *Le sinthome*, tipkana verzija, seansa 16. ožujka 1976.

13 *Ibid.*, seansa 17. veljače 1976.

14 *Ibid.*, seansa 13. siječnja 1976.

15 Što ne znači da se ne može istodobno razumjeti i uživati (kao što znaju filozofи).

nije razvio u odnosu prema slici tijela — Joyce daje konzistenciju stilom pišanja za koji ne dvoji, i to s razlogom, da će dugo zaokupljati komentatore.

Bataille misli da je *jouissance* ekstaza koja nadilazi granice jezika. Erotizam je tiho iskustvo i *jouissance* isključuje riječi. Iskustvo koje je doživljeno samo u izvanrednim trenucima tijekom kojih jezik kao da je zaustavljen. A Batailleova književnost opisuje približavanje tih trenutaka.

Destrukcija, destrukcija drugoga, destrukcija sebe

Za Bataillea žudnja nalazi svoje mjesto zahvaljujući erotizmu. »Područje erotizma u biti je područje nasilja, područje prekoračenja«.¹⁶ ljudska je žudnja prekomjernost: »u prirodi postoji pokret koji se nastavlja i u čovjeku i koji uvijek prekraćuje granice, a može se samo djelomice obuzdati«.¹⁷ »Prekoračenje« prevodi grčki *hybris*, prekomjernost koja karakterizira *eros* i *epithymia*, posebice u Platona.

Kao prekomjernost, nasilje i destrukcija, erotizam je očito povezan sa smrću. Erotizam je iskustvo neograničene žudnje koja može ići sve do smrti¹⁸ drugoga ili vlastite smrti.

Erotska želja prepostavlja »relativnu razgradnju bića«.¹⁹ U »fuziji« se bića uništavaju u mjeri u kojoj je razbijena njihova struktura zatvorenih bića. To stanje komunikacije dopušta mogući *kontinuitet* bića »onkraj sebe«.

Kakav je mogući *kontinuitet* bića »onkraj sebe«? Aristotel u *De anima* drži da je reprodukcija jedini način pristupa vječnosti *kontinuitetom*.²⁰

Za Bataillea se reprodukcija suprotstavlja erotizmu u kojem je *jouissance* samome sebi svrha. Ali seksualnost je životinjska, dakle, i da se to ne zna, u službi reprodukcije, dok erotizam, svojstven ljudskom biću, ide za užitkom radi njega samoga. Međutim, on ipak kaže da je »temeljni smisao reprodukcije ključ erotizma«.²¹ Objasnjava to tako: između jednog i drugog bića postoji *diskontinuitet*, nema komunikacije i nema mogućeg sjedjenjenja.²² Ne možemo uk-

16 Georges Bataille, *L'érotisme*, op. cit., str.23.

17 *Ibid.*, str. 46.

18 »[...] moja se majka ograničavala, tako je mislila, na prepoznavanje nemogućnosti da okonča žudnju koja vodi smrti ako nije uskladena s razumom.« George Bataille, *Ma mère*, Pariz, Pauvert, 1966., str. 119.

19 *Ibid.*, str. 24.

20 Aristotel, *De l'âme*, R. Bodeus (prev.), Pariz, GF Flammarion, 1993 [415 b 1–51], str. 150.

21 Georges Bataille, *L'érotisme*, op. cit., str. 18.

22 To tvrdi i Lacan kada kaže da »nema seksualne veze« u smislu u kojem je miješanje dvaju tijela što se sjedinjuju poput ključa koji ulazi u bravu čista fantazma.

loniti ponor koji dijeli ljudska bića, ali možemo zajednički osjetiti vrtoglavicu nad tim ponorom.

Reprodukcijska je također *diskontinuitet*, ali ona istodobno uvodi u igru *kontinuitet* bića i, prema tome, na određeni je način povezana sa smrću. Smrt je *kontinuitet* bića koji odgovara Aristotelovom »vječnome«.

Bataille daje primjer bespolne reprodukcije u kojoj se jednostavno biće, stanica, dijeli i proizvodi dva nova bića. Ali prvo biće nestaje, ono je kao mrtvo, budući da ne nastavlja živjeti ni u jednom od dva bića koja je stvorio. U smrti prvog bića pojavljuje se bitan trenutak *kontinuiteta* dvaju bića.

Jednako se u spolnoj reprodukciji spermatozoid i jajašce (dva diskontinuirana bića) sjedinjuju i među njima se uspostavlja *kontinuitet* počevši od smrti dvaju odijeljenih bića. Novo biće, diskontinuirano, u sebi nosi prijelaz na *kontinuitet*, smrtnu sponu dvaju odijeljenih bića. Za Bataillea je, dakle, jedina fuzija fuzija jajašca i spermatozoida. Reprodukcija je pristanak na život koji u sebi nosi znak smrti.

U erotizmu opscenost narušava trajnu i potvrđenu individualnost bića.²³ One koji misle da u seksualnosti nema ništa opsceno i uz nemirujuće dovoljno je podsjetiti na sveprisutnost osjećaja kao što je stid čija je snaga ista kao i snaga opscenosti.²⁴

U *Priči o oku*, muški lik uživa zahvaljujući užasu nekih prizora. Oko iščupano ubijenu svećeniku stavljeno je u Simoninu stidnicu, a pripovjedač govori:

»Ustajući, razmaknuh Simonina bedra: ležala je na boku; nađoh se tada nasuprot onome — zamišljam — što sam oduvijek čekao: kao što gilotina čeka glavu koju će odsjeći. Činilo mi se da su mi se oči ukrutile od silna užasa: u čupavoj Simoninoj stidnici vidjeh blijedoplavo Marcellino oko koje me gleda plaćući suzama urina [...].«²⁵

Za Bataillea užas i *jouissance* idu zajedno, što još jednom svjedoči o zajedničkim točkama između ekstaze i prizora smrti. Tijelo se otvara — u tišini — »neprekidnom nasilju nad diskontinuiranom individualnošću«.²⁶

»Pod tim tijelom zemlja je bila otvorena poput groba. Njezin mi se trbuhan rastvori kao svježi grob. Bili smo zapanjeni vodeći ljubav nad grobljem osutim zvijezdama.«²⁷

23 »Erotizam [...] je poremećaj ravnoteže u kojem biće svjesno samo sebe dovodi u pitanje. Na neki način biće se objektivno gubi, ali tada se subjekt poistovjećuje s objektom koji se gubi. [...] mogu reći u erotizmu: JA gubim sebe. To nedvojbeno nije česta situacija. Ali očit je voljni gubitak uključen u erotizam [...]« Georges Bataille, *L'érotisme*, op. cit., str. 37.

24 Gérard Pommier, *L'ordre sexuel*, op. cit., str. 80.

25 Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, op. cit., str. 99.

26 Georges Bataille, *L'érotisme*, op. cit., str. 18.

27 Georges Bataille, *Le bleu du ciel*, Pariz, Gallimard, L'Imaginaire, 1991., str. 204.

Erotizam se »otvara smrti«. »Biće onkraj sebe« biće je prije i poslije iskustva *diskontinuiteta* života. Prijelaz od *diskontinuiteta* do *kontinuiteta* koji se odvija zahvaljujući erotizmu, omogućuje, prema Batailleu, unutarnje spoznavanje smrti.²⁸ To je mogućnost da se prijeđe granica bez izlaženja iz granica tog diskontinuiranog života.

Žudnja nas baca izvan nas samih, ali objekt žudnje pred nama drži nas vezane uz život i prijeći da idemo do kraja. Silina žudnje tjera nas da želimo smrt, ali susret sa smrću postoji samo u fantazmi. Kod Bataillea je seksualna žudnja, koja postaje žudnjom za smrću, ponajprije radoznalost i želja da se zna. Ono što se ukazuje kao nespoznatljivo očito je ono što on želi najviše spoznati.

Za Lacana, pulzija, koja je u temelju poriv prema smrti, poriv je prema destrukciji koji mora osporiti sve što postoji. Pod »destrukcijom« Bataille misli na destrukciju drugoga, koja zatim postaje destrukcija sebe: riječ je o tjesnoj povezanosti sadizma i narcizma. Prema Moraviji, Batailleovo poimanje erotizma podrazumijeva da »ljubavnik želi gristi, prozdrijeti, ubiti, uništiti ljubavniku u nemogućem pokušaju komunikacije i identifikacije«.²⁹ Objekt užitka (*jouissance*) za Bataillea postaje »otpad u prljavštini«. Razoriti, uništiti, mučiti drugoga, nije li to neki način samouništenja? Tko želi umrijeti? Žrtva ili krvnik? U želji za destrukcijom uloge se neprestano obréu. Isto tako, kad Bataille govori o smrti, je li riječ o smrti subjekta ili smrti drugoga? Kakav je stav samog Bataillea u odnosu na likove svojih romana? U više navrata Bataille izražava bolan užitak (*jouissance*) kad u svojim pričama uprizoruje svoje sadističke fantazme, *jouissance* koji se odmah pretvara u mazohistički *jouissance*. Taj mazohizam postaje jednim elementom njegova stila: za pripovijedanje nasilnih, opscenih prizora, ili čak pomalo ludih, često prihvaća ton koji je suptilno izmjerenjivanje zanosa i ravnodušnosti — neka vrsta popuštanja, pasivnosti u opisu — a ta ravnodušnost podsjeća na naizgled pasivno držanje mazohista koji je ipak *želio* i postigao svoj užitak.

»Prljava i razgolićena tijela ležala su iza mene u divljem neredu. Krhotine stakla porezale su i oblige krvlju dvoje među nama; jedna je djevojka povratio; obuzeo nas je ludi i tako žestok smijeh da smo smočili neki svoju odjeću, neki naslonjač ili pod; iz toga se proširio miris krvi, sperme, urina i bljuvotine čiji je užas tjerao na uzmicanje, ali Marcellin me krik još više uplašio. Moram reći da je Simone spavala uzdignuta trbuha, rukom u krvnu, smirena lica.«³⁰

28 Georges Bataille, *L'érotisme*, op. cit., str. 115. To je Batailleova fantazma, misli da se smrt može »proživjeti« i spoznati.

29 Alberto Moravia, Predgovor talijanskom prijevodu *L'Histoire de l'oeil, Storia dell'Occhio*, Rim, Gremese Editore, 1980., str. 16. Prijevod s talijanskog je moj.

30 Georges Bataille, *Histoire de l'oeil*, op. cit., str. 21.

U filmu *Crash*³¹ uloge krvnika i žrtava su dvostrukomislene i međusobno zamjenjive. Riječ je o tome da valja uništiti drugoga ili sebe, ili čak trupla i strojeve, kao da više nema razlike između živih i svega ostalog.

Najpotresnije uloge u Batailleovim romanima često su žrtve, pomalo posebne, koje »aktivno« uživaju u svojem pasivnom položaju. Muški lik u *Ma mère* priča o jednoj od svojih ljubavnica:

»Loulou, žestoke čudi, prisiljavala me da je tučem i ponižavam. U našim susretima uvijek je bilo neke vrste ludila; Loulou je vladala mnome, nametala mi je svoju volju. Bila je zadovoljna samo u trenutku kad me dovela do takvog stanja da sam bio izvan sebe.«³²

Objekt (empirijski) žudnje je otpadak. Ali Batailleov je otpadak pridružen »svemu što može biti viđeno kao božansko, sveto ili veličanstveno«:³³ on je objekt žrtvovanja, objekt koji valja uništiti. Fantazma neke žene³⁴ može biti da je odabrana kao žrtva u žrtvovanju: njezina je želja da istodobno bude pasivna i nasilna do te mjere da želi nestati. S druge strane, onaj koji zadaje patnju uzbuden je jer, upravo zahvaljujući patnji koju izaziva, zamišlja da je na mjestu oca, *nositelja* falusa. Taj je otac zamišljen kako kastrira, a jedini je način da se izbjegne njegovo kastrirajuće nasilje zauzeti njegovo mjesto. Žrtva predstavlja svoj vlastiti položaj u odnosu na oca prije nego što će se s njim poistovjetiti.³⁵ Tako se krvnik istodobno poistovjećuje i sa svemoćnim ocem koji kastrira i sa žrtvom. Kao u obredu žrtvovanja: žrtvovatelj, poistovjećujući se sam sa životinjom, predmetom žrtve, »i sam umire videći se kako umire.«³⁶

Budući da za Bataillea objekt izaziva želju kao odbačeni objekt, seksualni je objekt također objekt odbojnosti, kao primjerice analni objekt.³⁷ Pervertitu se često gadi ono što radi. Opsjednut je onim što mu je odbojno i zbog svoje aktivnosti osjeća stid koji mu donosi užitak. Privlačnost opscenoga nije svojstvena samo pervertitu; riječ je o prilično općem iskustvu čak i ako ono nije lako razumljivo. Zašto opsceno, tj. ono što normalno ne smije biti viđeno, tako privlači? Nije posve jasno o čemu se radi, ali ne bi bilo toliko stida i pravila o pristojnosti kad to ne bi bilo važno. Zbog seksualne uzbudenosti opsceno se nužno ne opaža, ali često se pokazuje kad uzbudenje oslabi. Što to užasava?

31 *Crash*, film Davida Cronenberga prema romanu Jamesa Ballarda.

32 George Bataille, *Ma mère*, op. cit., str. 198.

33 George Bataille, »Écrits posthumes« u *Oeuvres complètes*, Pariz, Gallimard, 1987., str. 59.

34 Ali ne nužno žena, primjerice, muški lik iz *Ma mère*, postaje objekt za svoju majku.

35 Gérard Pommier, *L'ordre sexuel*, op. cit., str. 113.

36 G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, sv. II, J. Hypolite (prev.), Pariz, Aubier, str. 235.

37 Može li se načiniti usporedba između Batailleovog odbačenog objekta i parcijalnog objekta psihanalize? Objekt za Bataillea postaje poželjnim samo kada je objekt odbojnosti; u tom je smislu njegov prototip analni objekt.

Nije li to, za ljudsko biće, ono što se čini da njegov život dovodi u opasnost, tj. poriv prema smrti?

Prema Batailleu, erotska nam žudnja otkriva bliskost života i smrti.

»Vjetar je malo oslabio, dio neba se osuo zvijezdama; pomislih, budući da je smrt jedini izlaz za moju erekciju, a Simone i ja ubijeni, svijet naše osobne vizije zamijenit će čiste zvijezde, ostvarujući hladno ono što mi se čini krajem mojeg razvrata, geometrijsko i savršeno blještavo usijanje (podudarnost, između ostalog, života i smrti, bitka i ništavila).«³⁸

Konačna žudnja, beskonačna žudnja

Prekršaj zabrane vodi nas izravno krajnjem užitku, tj. *jouissance*, odsad identičnom smrti. Bataille vidi vrata koja se otvaraju zahvaljujući transgresiji. Lacan pak kaže da nas »libido [...] u kratkotrajnim trenucima odnosi onkraj tog sučeljavanja« između žudnje i užitka, između života i smrti, i »tjera nas da ga zaboravimo«:³⁹ to je istodobno isto i suprotno Batailleovoj teoriji, jer se nadilazi jedna kontradikcija, ali to nadilaženje stvara trenutak zaborava a ne ostrije svijesti kao u Bataillea.

Već smo govorili o beskonačnoj žudnji kod Bataillea: žudnja je beskonačna jer je jedini put prema užitku (*jouissance*). Nema prekida, prepreka, i na kraju se s njim stapa, posebice u transgresiji.

»U samoći u koju sam uranjao, ako i dalje postoji mjeru ovog svijeta, to je radi toga da u nama održi vrtoglav osjećaj prekomjernosti: ta je samoća BOG.«⁴⁰

Zahvaljujući mjeri, možemo prijeći u prekomjernost: mjeru je već prekomjernost s obzirom da je njezina finalnost njezino prelaženje. U dirljivom ulomku iz *Ma mère*, glavni lik pokazuje da je ono što se ne čini incestnim u stvarnosti uvijek incestno od trenutka kad donosi užitak. Za Bataillea nema kompromisa, nema granice, užitak (*jouissance*) je »beskonačna mogućnost«:

»Moja me sreća to više čudila što me je žudnja manje vodila neobuzданoj raspaljenosti koju sam upoznao u samoći, nego promatranju savršenog poroka koji mi je poput droge, ali s okrutnom pronicavošću, otkrio vrtoglavicu beskonačne mogućnosti. Drugim riječima, manje me je smučivala Rea [ljubavnica], koja mi je mogla pružiti osjetno smirenje, nego moja majka, od koje sam, međutim, mogao očekivati samo nematerijalnu ekstazu stida. Nedvojbeno, Rea me privlačila, ali u njoj sam manje želio lakoće užitka a više objekt pridružen

38 Georges Bataille, *Histoire de l'oeil*, op. cit., str. 44.

39 Jacques Lacan, Le séminaire, Knjiga VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Pariz, Le Seuil, 1986., str. 345.

40 George Bataille, *Ma mère*, op. cit., str. 29.

majčinoj razuzdanosti [...]. Samo sam u pijanstvu od pića ili svojoj samotnoj mahnitosti mogao ne misliti na majku nego na njezinu prijateljicu. Sada više nisam dvojio o svojoj pogrešci i u Rei sam bio spreman vidjeti, ako je dodirujem, grlim, kao što sam to radio dan ranije, samo obilazni pristup onome što je u mojoj majci za mene bilo nedostupno.«⁴¹

Za Bataillea, erotska žudnja teži i vodi do užitka (*jouissance*) koji daje osjećaj da se život i smrt stapaju, ali da tu nema smrtnе opasnosti. U tom smislu, Batailleova žudnja, koja je bezuvjetna žudnja, ipak nije čista žudnja. Neki Batailleovi likovi idu poput Antigone do smrti, ali iz toga se ne može zaključiti da se u stvarnosti izlaže opasnosti od neposredne smrti čim se žudi. Za Bataillea, ne ide se do smrti jer je seksualni odnos dovoljan da pruži određeno iskustvo smrti.

Žudnja je za Bataillea samo iskušenje, dok je za Lacana ona istodobno iskušenje i zabrana. Žudnja ne vodi do *jouissance*, ali *jouissance* se predstavlja »komadićima« u žudnji. Ponekad takav užitak nakratko izbjija u životu nekog subjekta — primjerice prilikom sna ili neke omaške, ili čak u ljubavi — i uviјek je povezan s užasom.⁴²

Žudnja je taj neobičan trenutak koji teži prema užitku, ali koji ga i prijeći: uživati se može samo u zabrani, onome što čini prepreku, drugim riječima u žudnji. Uživati u zabrani znači uživati u vlastitoj nemoći koja, navaljujući, otvara neki rascjep u užitku: uživati u nemogućnosti i njezinu kršenju, u obojem istodobno. A *jouissance* je divlji, bijesan, jer nije *jouissance* do kraja, jer ne može ići sve do izvan principa užitka. Bijes, srdžba, paroksizam: transgresija ide uviјek zajedno s nasiljem. Nepotpuni *jouissance*, jer potrebna mu je istodobno konačnost i beskonačnost.

Jouissance treba zaštitu fantazme, kontradikcije: »[...] Freud je prvi smio no i snažno artikulirao da je jedini trenutak *jouissance* koji poznaće čovjek na samom mjestu gdje se stvaraju fantazme, koje su za nas ista prepreka pristupu tom *jouissance*, prepreka na kojoj je sve zaboravljeno.«⁴³ U fantazmi smo suočeni s dva heterogena i neodvojiva odsječka od kojih drugi poriče prvi: prvi se odnosi na *jouissance*, drugi na njegovu zabranu. Fantazma je spona koja obje ujedinjuje; otkriti spoj, moglo bi se pokazati opasnim: pojavljuje se kasnacijacija i s njom strah da se neće uživati. Za neurotičara je bolje ostaviti stvari

41 *Ibid.*, str. 100. Mi to ističemo.

42 U *Le séminaire, Livre XI* Lacan komentira san o »mrtvom sinu koji gori«, opisan u Freudovom *Traumdeutung*. Taj san nije fantazma koja ispunjava neku želju, kako kaže Freud, nego jedna točka očeva užitka kad se »[njegova] želja uprisutnjuje kroz gubitak zamišljen na najokrutnijoj točki objekta«, *Le séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Pariz, Le Seuil, 1973., str. 58.

43 Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VII, op. cit.*, str. 345.

onakvima kakve jesu: fantazma nas pušta da spavamo, omogućuje nam da sa-njamo o mogućnosti cjelevitog užitka a da nas pritom ne izlaže riziku.

»Vidjeti odškrinuta vrata, ne znači i kroz njih proći«:⁴⁴ žudnja se ostvaruje u fantazmi, u snu, u simptomu... ali šepavo, približno ili iluzorno. Psihička realnost nije realnost. Odškrinuta vrata su fantazma. Ali kakve bi bile posljedice kad bi se prešao prag?

Prijeći granicu znači smrt ili ludilo.

Prema Lacanu, kad je jouissance moguć, on je ograničen, barem za muškarca. Doista, muškarac se spotiče o granicu, falus, koji se ne može zaobići. Falički je užitak uvijek autoerotski i gotovo homoseksualan. Kastracija (Ö) prijeći potpuni jouissance, ali istodobno potiče žudnju i omogućuje pristup seksualnom — djelomičnom — užitku: posebice faličkom. Paradoksalni užitak, jer to nije ekstremni jouissance. U seminaru *Encore*, Lacan misli da neke žene, naprotiv, mogu ići onkraj te granice, kao da za ženu postoji užitak izvan *falusa*. Taj je užitak, koji pripada ekstazi, neizraziv i mogao bi se usporediti s mističnim užitkom koji preljeva tijelo i ponekad čak ostavlja tragove (primjerice ekstaza i stigmate svete Terezije Avilske). U ženskom užitku na vrhuncu žena izmiče muškarčevu utjecaju i, prekoračujući granicu falusa, može navesti na pomisao o mogućem susretu s Drugim. Taj Drugi je kao Bog: ekstaza »uvjerava« o postojanju Boga.⁴⁵

Za Bataillea, seksualno iskustvo pripada redu svetoga,⁴⁶ ali ne može se načiniti smiona usporedba između mističnog i seksualnog jouissance. Da bi se o tome moglo govoriti, valjalo bi *oboje* proživjeti. Bataille kritizira psihanalitičare kojima je možda nepoznato bilo koje vjersko, a u svakom slučaju mistično iskustvo, a žele opisati njegova temeljna obilježja.⁴⁷ Istodobno primjećuje očite sličnosti, »ekvivalencije i razmjene«⁴⁸ između erotizma i mistike.

Bezuvjetna žudnja izmiče subjektu ali mu daje jedinstvenost. Bataille i Lacan vide žudnju kao izazov svakoj ideji o redu u prirodi, moralnom zakonu i društvenim pritiscima. Čini se da se kod Bataillea žudnja kao unutarnje iskustvo ponekad okreće prema metafizici. Lacan nam, naprotiv, pomaže da se oslobođimo očekivanja nekog Otkrivenja, ili je barem *otkrivanje* koje se događa tijekom psihanalize naizgled skromnije vrste: analizant otkriva kontradik-

44 Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, Pariz, Le Seuil, 1991., str. 19.

45 Prema našem mišljenju, to je fantazma nekih lakanovaca. Tijekom čitavog seminara *Encore* Lacan pokušava produbiti teško pitanje ženskog užitka. Slažemo se s Lacanom koji ženskom užitku pripisuje osebujnost koja je u nekim slučajevima može učiniti posve različitom od užitka muškarca.

46 Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, str. 247.

47 *Ibid.*, str. 250.

48 *Ibid.*

ciju svoje žudnje, kontradikciju s kojom se samo vrlo teško mogao suočiti sve dok je nije opazio. On također otkriva da svaki jouissance pripada redu gubitka, kako kaže Lacan. Na kraju krajeva, taj ulog i nije tako skroman, jer to otvara može potresti analizanta i promijeniti njegovo ponašanje ili barem njegove afekte.

S francuskoga prevela JAGODA MILINKOVIĆ

222

... u korijenu tog diskursa o Bogu koji zapadna kultura jako dugo održava... oblikovano je jedinstveno iskustvo: transgresija. Možda će jednog dana biti presudno za našu kulturu te će urasti u njezino tlo, kao i iskustvo kontradikcije u dijalektičko mišljenje u prijašnjim vremenima.

(Foucault, 1977: 33)¹

Na filozofskoj platformi koja je postavljena u prethodnom poglavlju sada možemo istražiti neke od suvremenih mislioca koji su se bavili temom transgresije kad su promišljali svoje poststrukturalizme ili heterologije. Međutim, za početak razmotrimo poučnu diverziju u još jednom elementu društveno–kulturalno–povjesnog konteksta u kojem su osmišljene te ideje.

Nisbet (1976) je postavio poticajnu tezu o estetičkim paralelama u razvoju sociologije i figurativnog, metaforičkog i kritičkog lika u devetnaestostoljetnoj književnosti, slikarstvu, romantičkoj povijesti i filozofiji *fin de siècle*. U toj tezi »modernizam« opisuje kao »rđu napretka«. Nisbet govori o intelektualnoj mučnini koja se proširila upravo s duhom napretka. Cini se da je mučnina bila presudna za osnove na kojima se trebao ostvariti napredak. Saznajemo da se mučnina proširila nakon Hegela, kao da je načelo negacije nesumnjivo utjecalo na kolektivnu svijest.

Ta mučnina postala je prepoznatljiva po tome što je utemeljena u reakciji na iste elemente moderniteta koji su imali istaknuto mjesto u najvažnijim vizijama o napretku zapada: industrijalizacija, tehnologija, masovna demokracija, egalitarizam, znanost, sekularizam i oslobođenje pojedinca od tradicionalnih vrijednosti.

(Nisbet 1976: 115)²

1 Foucault, M. (1977) *Language, Counter-Memory, Practice* (sadržava esej iz 1963, »Predgovor transgresiji«), New York: Cornell University Press.

2 Nisbet, R. (1976) *Sociology as an Art Form*, New York: Oxford University Press.

Modernizam je bio dominantan pokret u umjetnosti i novim društvenim znanostima. Kao pokret, neposredno je reagirao na procese koji su nam skrenuli pozornost na sukobe, besmisao, pobune te na kraju na opasnost koju za ljudsko stanje strukturno predstavlja modernizam i konkretni proces modernizacije. Modernizam je počeo označavati moćno zbijanje intelektualnih strujanja, napose umjetničkih inicijativa, koji su se spojili sredinom devetnaestog stoljeća. Očigledno je zašto se duboko ukorijenjena povezanost marksizma s kritičkim strujanjima u europskoj misli može sagledati u modernističkim pojmovima — uostalom, Marx je predložio razgradivanje i odbacivanje kapitalizma, industrijalizacije i otuđenja. A Berman je za Marxa rekao da je »prvi i najveći modernist« (Berman 1982: 129).³

Baudelaire i modernizam

Francuski pjesnik i eseist Charles Baudelaire (1821–1867) postavio je osnove sveobuhvatnog i izazovnog manifesta modernizma te se po mnogo čemu njegov bijes, mrak i iskvarenost još uvijek povezuju s elanom takvog mišljenja. O temi modernizma kaže:

... daleko je lakše bez oklijevanja reći da je ruho našeg doba absolutno ružno nego se posvetiti zadaći da se iz njega izluči tajnoviti element ljepote koji bi moglo sadržavati, ma koliko neznatan i sitan taj element mogao biti. »Modernost« je za mene efemerno, prolazno, slučajno, polovica umjetnosti, a druga polovica je vječno i nepromjenjivo.

(Baudelaire 1964: 12)⁴

Baudelaireov koncept »moderniteta« u isti mah je ontološki i epistemo-loški. Dakle, za njega to je novi objekt umjetničkog interesa i nova kvaliteta, iskustvo i razumijevanje modernog bića. Moderna umjetnost stoga je postala obuzeta novinom, kršenjem pravila, prekoračenjem uzusa i konvencija. Takva umjetnost neizbjegno vodi prema konceptualnom, jer je posvećena kritičkom razmatranju svoje pozicije u odnosu prema prošlosti. Međutim, umjetnik »novog« zaokupljen je originalnim sklopom problema, intelektualnih i tehničkih, o tome kako uopće, a ne samo najbolje, zabilježiti prolazno.

... u trivijalnom životu, u svakodnevnoj metamorfozi izvanjskih stvari, postoji brzina kretanja koja od umjetnika traži jednaku brzinu izvedbe... Promatrač, filozof, *flâneur* — nazovi ga kako želiš, ali kojim god riječima odredio takvog um-

3 Berman, M. (1982) *All that is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, New York: Simon & Schuster.

4 Baudelaire, C. (1964) *The Painter of Modern Life and Other Essays*, London: Phaidon.



jetnika, zacijelo će dobiti određena obilježja koja se ne mogu odnositi na slikara vječnih ili barem trajnih stvari, junačkih ili religioznih tema.

(Baudelaire 1964: 4)

U središtu Baudelairove koncepcije modernog i intelektualne reakcije na modernitet bilo je pobijanje i transgresija konvencionalnog morala u mišljenju, riječi i djelovanju. Bio je rasipnik, dandy, ovisnik, pijanac, diletant, depresivan, po mnogo čemu loš utjecaj, karakter koji je imao »nepogrešiv osjećaj za dekadentno« (Spengler, 1926).⁵ To je čovjek za kojeg je Benjamin rekao da je »lirski pjesnik u doba razvijenog kapitalizma«. Baudelaireova prevlast i vodeća uloga u modernističkom pokretu obuhvaćeni su u dva, naizgled nepomirljiva stereotipa, koja je Eluard opisao ovako:

Kako takav čovjek, koji je kao nijedan drugi sposoban izraziti sumnju, mržnju, prezir, gađenje, melankoliju, kako može posve otvoreno iskazati strasti i iscrpiti svijet kako bi istaknuo njegovu kaotičnu ljepotu, tmurne istine, tmurne, ali i vrlo prijemčive i poželjne?

224

(Eluard citiran u Poulet i Kopp 1969: 9)⁶

Baudelaire promiče »metafiziku provokatora« (Benjamin 1969).⁷ Time je intelektualno oslobođio svoj grad od Haussmannove vladavine i njegovih arhitektonskih ograničenja. Porekao je svako političko djelovanje zasnovano na racionalnim osnovama te je neumorno pokazivao kako je racionalizam u bilo kakvom obliku lažan — stajališta koja su u naše vrijeme dobila veću podršku i popularnost nego u njegovom. Baudelaire pod maskom *bohème* ili *flâneura* obilazi dominantne ortodoksije u umjetnosti, politici, književnosti i društvenom uređenju. Baudelaireov kratki život prethodio je Nietzscheovom, s preklapanjem od dvadeset tri godine. Nema dokaza o bilo kakvom uzajamnom odnosu dva mislioca, ali zanimljivo da su obojica željeli potkopati i dovesti u pitanje moralne standarde koji su bili paradigmatski za njihov naraštaj, kao i uvjete za ono što će biti shvaćeno kao najimperijalnija dominanta europske civilizacije. Oba mislioca bila su duboko melankolična u promišljanju svoje povijesne epohe, ali dok su Nietzscheovi transgresivni porivi nesumnjivo intelektualni, Baudelaire ih je prenio i u područje tjelesnog — vjerojatno je bojao kosu u zeleno, a govorkalo se da jede mozak novorođenčadi! Sartre je ovako odredio Baudelaireovu etičku poziciju:

Činiti Zlo zbog Zla samog znači učiniti upravo suprotno od onog što afirmiramo kao Dobro. To znači željeti što mi ne želimo, zato jer se grozimo sila Zla i ne željeti što mi želimo, jer Dobro se uvijek određuje kao objekt i cilj najdubljeg htit-

5 Spengler, O. (1926) *The Decline of the West* (preveo C. Atkinson), London: Allen and Unwin.

6 Poulet, G. and Kopp, R. (1969) *Who Was Baudelaire?*, Ženeva: Editions d'Art Albert Sira.

7 Benjamin, W. (1969) *Charles Baudelaire: The Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London: Verso.

jenja. To je Baudelairovo stajalište. Njegovo djelovanje i djelovanje običnih grešnika razlikuju se kao crna magija od ateizma. Ateist ne mari za Boga jer je jednom zauvijek odlučio da On ne postoji. Ali svećenik crne mise mrzi Boga jer Ga vole, prezire Ga jer ga štuju. Želi poreći postojeći poredak, ali u isti mah ga čuva i više nego ikad podržava.

(Sartre 1946: 16)⁸

Čini se da nam Baudelaire govori da u osnovi našeg modernog shvaćanja moramo prihvati da društveno iskustvo nije predvidljivo, postojano i obnovljivo kao tradicionalne strukture. Oblici spoznaje koji se uzimaju kao neupitni, na primjer temporalnost, prostornost, pa i kauzalnost, više ne mogu održavati naše odnose prema realnom ili njegovim reprezentacijama. Taj paradigmatski obrat u svjetonazoru omogućio je sociologije Marxa, Webera i Durkheima, koje su patološkim klauzulama moderniteta dale formu »otudenja«, »željeznog kaveza« i »anomalije«. Pored toga, nove sociologije trebaju opisati nove forme fenomena i odrediti nove forme tumačenja. Možda najdalje u oba smisla otišao Simmel istražujući kontingenčiju (vidi Frisby 1985).⁹ On je konačno bio sociolog moderniteta.

Kako se onda uspon i formiranje moderniteta uklapa u naš prikaz transgresije? S pojavom Hegelove negacije, Nietzscheovim prevrednovanjem vrijednosti i Baudelaireovom afirmacijom nestabilnosti »modernog« iskustva i realnosti, dobili smo sklop uvjeta koji u poslovima čovječanstva sigurno daju maha kritičkom stajalištu, a još više izazovnom, zahtjevnom i nepokornom stajalištu, napose u Europi. Featherstone je to elokventno formulirao:

Temeljna odlika modernizma može se sažeti kao estetička samosvijest i misaonost, odbacivanje narativne strukture i protežiranje simultanosti i montaže, istraživanje prirode realnosti koja je paradoksalna, dvosmislena i nesigurno otvorena te odbacivanje shvaćanja o cjelevitoj osobi isticanjem destrukturiranog, dehumaniziranog subjekta.

(Featherstone 1988: 202)¹⁰

Mnoge citirane karakteristike, kao i neke druge iz prijašnjih opisa modernizma čine se, ako već nisu identične, onda barem u kontinuitetu s ključnim obilježjima (koja je moguće navesti) postmodernizma. Puno se pisalo o raspravi modernizam/postmodernizam, kontinuitet/diskontinuitet, a obje strane koristile su tešku teorijsku artiljeriju (vidi dobar sažetak u Smart 1993).¹¹ Ovdje nije važan ishod te rasprave. Dovoljno je reći da je nezamisliva pojava postmo-

8 Sartre, J-P. (1946) *Baudelaire*, Pariz: Gallimard.

9 Frisby, D. (1985) *Fragments of Modernity*, Cambridge: Polity.

10 Featherstone, M. (1988) »U potrazi za postmodernim: uvod«, *Theory, Culture and Society* 5, 2–3 (lipanj).

11 Smart, B. (1993) *Postmodernity*, London: Routledge.

Bataille, eksces i Foucault

Georges Bataille (1897–1962) iznimna je ličnost i njegove su ideje imale najvažniju ulogu kod pisanja ove knjige. Iako ne može polagati isključivo pravo na pojam, njegovo djelo možda je najuže povezano s koncepcijom transgresije. Paradoksalno je da je Bataille dvadeset godina radio kao knjižničar u *Bibliothèque Nationale* u Parizu. Kažem paradoksalno jer je njegovo djelo, kao i način života, posve oprečno ustaljenom stereotipu o tihom, povučenom, vrlo introvertnom knjižničaru. Imao je nasilne faze, zbog kojih je bio hospitaliziran, ali kako nam kaže Stoekl (1985),¹³ nikakva sila nije mogla ugušiti njegovo intelektualno nasilje, koje ga je pratilo do kraja života. Bataille je bio opsjednut temama kao što su »smrt«, »eksces«, »transgresija«, »erotika«, »zlo«, »žrtva«, »fašizam«, »prostitucija«, »De Sade«, »žudnja« o kojima je pisao, kao i o drugim konvencionalnim temama, ali uvijek na nekonvencionalan način. Izbor tabloidnih naslova i mračne aluzije o nepredvidivosti ne spominju se zbog senzacionalizacije tog čovjeka i svođenja njegovog djela na određeni aspekt kreativne mučnine. Međutim, s Batailleom se povezuje intenzivna energija, divljina i vandalizam koju je izražavao bez zadrške, pa su medievalistička struka, izučavanje marksizma, veze s nadrealizmom, pripadnost tajnim društvima, glasine o prinošenju ljudskih žrtvi, pornografski tekstovi, pijanje i bludničenje koherentni dijelovi njegove osobe u cjelini. Hussey je to jasno sažeo:

12 Pefanis, J. (1991) *Heterology and the Postmodern: Bataille, Baudrillard and Lyotard*, Durham i London: Duke University Press.

13 Stoekl, A. (1985) »Uvod« u *George Bataille — Visions of Excess: Selected Writings 1927–1939*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

... Bataille je bio istaknuta i utjecajna ličnost, urednik uglednog časopisa *Critique*, a zbog dugogodišnjeg suparništva s André Bretonom, on i njegov krug postali su poznati kao okupljalište disidentskih nadrealista. Bataille, koji je u filozofiji i politici kombinirao mirnu karijeru knjižničara i žđ za viškom i nasiljem, bio je na glasu i kao erotičar. Batailleovi književni tekstovi bili su notorni zbog blasfemije i sadizma, a navodno je i u privatnom životu prošao sve što se može pronaći u njegovoj književnosti.

(Hussey, 2002: 86)¹⁴

Dakle, veći od života, dekadentan, devijantan i za života poštovan u malom, ali vrlo utjecajnom krugu prijatelja, među kojima su bili Jacques Lacan, Michel Leiris, Maurice Blanchot, Pierre Klossowski i Roger Caillos. Ipak, Bataille je ostao sporedni lik na europskoj intelektualnoj sceni. Ironično je da je nakon smrti i krajem dvadesetog stoljeća prepoznat kao novi intelektualni avatar, prešutno priznat otac heterologije i post-ova, »prorok transgresije« (Noys 2000).¹⁵ Batailleove knjige, povodom njega ili o njemu, umnožavaju se i sada je postao središnja i ključna ličnost — slava koju bi odbacio jer je njegova nepredvidiva misao uklopljena u matično strujanje. Međutim, bez obzira na moderni interes za usvajanjem, Batailleove ideje još uvijek su zakučaste, nejasne, višeslojne, žestoke, bezobzirne prema tradiciji, a istodobno poetične i odbojne. On ne hrabri, ne izražava dobrodošlicu, ne traži slaganje ili konsenzus. Čini se da Bataille često djeluje iz obaveze prema sadeovskom »suverenom čovjeku«, čitatelj može »uzeti ili ostaviti«, a potraga za inspiracijom zaciјelo je značajnija od našeg združenog aplaudiranja njegovim ostvarenjima. Njegove teme isključivo su zadane libidalnom snagom i željom da bude saslušan. Dugogodišnji prijatelj Leiris opisao ga je kao »nemogućeg čovjeka, fasciniralo ga je sve što je mogao sazнати o tome što je zaista neprihvatljivo« (Leiris citiran u Habermas 1984: 79).¹⁶ Međutim, to ne znači da ne slijedi određenu putanju: njegovo djelo je koherentno, ali priča je posve interna. Intenzivno je sudjelovalo u hegelijanskoj borbi za priznanjem, a ipak stoji na razdjelnici takvog političkog djelovanja i od obraćanja zajednici, kolektivu, klizi prema decentriranim manifestacijama razlike koje ispunjavaju svremenu »politiku identiteta«. Njegov bijes usmjeren je na ekonomiju kapitalizma i ekonomiju koja način proizvodnje umeće u međuljudske odnose, a ipak njegov strah izazvan je gubitkom Boga i posljedičnom prijetnjom individualnom suverenitetu. Iscrpio je ograničenja marksizma. Hegelovu negaciju želi osporiti prevrednovanjem vrijednosti koje zagovara Nietzsche. Dijalektiku želi zamijeniti genealogijom. I

14 Hussey, A. (2002) *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord*, London: Random House.

15 Noys, B. (2000) *Bataille*, London: Pluto.

16 Habermas, J. (1984) »Francuski put u postmodernitet: Bataille između erotizma i opće ekonomije«, *New German Critique* 33: 79–102.

želi fokusirati nesvjesno. Pornograf, za kojeg su znali reći da »ide do kraja«, izlaže svoju nutrinu, ironizira pornografske tendencije kapitalističke društvene strukture, poigrava se metaforama koje otkrivaju obrasce isključivanja, izbacivanja i dehumanizacije s kojima obiluje dvadeseto stoljeće (uključujući fašizam i staljinizam). Piše tako da ga se ne slijedi, a istinskog transgresivca ne može se slijediti. Na primjer, kad Bataille piše o tjelesnim izlučevinama i politici izlučivanja, govori o govnu jer je vulgarno, jer ima značajnu ulogu u seksualnom fetišizmu, jer je opsjedalo De Sada, a govori i o tijelu kolektivnog društvenog života i onima koji su izlučeni, isključeni, izbrisani, kao što su loši, ludi, devijantni, siromašni, marginalni, razvlašteni. Transgresor odnosno transgresivan čin može nas dovesti do tih mesta ne obazirući se na finese lijepog ponašanja, uljudnost ili stil.

Za Bataillea, transgresija je »unutrašnje iskustvo« s kojim pojedinac — ili zajednica u ritualiziranim transgresijama kao što su šrtvovanje ili kolektivna svetkovina (*la fête*) — prekoračuje ograničenja racionalnog, svakodnevnog ponašanja koje je sputano uzusima profita, produktivnosti ili samoodržanja. Iskustvo transgresije nerazdvojno je od svijesti o granicama ili zabranama koje krši. Upravo zbog transgresije u potpunosti se shvaća snaga zabrane.

(Suleiman 1990: 75)¹⁷

Foucault (1977a) je dao brilljantan uvod u Batailleovu koncepciju transgresije iako je napisan godinu dana nakon Batailleve smrti. Napisan je kao hommage Batailleu i objavljen u novom izdanju njegovih sabranih djela. To je tekst od kojeg očekujemo da će šturo obraditi temu. Foucault je počeo s modernom seksualnosti, novim dobom koje su zacrtali De Sade i Freud i oslobođili od stega kršćanstva. A ipak, stari vokabular seksualnosti imao je dubinu i teksturu koja premašuje neposrednost. Bog je odsutan, a moral više nije podložan duhovnoj formi, pa smo dobili profanaciju bez objekta. Bezbožni vokabular moderne seksualnosti postavlja ograničenja i propisuje ciljeve tamo gdje je nekad bila beskonačnost. »Seksualnost ne ostvaruje ništa izvan sebe, nema prolongiranja, osim u mahnitosti koja ju prekida.« (Foucault 1977a: 30) Freud je dodatno odredio naša ograničenja u seksualnosti uvezši je kao kanal nesvjesnog. Naš vokabular seksualnosti danas je bez kontinuiteta s prirodom, radi se o cijepanju koje je zaštićeno zakonom i tabuom. Ako je Bog mrtav onda je beskonačnost bezgranična, nema ničeg izvan bića, pa smo onda primorani da konstantno priznajemo unutrašnjost bića, ono što Bataille naziva suverenitet — nadmoć, zakon, odgovornost i monokauzalnost sebstva. To iskustvo Foucault je opisao kao bezgranično područje i prazninu viška. Dakle, čovječanstvu i ljudskoj misli nakon smrti boga otvorene su fantastične mogućnosti, ali postoje i poteškoće koje se čine nesavladive. Jedini način da beskonačni svijet dobi-

17 Suleiman, S. (1990) *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avante-Garde*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

je bilo kakvu strukturu ili koherenciju je putem ekscesa koji prekoračuje svijet i na taj način ga konstruira — dovršavanje koje prati i ide uz transgresiju. Transgresija je postala moderna inicijativa nakon Boga, traganje za ograničenjima koja se krše, erotizam koji prelazi granice seksualnosti. Bog je prevladavanje Boga, granica je transgresija granice. Ništavilo beskonačnosti kontrolira se jedinstvenim iskustvom transgresije.

Transgresija je djelovanje koje uključuje ograničenje, usku zonu crte na kojoj se ukazuje bljesak prelaska, a možda i cijelokupna putanja, pa čak i porijeklo. Transgresija je zaciјelo u potpunosti sadržana u crti koju prekoračuje. Igra ograničenja i transgresije regulirana je s jednostavnom ustrajnošću: transgresija neprestano prelazi crtu koja se zatvara iza nje u kratkotrajnom valu, pa stoga mora opet otici na obzor neprekoračivog. Ali taj odnos je daleko složeniji: elementi se nalaze u neizvjesnom kontekstu, u izvjesnostima koja se smješta narušavaju pa je smisao neučinkovita čim ih pokuša zahvatiti.

(Foucault 1977: 33–34)

Dakle, postoji apsolutna kontingencija ograničenja i transgresije, u izolaciji oni su nezamislivi, jalovi i besmisleni. Smisao nastaje u trenutku presijecanja dva elementa i svega što slijedi kod ukazivanja presjecišta. U koliziji i svetkovini neodložnog trenutka koji osmišljava ograničenje i transgresiju, neizbjegno dolazi do nasilja. Ograničenje pronalazi smisao u krhkosti svog bića koje je izloženo, a transgresija u raskrivanju svoje neminovne iscrpljenosti. To je orgazmička jukstapozicija. Isto tako je jasno da oba elementa crpu snagu i energiju iz trajne prijetnje sputavanjem odnosno destrukcijom koju predstavlja drugi.

Dakle, transgresija nije povezana s ograničenjem kao crna s bijelom, nezakonito sa zakonskim, izvanjsko s unutrašnjim ili kao otvoreni prostor sa zatvorenim prostorom građevine. Njihov odnos ustvari poprima oblik spirale koja se ne može iscrpiti pukim prijestupom. Možda je poput munje u noći koja od prapočetaka daje gustoću i crnilo noći koju poriče, koja iznutra obasjava noć, od vrha do dna, a ipak tama je omogućila blistavo ukazivanje, njenu izmučenu i uravnoteženu jedinstvenost. Munja nestaje u prostoru koji obilježava svojim suverenitetom i trne nakon što je imenovala nepoznato.

(Foucault 1977: 35)

Ta upečatljiva vizualna slika rasvjetljava naša ranija razmatranja o ograničenju u 3. poglavljju, pa je zakon koji sadržava i njegovo povremeno probijanje, sada daleko jasnije ocrtan. Utješna izvjesnost strukturalističke binarnosti mukotrpno je relativizirana i izložena u fukoovskoj ekspoziciji. U poststrukturalističkim radovima imamo druge primjere za takvu kritiku, na primjer Deleuze uzima metaforu »rizoma« (*mille plateaux*) u odnosu prema društvenom procesu, tvrdeći da je moguće da fenomeni istodobno budu strukturno površinski i dubinski strukturirani poput valova, a njihova gramatika ne mora biti sadržana u jednom registru. On se također poslužio pojmom »nabor« (*le plie*), pregib na mapi koji omogućava nove spojeve, prijelaze, jukstapozicije i koinci-

dencije obrisa, mjesta i obilježja na isti način na koji suvremena svijest u isti mah razdvaja i preuređuje društveno prema različitim strukturama važnosti. Na brojne načine teorijski tropi kristaliziraju središnja obilježja poststrukturalističke »razlike«, koju je Mouzelis (1995)¹⁸ sažeto opisao kao trostruku: (1) anti-utemeljiteljska, poriče shvaćanje o izvornosti i monokauzalnosti, opire se zadanim, orijentacijskim binarnostima i razara ih barem u kontinuum ako ne i u slučajnost, proširuje jaz između označitelja i označenog, (2) decentrira subjekt, ako se radi o tezi o »smrti čovjeka« onda je sigurno riječ o osjećaju da sebstvo, subjektivnost i osobnost nisu kauzalne inicijacije društvenog djelovanja, procesa ili događaja i (3) odbacuje ideju o reprezentaciji odnosno empirijskom referentu.

Vratimo se Foucaultovom prikazu transgresije: odnos transgresije i ograničenja u isti mah je vrlo jednostavan, poput bljeska munje, i iznimno složen, poput spirale koja ih povezuje. Događaj njihovog presijecanja stoga se ne može obuhvatiti kodom, u biti je izvanjski, amoralan. Foucault kaže da međusobni odnos onda mora biti oslobođen od koncepcije o skandalu ili subverzivnom, bilo čega negativnog, a tako je u apstrakciji. Kako je rekao Bataille: »Zlo nije transgresija, to je osuđena transgresija« (Bataille 2001: 127).¹⁹ U praksi, naravno, svaka suvremena transgresija odnosi se na ludo, loše i opasno jer je pred-post-strukturalistički život, dakle svakodnevni život, prožet kodovima, binarnim, zakonom, opozicijama i negacijama te je zaista sve osim genealogije i njenog metoda. Za ubojice Moorsa, blizance Kray, ubojice Jamesa Bulgera, Osamu bin Ladenu, ne može se reći ni da su izvan ni ispred svog vremena, oni su opozicijske manifestacije, označitelji zla i tame, njihova ograničenja jednodušno priznajemo i ustvari se borimo za pravo na takvo priznanje (na način koji bi Hegel razumio). Ipak, Foucault ne odustaje, on nije apologet svakodnevног života. Po njemu (i Batailleu) transgresija nije opozicijska, remetilačka ili transformacijska: »Transgresija nije ni nasilje u podijeljenom svijetu (u etičkom svijetu) ni pobjeda nad ograničnjima (u dijalektičkom ili revolucionarnom svijetu).« (Foucault 1977: 35) Transgresija najavljuje ograničenje i njegovu suprotnost. To nije početak, Foucaultovim riječima, »nepozitivne afirmacije« suvremene filozofije. Tu se mogu zamijetiti rani tragovi postmodernog manifesta. To je i nagovještaj, po Batailleu, »unutrašnjeg« odnosno »nutarnjeg iskustva«, dakle iskustva oslobođenog od disciplinarnih, profesionalnih, moralnih ograničenja koje, kao i njegovo djelo, neumorno propituje, frustrira i uznenimruje svaku izvjesnost. Bataille je postao Nietzsche, a propitivanje ograničenja u suočavanju s bezgraničnim može se shvatiti kao svojevrsno sekularno otkrivanje svetog, arbitra kraja iskustva.

18 Mouzelis, N. (1995) *Sociological Theory: What Went Wrong?*, London: Routledge.

19 Bataille, G. (2001) *Eroticism* (Uvod, C. MacCabe), London: Penguin.

Foucault nastavlja s razglašavanjem transgresivnog obrata u suvremenoj misli. Za njega se Batailleovi tekstovi sukobljavaju s pitanjem o jeziku i korištenjem jezika u filozofiji pod utjecajem značajne ideje o Wittgensteinovim *Filozofskim istraživanjima* kao istraživanju koje zaista traje. Stoga se Bataille navodi kao transgresivna metoda, transgresivni izazov, glasnik transgresije i novi post-hegelovski, post-kantovski put prema naprijed.

... »filozofija erotizma«... iskustvo konačnosti i bitka, ograničenja i transgresije? Koji prirodni prostor može zauzeti ta forma mišljenja i s kojim se jezikom može služiti? Nesumnjivo, još ne postoji forma mišljenja, nije utvrđen diskurs koji bi dao model, temelje, pa čak i bogatstvo vokabulara. Bi li pomoglo, za svaki slučaj, pokazati po analogiji da moramo pronaći jezik za transgresivno koji bi bio ono što je u prijašnjim vremenima bila dijalektika za kontradikciju? Zacijelo bi više učinili ako bi govorili o tom iskustvu i omogućili mu da govori iz dubine u koju je pao njegov jezik, s mjesta na kojem mu riječi bježe, s kojeg je upravo nestao subjekt koji govorи, na kojem se spektakl ruši pred našim preokrenutim očima — s kojeg je Batailleova smrt nedavno postavila njegov jezik.

(Foucault 1977: 40)

231

To je moćna izjava koju nije lako podržati, čak i na nepozitivne načine!

Bataille i erotizam

Premda je Bataille napisao nekoliko pornografskih romana, npr. *Madame Edwarda* i *Priča o oku*, premda su njegovu radovi prožeti erotikom, jedina monografija koja je isključivo posvećena toj temi, *Erotizam*, prilično je uštognjena. Knjiga je ipak iznimne kvalitete i daje svojevrsnu antropologiju erotizma. *Erotizam* je arena u kojoj Bataille eksplisitno i sustavno obrađuje ideju transgresije. Ustvari, neki kritičari smatraju da je s obzirom na izdvojeno bavljenje konceptom samo u tom radu, pogrešno povezati Bataillea s transgresijom — a to nije stajalište koje dijeli autor ove knjige. Obrađeno je pet tema, »erotizam«, »smrt«, »transgresija«, »tabu« i na kraju »nasilje«, koje ima dinamičnu ulogu u odnosu s ostale četiri teme.

Za Bataillea, bivanje je iskustvo ograničenja i temeljno iskustvo, a primarna metafora za to vjerovanje je spoznaja smrti. Smrt je golema konačnost, završna točka, a taj uvid dijeli i drugi, na primjer Sartre u tezi o *Bitku i ništavilu*. Međutim, ograničenja su nedodirljiva, društveno i povjesno konstruirana i izložena iskušavanju i otporu. Poriv da se ide do krajnjih granica dolazi od životne snage ili, drugim riječima, želje da se »dovrši« život, potraga koju bi Hegel dobro razumio. Međutim, konstantna nesposobnost da se »dovrši« život i shvaćanje te nesposobnosti proizvodi trajno izvanredno stanje i tjeskobu, a to je ljudskog stanje. Egzistencija se pretvara, kako je Bataille rekao, u »isprazni pokušaj dovršavanja bitka« (Bataille 1988: 89).²⁰

20 Bataille, G. (1988) *The Inner Experience*, Albany: State University Press.

Seksualizirano ljudsko biće, u mjeri koja nije poznata životinjama, svjesno je svoje seksualnosti koja je više od neartikuliranog pritiska. Poprima oblik žudnje, žudnje za drugim i žudnje za uzajamnim odnosom. U činu kopulacije smrt i život se sreću u »maloj smrti«, orgazam je svršetak i potencijal za razmnožavanje. MacCabe u uvodu za *Erotizam* kaže da Bataille:

Želi postaviti erotizam u središte života, ali pri tome ističe njegov odnos prema smrti kao trenutak u kojem naša pojedinačna egzistencija trga spone tijela kako bi ušla u nediferencirani kontinuitet egzistencije.

(MacCabe u Bataille 2001: x)

Dakle, Bataille ističe da je sebstvo, biće, zatvoreno u autoreferencijalnoj praznini, besmislenosti koja nastaje u određenoj spoznaji smrti, konačne grance. Erotično, žudnja za drugim, trajna je inicijativa s kojom biće nasilno želi priznavanje te je afirmirano u drugima i od drugih. Drugost je uvijek predikat seksualne aktivnosti. Stoga je komunikacija sebstva s izvanskim fundamentalno pomućena u seksualnosti. Erotičam onda nije dokona zabava nekolicine, ni opačina koja rezervirana za mjesta zla i loše ljude, ni neugodni aspekt sebstva koji s pravom treba potisnuti ili odbaciti, to je ustvari energija života kao takvog.

Erotičam jedino zanima napad na najdublju srž živog bića, kako bi srce prestalo kucati. Prijelaz od normalnog stanja u stanje ertske žudnje pretpostavlja djelomično raspadanje osobe kakva postoji u carstvu diskontinuiteta... Erotičam jedino zanima razaranje samodostatnog karaktera sudionika kakvi postoje u normalnom životu.

(Bataille 2001: 17)

To se očito podudara sa šokom koji je Freud izazvao kad je status seksualnosti uzdigao na razinu prvog pokretača. To gledište na sličan način usko povezuje Bataillea s Lacanovim mišljenjem. Lacanovo djelo zagovara antihumanizam, uloga komunikacije i jezika središnja je za život psihe i on uvijek uvažava fundamentalno seksualizirano stajalište koje zauzima subjekt u carstvu simboličkog — te elemente kasnije je preuzela Kristeva. Za Lacana, polimorfna perverznost izražena u Edipovom kompleksu nije neka faza ili razina zaostalosti, nego ustvari kritički moment u kojem se sebstvo oslobođa, kroz obiteljske odnose, u društvenom svijetu, u areni kulture, jezika, pa čak i civilizacije — tom temom kasnije su se bavili Deleuze i Guattari. U Lacanovim tekstovima ne spominje se Bataille premda su bili bliski: studirali su zajedno, družili se, dijelili istu ženu, Silviju! Zaista, zamijećeno je da je veći dio Lacanovih *Ecrits* prešućeni razgovor s Batailleom.

Seksualnost je Batailleu najvažnija, u životu i umjetnosti. U seksualnosti i erotizmu pronašao je cijeli vokabular metafora s kojima se obilno služio u svom pisanju. A to bi za čitatelja moglo biti šokantno odnosno razigrano trans-

gresivno, ovisno o tome želi li pobjeći ili se uključiti. Seksualnost i erotizam otkrivaju načela kaosa, a to je Batailleova teza.

Za Bataillea, stalna i strastvena težnja čovječanstva da ukloni tjeskobu bića neizbjegno vodi u lakoumnost, pa čak i propast. Uvijek postoji opasnost da će ljudska težnja za cjelovitim životom i prevladavanjem ograničenja sebstva ugroziti i zaciјelo upropastiti sam život. Stoga je životna snaga autodeskruktivna, može razoriti ono što je stvorila. Zbog naše urođene spoznaje o sposobnosti za autodestruktivno nasilje, ljudsko društvo prirodno i spontano sputava mogućnost razaranja uspostavljanjem tabua. Tabui onda nisu izvanjski nametnuti, to je odgovor na unutrašnji poriv za samozaštitom. Kako smo već čuli od Foucaulta glede onoga što je nazvao »granicom« (tabu), tabui i transgresije su nerazdvojni. Stoga primitivno uspostavljanje tabua istodobno utjelovljuje poriv za transgresijom i, po afinitetu tog sparivanja, cijeli niz površinski strukturi-ranih rituala koji su se pojavili glede seksualne prakse. Transgresija destabilizira tabu, ali pri tome osigurava njegovu učinkovitost. Kako je Bataille rekao: »Transgresija ne poriče tabu već ga transcendira i dovršava.« (Bataille 2001: 63) Odnos tabua i transgresije je poput dinamične komponente u procesu kulturnalne reprodukcije — omogućava promjenu, a u isti mah osigurava stabilnost. Stoga u esencijalnoj relaciji tabua i transgresije s jedne strane osmišljava se puka kontingencija stagnacije i determinacije društvenih struktura, a s druge inovacija i zastupništvo inherentnih praksi društvenog djelovanja. Isti odnos omogućava nam da razmotrimo nužnost i komplementarnost kontinuiteta i promjene u društvenom iskustvu. Transgresija potvrđuje ograničenja, ukazuje na svijest o ograničenjima, a ne na njihovu odsutnost. Kao takva, može se integrirati u strukture moći i otpora, stvara prostor za ljude, očekivanja i osjećaj ovisnosti, a na taj način često govorimo o moralu.

Moralni svijet oblikuju pokoreni — narodi svijeta — koji gledaju prema vladarima kao što se politički svjetonazor oblikuje na razini središnje moći i gleda prema lokalnim vlastodršcima i masi podanika. Na svakoj društvenoj razini koja je razmotrena imamo zakon i transgresiju, tako da društvo na svakoj razini i kao cjelina, neprestano proizvodi obrnutu sliku sebe. S jedne strane, kad se sve uzme u obzir, svijet transgresije, transverzalnosti, lutanja, a s druge, svijet zakona, hierarhije, nepokretnosti. S jedne strane mogućnosti provale slobode, s druge očigledna nužnost. S jedne strane rastvaranje temporalnosti u prostornosti, s druge homogen i centriran prostor transmutacije proživljenog vremena u povijesti, mjesto pojavljivanja diskursa moći koji se poziva na univerzalno.

Jedinstvo se udvaja, naravno, ali samo zato da bi se potpunije zatvorilo u sebi.

(Izard 1982: 243)²¹

21 Izard, M. (1982) »Transgresija, transverzalnost, lutanje«, u M. Izard i Smith (ur.), *Between Belief and Transgression*, Chicago: University of Chicago Press.

234

U erotizmu unutrašnje iskustvo pojedinca postaje izvanjsko, oni se susreću, ulaze u kontinuitet i promjeni i guraju život do granice koja je kao smrt. To je velika svetkovina bića, ali ništa od toga nije po sebi dobro, racionalno ili Bogom dano (sjetimo se Nietzschea). Naše želje su višestruke i narušavaju stabilnost, tabui koje stvaramo su višestruki i zaglupljujući. Sve je, u određenom smislu, amoralno i ravnodušno.

Ne postoji zabrana koja se ne može prekršiti... Ali tabui na kojima počiva svijet razuma uopće nisu racionalni. Za početak, smireno oponiranje nasilju nije dovoljno za jasno razgraničenje dva svijeta. Ako oponiranje na neki način ne posigne za nasiljem, ako zbog nasilne negativne emocije nasilje ne postane svima užasno, sam razum neće moći autoritativno učvrstiti te promjenjive granice. Jedino nerazumna strava i teror mogu preživjeti suočavanje s razularenim silama. Takva je priroda tabua koji omogućava svijet smirenog razuma, ali kao takva u osnovi je drhtanje koje se ne obraća razumu nego osjećaju, kao i nasilje.

(Bataille 2001: 63–64)

Sada to možemo čuti kao kritiku razuma, produžetak modernističkog projekta. Bataille zacijelo oštro razdvaja svijet mišljenja i svijet erotizma, ali ih ne suprotstavlja niti hijerarhizira. Kao da su neugodno i nerazmrsivo prepleteni. Misao i razum nedvojbeno razdvajaju ljude od životinja, a misao putem rada prirodu pretvara u kulturu. Erotizam je shvaćen kao jedinstvena ljudska forma seksualne ekspresije po tome što je samosvjestan i konstituira tabue. Ipak, tabui su proturazumski, oni su negacija i ovlaš prikrivaju animalnost koja daje snagu ljudskoj seksualnosti. Bataille želi razotkriti svijet u kojem se dobra i normalna čovječnost prije svega razumski odnosi prema svijetu, a seksualni dio bića namjerno je sputan i gurnut u drugi plan — o tome svjedoči povijest zabrana od primitivnih tabua do modernog morala. Jer Bataille, u skladu s frojdovskim i post-frojdovskim razvojem psihoanalize, želi vidjeti erotsko, spolno, kao nadređeno ili barem ravnopravno razumu u organizaciji ljudskih aktivnosti. Bataille dekonstruira hijerarhiju koju sadržavaju starije strukturalističke binarnosti, »sveto« i »profano«, čisto i nečisto, veličanstveno i ukleto. On otvoreno veliča i zagovara *Ukleti dio* (1991).²² Stoga bi najdublje stremljenje čovječanstva moglo biti erotsko.

Ljudi se povode za dvije istodobne emocije: bježe od terora i privlači ih fascinacija strahopoštovanja. Tabu i transgresija odražavaju ta dva kontradiktorna poriva. Tabu bi zabranio transgresiju, ali fascinacija je priziva. Tabui i božansko oprečni su samo u jednom smislu, jer ljude tabu privlači zbog svoje svetosti koja uzdiže izvornu zabranu. Iz tih faktora nastaju međusobno prepletene mitološke teme.

(Bataille 2001: 68)

22 Bataille, G. (1991) *The Accursed Share Vols II & III*, New York: Zone Books.

Čini se da Bataille usko povezuje nasilje s artikulacijom i ekspresijom erotskog. U antropologiji erotskih praksi često navodi primjere o žrtvovanju, mučenju, ubojstvu, lovu, ratu i okrutnostima. Ne koristi ih kao hiperbole nego kao metafore, a kako se vidi iz njegovih podrobnijih opisa, određeni model muške, penetracijske, bezosjećajne seksualnosti postavlja kao mogući (ali posve jednostran) standard za erotizam. Kolizija nasilnog i erotskog je trajna i ponavlja se i, kako bi se očekivalo od Bataillea, pri tome nečije neodobravanje postavlja kao temu koja je sumnjiva i upitna. Na primjer:

Nasilje, ne okrutnost kao takva, u biti je nešto što je organizirano u transgresiji tabua. Okrutnost je jedan od njenih oblika, nije nužno erotski, ali može prijeći u druge oblike nasilja koje organizira transgresija. Erotizam je unaprijed smišljen, kao i okrutnost. Okrutnost i erotizam su svjesne namjere u umu koji je odlučio da uđe u zabranjeno područje ponašanja. Ta odlučnost nije općenita, ali uvijek se može proći iz jednog područja u drugo, jer te zarazne domene počivaju na lakovislenom veselju kad se odlučno bježi od moći tabua. Okrutnost može prijeći u erotizam.

(Bataille 2001: 80)

235

Te tvrdnje trebali bi imati na umu u 5. poglavlju kad budemo analizirali ekstravagantno i glamurozno nasilje blizanaca Kray 1960-ih u Londonu. Izbjegavanje nasilja i erotskog nema uvijek blagonaklonu publiku. Možemo pretpostaviti da će različiti feminismi osuditi takvo stajalište, a istodobno će mobilizirati koncepciju transgresije kao oružje u politici identiteta. U svoje vrijeme Bataille je, u ranijim radovima, oštro kritiziran zbog dvosmislenih prikaza libidinalnih korijena fašizma. Jasno je što Bataille misli o tom pitanju, ali posve očekivano u kasnijim tekstovima koleba se o toj temi. Girard je dobro ocrtao tu relativnu dvosmislenost:

U svakom slučaju, Bataille prije svega nasilje tretira kao neki rijetki i dragocjeni sastojak, jedini začin koji još uvijek može pobuditi otupjeli apetit modernog čovjeka. Ipak, Bataille na nekim mjestima transcendira dekadentnu estetiku koju je gorljivo branio i vrlo jednostavno objašnjava da »zabrana uklanja nasilje, a naši nasilni porivi (uključujući one koje stvaraju naši seksualni nagoni) razaraju naš unutrašnji mir bez kojeg ljudska svijest ne može postojati«.

(Girard 1998: 222)²³

Ne možemo izbjjeći, kao da se radi o iskrenoj akademskoj odluci, emotivna previranja i kategoričke prekida koje izaziva Batailleva misao. Kad se bavimo problematikom nasilja, erotike i transgresije, krećemo od izvanjskih reprezentacija, preko unutrašnjih i nesvesnih simboličkih formi prema mračnim, privatnim fantazijama o kojima otkrivamo da su na misteriozan način provaljene, a možda ih dijelimo s drugima. Mogli bi zaključiti ovaj dio knjige s kraćim osvrtom na jedan od Batailleovih manje poznatih radova, *Suđenje Gillesu de*

23 Girard, R. (1988) *Violence and the Sacred*, London: Athlone.

Raisu (1991).²⁴ Gilles de Rais, koji je postao model za legendarnog Plavobradog, bio je u petnaestom stoljeću višestruki ubojica djece, sadist, alkemičar, nekrofil i sotonist. On predstavlja krajnje preklapanje i zenit Batailleove opsesije ekstremnim ljudskim iskustvom. Bataille ga naziva »svetim čudovištem« i predstavlja ovako:

Gilles de Rais vječnu slavu zasluzio je zločinima. Ali, je li on, kako neki tvrde, najgori zločinac svih vremena? ... Zločin se krige i najužasnije stvari one su koje nam izmiču. U noći strave, mi moramo zamišljati najgore. Najgore je uvijek moguće, pa je i kod zločina najgore ono što se gotovo ne može ni zamisliti.

... ne možemo se latiti priče o Gillesu de Raisu, a da mu ne dodijelimo povlašteno mjesto. Na kraju, ne možemo ne spomenuti asocijativnu moć iz svakodnevne zbilje. Suočeni sa zločinima Gilesa de Raisa, imamo osjećaj vrhunca, koji je možda pogrešan.

(Bataille 1991: 9)

Zatim kaže:

Moramo predočiti žrtvovanje mrtve djece koje se neprestano ponavlja. Zamislimo gotovo nečujnu vladavinu terora koja neprestano raste... Njegovi zločini dolaze iz neizmjernog kaosa u kojem se opuštao — opuštao ga je i uzrujavao. Po priznanju zločinca, koje je zabilježio sudski pisar koji ga je slušao, znamo da se u biti nije radilo o čulnom zadovoljstvu. On bi sjeo na trbuš svoje žrtve, masturbirao i svršio po tijelu na samrti. Seksualni užitak bio je manje važan od promatranja smrti koja dolazi. Volio je gledati. Rasporio bi tijelo, prerezao grkljan i raskomadao udove. Naslađivao se krvlju koja je tekla.

(Bataille 1991: 10)

Opis je šokantan (a to je sigurno bila Batailleova namjera), to je transgresivno pisanje koje je prepuno elemenata koji tvore naš fenomen u Batailleovom smislu. Vidimo identitet koji se jedva suzdržava, kruži i zatim gubi kontrolu, radikalnu jukstapoziciju seksualnosti, smrti i nasilja, intenzitet radosti popraćene slutnjom tjeskobe, krajnje rasipništvo, aristokratski eksces i prezir — ukratko, svidalо nam se ili ne, suštinski erotsko.

Karakteristični osjećaj koji ide uz transgresiju je intenzivno zadovoljstvo (prekoračenje granica) i intenzivna tjeskoba (puna spoznaja snage tih granica). A ta kontradiktorna, heterogena kombinacija zadovoljstva i tjeskobe nigdje nije toliko prisutna kao u unutrašnjem iskustvu erotizma, ukoliko to iskustvo sadržava praksu seksualne »nastranosti«, za razliku od »normalne« reproduktivne seksualne aktivnosti. Racionalizirana razmjena i produktivnost, odnosno u ovom slučaju reproduktivnost, podređena je neograničenom, neproduktivnom rasipanju. Svrhovito djelovanje ili rad, podređen je slobodnoj igri, a njegovanje i čuvanje svakodnevnog života podređeno je ekscesnom, kvazi mističnom stanju koje povezujemo s vjerskom ekstazom i općenito s carstvom svetog.

(Suleiman 1990: 75)

24 Bataille, G. (1991) *The Trial of Gilles de Rais*, Los Angeles: Amok Books.

Sa završnim dijelom Suleimanovog navoda ulazimo u Batailleovu neobičnu verziju ekonomskog života. Možda bi sada trebali zastati i razmotriti druge načine na koje Bataille rekonstruira i rasvjetljava koncepcije ekscesa i erotizma, u ekonomiji i daru.

Bataille, ekonomija i dar

Po klasičnoj definiciji ekonomija, osim što je turobna znanost, bavi se raspodjelom oskudnih resursa. U klasičnoj, kejnezijanskoj i marksističkoj ekonomiji, to je izučavanje problematike financija, uključujući tržište, rada i vlasništva, kao i motiva za djelovanje koje ti fenomeni potiču. U marksističkoj ekonomiji koncepcije o vlasništvu i profitu uvijek se kritički uzimaju. A Bataille, nastran toga i uvijek, stvara »opću ekonomiju«, teoriju bivanja u svijetu i odnosa s drugima koji nije sputan novcem i bogatstvom. Zbog osjećaja za heterogeno, odbija asimilirati ekonomiju u buržujsku svijest, klasifikacije i metodologije moderne znanosti. Nadahnut dirkemovskom školom sociologije, a napose Durkheimovim studentom i zetom, antropologom Marcelom Maussom, Bataille sve fenomene u osnovi shvaća kao društvene fenomene. To znači da su dio totaliteta, dakle da se u osnovi međusobno odnose i preklapaju na način koji preporučuje strukturalizam. Njegova »opća ekonomija« stoga je neka vrsta homeostatske ekologije ljudskih dispozicija. Upravo u tom području Habermas (1984) je kritizirao Bataillea zbog misticizma, iracionalizma te ga je u biti optužio da je skliznuo prema postmodernizmu. Zaciјelo je bio u pravu! Trebamo shvatiti da iako je Bataille bio komunist i marksist te je dobro razumio ekonomiju u tom kontekstu, u mišljenju je ipak zadržao moćnu anarhističku komponentu, koja je samo jačala kako je napredovao s radom. Volja za transgresijom, izravno baštinjena od Nietzschea, koja se nikad ne može zadovoljiti, osporila je sva stajališta u svakodnevnom kao i intelektualnom životu. Stoga dok Marx (neprijatelj kapitalizma) ekonomski život i praksu rada ipak shvaća kao fundamentalnu za ljudsku vrstu (*homo laborens*), Bataille odbacuje taj presudni i esencijalni modus bivanja. Za Bataillea, ekonomiju pokreće ljudska energija u formi poriva i želja. To je Habermas opisao kao »zaokret koji poriče temelje filozofije prakse«. (Habermas 1984: 89) Za Bataillea ljudski suverenitet ne stječe se akumulacijom profita nego u formi potrošnje koja ne stvara upotrebnu vrijednost, potrošnje viška, stvaranja troška i gubitka.

Pitanje opće ekonomije nalazi se na istoj razini kao pitanje o političkoj ekonomiji, ali potonja znanost izučava samo ograničenu ekonomiju (tržišnu vrijednost). Opća ekonomija bavi se esencijalnim problemom korištenja bogatstva. Ona ističe činjenicu da se suvišak proizvodi kako se, po definiciji, ne bi mogao iskoristiti na utilitaran način. Suvišak energije može biti izgubljen, bez obzira na cilj ili svrhu, dakle posve besmisleno.

(Bataille citiran u Pefanis 1991: 17)

To je ekonomija neproizvodivosti, ekspresivna ekonomija kreativne dispozicije ljudske energije (koja je uglavnom erotska, nasilna ili oboje). Stoga ljudska suverenost ne može i ne smije biti sputana u ekonomiji nužnosti kao što je: rad zbog održavanja, jelo zbog preživljavanja, seks zbog razmnožavanja, investiranje zbog održavanja (ili povećavanja) razine proizvodnje. Bataille se bavi onim elementima ljudske kulture koji se ne mogu svesti na binarnost proizvodnje i potrošnje klasične ekonomije. Ljudska energija ne postoji kako bi omogućila funkcioniranje ekonomije. Mora postojati prostor ekspresije s onu stranu nužnosti ili će se ljudi pretvoriti u životinje odnosno, uz pomoć tehnologije, postat će pametni strojevi. Energija (koja podsjeća na Nietzscheovu volju za moć) je primarna, to nije forma goriva za druge sustave. Podrijetlo te energije, koje je presudno za razumijevanje takve ekonomske ekologije, vrlo rijetko je pojašnjeno, ali na nekim mjestima spominje je kao sunčevu energiju. Sunce za Bataillea ima veličanstvenu čistoću, njegova je svrha rasipanje energije (energije koja održava svijet) bez ikakvog povrata. Sunce je krajnje nesobično, daje i nikad ne prima. Sunce, kao Bog, kao biće, kao društveni život, a sigurno kao metafora za obilje, neprestano puni sustav i stvara suvišak energije. Taj višak, odnosno eksces, omogućava interakciju, društvenost, zbog nje ga nastaje drugi. To je luksuz bitka.

Batailleov argumentiranje nužnosti luksusa glasi: svaki ograničeni sustav prima više »energije« od svog okoliša nego što može produktivno iskoristiti za jednostavno održavanje svog postojanja. Dio suviška (»luksuz« glede onog što je striktno nužno) može se iskoristiti za razvoj tog sustava, ali kad razvoj dosegne granice... onda suvišak mora biti bačen, uništen ili potrošen bez dobitka. Premisa tog argumenta, a to je empirijska premisa, je da sigurno postoji takav suvišak.

(Bennington 1995: 48)²⁵

Opća ekonomija, dakle totalni sustav od razine sunčeve energije do razine suverenog pojedinca, jamči suvišak koji raspodjeljuje u različitim vrstama troška (*depense*) i potrošnje. Erotizam je takav oblik trošenja, ali erotizam nadilazi upotrebnu vrijednost (Marxov termin koji je preinačen). Dakle erotizam koristi energiju, troši je i uništava. Erotizam kao djelovanje uvijek predstavlja veliki rizik, sve stavlja na kocku jer ide preko partikularnog i nastoji zahvatiti neuhvatljivo, totalitet, a to je sigurno nova verzija Hegela. U općoj ekonomiji isti tako se nalazi naputak za eksploziju. Sustav je obilje energije, koja se neprestano obnavlja. Postoje mehanizmi za iskorištavanje i potrošnju energije, pa su neki viškovi iscrpljeni, ali ne svi — sustav je ograničen. To je nestabilni model koji odgovara Batailleovom shvaćanju društveno-povijesnog procesa. Ekologija (vratimo se početnoj metafori) nije ni stabilna ni homeostatska, ne uravnotežuje se, nema stagnacije, nema mirovanja. Opću ekonomiju pokreće nasilno djelovanje kojem teži, privržena je transgresiji kao načinu trošenja

25 Bennington, G. (1995) »Uvod u ekonomiju I«, u C. B. Gill (ur.) *Bataille: Writing the Sacred*, London: Routledge.

svoje energije, otud rat, ubojstvo, okrutnost, prinošenje žrtava, mučenje i tako dalje. Bennington je to dobro obuhvatio:

Bataille mora postaviti ograničenja (na tom mjestu, kao i mnogim drugim, njegova fizika i metafizika u biti se ne razlikuju od onih markiza de Sada). Ograničenja kao restrikcije rasta (određivanje rasta kao konačnog).

(Bennington 1995: 49)

Čvrste granice, moćni simbolički svijet profanog, proširuje biće. Ljudsko biće mora trošiti višak, nekonvencionalno rasipati energiju, mora stvarati gubitak. Stoga mu je potreban sustav za održavanje čvrstih granica koji zadržava energiju i potiče natjecanje. Bilo kakva labavost, popuštanje ili slabost granica sustava, kod njegovih stanovnika neizbjježno izaziva propast i degradaciju. To shvaćanje preuzima Kristeva kad piše o užasu:

Brojni antropolozi koji su se bavili ljudom i njenom posvećenom ulogom u takozvanim primitivnim društвima istaknuli su i pobliže odredili logiku zabrane, utemeljiteljice zazornog. Georges Bataille ipak ostaje, koliko znamo, jedini koji je proizvodnju zazornog povezaо sa slabošću te zabrane koja, uostalom, nužno sačinjava svaki društveni poredak. On zazornost vezuje uz »nesposobnost da s dovoljno snage na sebe preuzmemimo imperativni čin izuzimanja«.

(Kristeva 1982: 64/77)²⁶

Dakle, kod Bataillea potrošnja ima dva oblika: prvi, svjetovna rutinska potrošnja koja je potrebna za opstanak i održavanje proizvodnje (za omogućavanje takve potrošnje) i drugi, modus potrošnje koji je samosvršan, na primjer: darežljivost, ekstravagancija, seks koji nije prokreativan, zabava, neobično gomilanje dobara. Suverenitet se nalazi u protežiranju i praksi potonjeg. To bi mogla biti pred-kapitalistička potrošnja odnosno po Habermasu, »primarni suverenitet«. Ako trošimo samo zbog trošenja aktiviramo život bez viškova, a to je drugi način shvaćanja života na rubu. Svjetovna funkcionalnost koju je uspostavio kapitalizam stvara znatan gubitak. »Nestalo je darežljivo, orgijastično, neumjerenog koje je oduvijek karakteriziralo feudalnu rasipnost.« (Habermas 1984: 90) Drugačije rečeno, Bataille kritizira »upotrebljivost« jer to je uvijek djelovanje, trošak ili potrošnja zbog nečeg drugog. Paradoks korisnosti koji nam prikazuje u tome je da ako biti koristan znači samo služiti još jednom cilju (recimo investirati u budućnost) onda je beskorisnost konačna svrha koristi. Korisnost, nužnost i preživljavanje nisu temeljni problemi čovječanstva, nego suvišak, luksuz i kreativnost. Suverenitet se može pronaći u životu s onu stranu korisnosti. Tu poruku nije lako primiti u kulturi koja je obilježena kriterijima korisnosti i kvalitete s obzirom na korisnost, u kojoj je nečiji životni put zacrtan poštivanjem određene verzije »protestantske etike«, kako kaže

26 Kristeva, J. (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press. Vidi i: *Moći užasa: Ogled o zazornosti*, prevela Divina Marion, Naprijed, Zagreb 1989.

Weber. Bataille izaziva instrumentalni racionalizam koji je temelj suvremenog društva i osobnog identiteta.

Pogledajmo Batailleovu verziju i preradu Maussove koncepcije »dara« (*le don*) s obzirom na ekonomiju. Svi znamo za darove i sva društva imaju darove i rituale darivanja. Međutim, nakon Maussa zauvijek se promjenilo naše razumijevanje dara odnosno njegovog simboličkog značenja. Mauss postavlja tezu sa svojevrsnom metodološkom izjavom, a to je ustvari vrlo značajna ontološka tvrdnja.

... u tim »ranim« društvima, društveni fenomeni nisu zasebni, svaki fenomen satkan je od niti od kojih je napravljeno društveno tkanje. U tim *totalnim* društvenim fenomenima, predlažemo da se tako nazovu, sve institucije simultano se izražavaju: religijski, zakonski, moralno i ekonomski. Pored toga, fenomeni imaju estetički aspekt i morfološke tipove. U ovoj knjizi želimo izolirati jedan značajan sklop fenomena: naime, milodare koju su teorijski dobrovoljni, bezinteresni, spontani, a ustvari su obavezni i s interesom. Obično se pojavljuje u obliku ponuđenog dara, ali uz to ide formalna prijetvornost i društvena obmana, a transakcija kao takva utemeljena je na obavezi i ekonomskom interesu.

(Mauss 1970: 1)²⁷

Dar nenadano razotkriva moralni poredak. Umjesto da pitamo »zašto drujemo?«, nestrpljivo želimo saznati zašto darovi koje primamo zahtijevaju uzvrat. Odnosno, kako kaže Mauss: »Koja se snaga nalazi u darovanoj stvari koja primatelja sili da uzvrati dar?« (Mauss 1970:1) Mauss je ideje razvio na temelju opsežnog komparativnog materijala, a svoj fenomen je objedinio odrednicom *potlač*, termin američkih urođenika koji često koriste antropolozi. *Potlač* je uobičajen u jednostavnim društvima, diljem društvenih prostora i diljem vremena. Izgleda kao relativno izravan ritual, ali po značajnim implikacijama premašuje svoju inicijaciju. U biti, tradicionalni narodi, uglavnom njihove vode, obilato daruju svoje protivnike, najčešće u specifičnim simboličkim vremenima. Primatelj dara stoga ima obavezu uzvrati na darežljivost i to je, na prvi pogled, bezazleno. Jednostavno rečeno, dar i njemu inherentna obveza omogućava i osigurava integraciju i reciprocitet dviju skupina. Međutim, *potlač* ima mračnu stranu, svjesnu kao i nesvjesnu, koja je sadržana u intencionalnosti darovatelja i nužnom odgovoru primatelja. Pritisak obaveze koji osjeća primatelj općenito uključuje neku eksplisitnu formu eskalacije. Stoga uzvraćanje dara u dobrohotnom, uzajamnom, jednakom reciprocitetu, nije dovoljno i ne razumije prisilu *potlača*. Primatelj je nedvojbeno obavezan uzvratiti više nego što je primio. Ako to ne učini na sebe navlači golemu sramotu. Stoga razmjeri prvog dara mogu biti takvi da imaju istu ulogu kao kad pokerаш povisuje ulog da »ne bi pao na blef«, upropasti igru ili jednostavno ponizi drugog igrača — a to bi mogla biti prava namjera. Maussovi podaci pokazuju

27 Mauss, M. (1970) *The Gift*, London: Routledge.

da su ratne poglavice povlačile upravo takav potez kako bi ponizili i osirošili protivnika. Nadigravanjem protivnika u takvoj igri vođe stječu moć, poštovanje i ugled, pa jednostavan dar postaje potez u političkom i moralnom natjecanju.

Bataille je oduvijek bio fasciniran *potlačem*, pronašao ga je u Maussovom djelu i uzeo kao ozbiljnu empirijsku potporu svojoj koncepciji ekonomije, izdataka i potrošnje. Bataille ignorira elemente društvene integracije i reciprociteta, koji su nakon Levi-Straussa nadahnjivali strukturalistički pokret i usredotočio se na orgiju trošenja koju takav ritual može potaknuti, u mjeri da može postati autodesktruktivan. Pefanis podržava takvo stajalište:

Međutim, možemo locirati veliki raskol u tumačenju Maussova dara. S jedne strane strukturalisti su postavili recipročnu, možda ultimativno ekonomsku strukturu u odnosu na razmjenu dara. S obzirom na utjecaj strukturalizma, to tumačenje je postalo svojevrsna paradigma. Ali sa suprotne stane raskola nalazi se drugo, radikalnije i sigurno marginalnije tumačenje fenomena koji je identificirao Mauss... Ono se nalazi ne samo u osnovi Batailleove antropološke vizije nego i u njegovoj ukupnoj dispoziciji na razini pisma.

(Pefanis 1991: 22)

241

Za Bataillea *potlač* razjašjava svrhovito trošenje, proračunati ritual rasipanja resursa, najdramatičniju negaciju korisnosti. To ne znači da se radi o nepromišljenoj ekstravaganciji ili sebičnoj darežljivosti. Nasilje nad korisnošću, koje može biti golemlih razmjera, uvijek cilja na moć, ugled ili pobjedu. Dakle, imamo kontradikciju. Pragmatizam dugotrajne igre (stjecanje moći) na kratke staze pospješen je riskiranjem s troškom, gubitkom i destrukcijom — dakle, može se shvatiti kao još jedan verzija korisnosti, premda je popraćena s opasnošću i nesigurnošću, tj. potez se može izjaloviti, a primatelj dara uzvratiti s većim, nenadmašnim darom. Upotrebljena vrijednost u tom smislu je izrazito simbolična. Habermas je vrlo poučan:

... ta kontradikcija strukturno je usadena u sve oblike povijesno utjelovljenog suvereniteta, a Bataille je želi uzeti da objasni zašto se suverenitet koji se izražava u činu trošenja sve više koristi u eksploraciji radne snage i zašto se taj izvor istinskog autoriteta sveo na »sramotni izvor profita«.

Međutim, činjenica da su suverenitet i moć od samog početka stopljeni i da se to stapanje može iskoristiti kod raspodjele viška vrijednosti, ni u kom slučaju ne objašnjava zašto je prevladala povijesna tendencija prema ekspanziji i postvarenju profane sfere i isključivanju svetog.

(Habermas 1984: 95–96)

Bataille nije uzeo *potlač* kao središnju metaforu opće ekonomije iz pukog kaprica i protivljenja, on je preokrenuo naše konvencionalno shvaćanje političke ekonomije i više se ne protežira kapitalistički modus svijesti. To je isto dekonstruiranje koje je Nietzsche primijenio na kodovima morala. Stoga ne iznenaduje da je Bataillea nadahnula ritualna forma pred-kapitalističke ekono-

mije. Međutim, *potlač* nije samo to, pred-kapitalistički dakle primitivni ritual. Mauss ga također navodi kao oslobođilačku silu u antropologiji, koja je do njegovih tekstova »jednostavna/primitivna/pred-kapitalistička« društva shvaćala kao ona koja su zarobljena u statičku tradicionalnu racionalnost (ritualna sredstva opravdavaju nasumične ciljeve). Zbog teze o Daru u »jednostavnim« društvima raspoznato je vrlo umješno korištenje elemenata instrumentalne racionalnosti (sredstva opravdavaju ciljeve), a to je navodno karakteristika složenog mišljenja.

Na početku ovog ulomka konvencionalnu ekonomiju definirali smo kao raspodjelu oskudnih resursa, a to je nesumnjivo politički čin. Sada, s Batailleom, razmatramo nesebično trošenje suviška odnosno obilnih resursa, a to je nesumnjivo suvereni čin. Bataille vjeruje da sustavi, ekologije i ekonomije rutinski proizvode viškove. Kad sustavi prestanu rasti, širiti se ili razvijati, viškovi se akumuliraju kao profit koji je pomazan svetim simbolizmom — bogatstvo/zdravlje/sreća/dobrobit/moral/vrlina. Taj višak, akumulirana energija, po Batailleu, mora se rasteretiti, utrošiti, odbaciti, izlučiti, spiskati, isprazniti jedino na profani način. Takvo *dépense* može biti malih razmjera, sjajno i razigrano, *jouissance* (užitak) erotizma ili vjersko iskustvo, odnosno golemih razmjera i katastrofalno, kao što je svjetski rat. Ako pojedinac ne odigra svoju ulogu u takvom trošenju onda će akumulirana energija neizbjegno dovesti do rješenja velikih razmjera, gdje se sve gubi. Ravnoteža sustava osigurava se bezvrijednim trošenjem, a suverenitet pojedinca osigurava se odbijanjem besmisla statičnosti.

To bi mogli shvatiti kao afirmaciju nužne transgresije za održavanje sustava, ali nikako u funkcionalističkom smislu.

Bataille i markiz De Sade

Bataille pripada velikoj skupini francuskih teoretičara koji su za svog intelektualnog prethodnika uzeli »božanskog markiza«, Donatienna Alphonsa Françoisa de Sada (1740–1814). Vodeći filozofi kao što su Albert Camus, Maurice Blanchot, Philippe Sollers, Gilles Deleuze, Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan, Guillaume Apollinaire, Michel Foucault, Roland Barthes i Pierre Klossowski, preuzeli su i na različite načine artikulirali De Sadove transgresivne namjere u heterologijama, egzistencijalizmu, genealogijama, negacijama i nihilizmu. »Suverenitet«, predispozicija za buntovno i neobuzданo djelovanje, pojavljuje se kao načelo objedinjavanja. Čini se da je Bataille otišao korak dalje jer je tu koncepciju protumačio i usvojio kao životni stil.

Čitatelj De Sada, u atmosferi moderne francuske misli, mora se zaraziti Batailleom. Batailleov »suverenitet«, fantastično trošenje kao mogućnost miješanja najsvetijeg i neizrecivo profanog u zajedničkoj transgresiji ograničene ekonomije korisnosti, »prirodni« je dodatak Sadovim užasnim ekscesima. Pierre Klossowski

bio je optužen da ustvari misli na Bataillea kad govori o Sadu, ali pročitati Bataillea može značiti da nikad više nećete čitati Bataillea kad čitate Sada.

(Gallop 1981: 11)²⁸

Markiz De Sade bi za svoju aroganciju i transcendentnu viziju rekao da potječe od aristokratske ideologije o apsolutnoj moći, nije on sluga. Njegovi eksperimenti koji su išli do krajnjih granica onda bi bili nekakvo filozofsko putovanje na kojem se bez ograničenja izražavala uzvišenost do krajnjih granica ljudskih mogućnosti (i preko njih). Bataille je potragu za gospodstvom izveo iz hegelijanske dijalektike gospodar–sluga upotpunivši je Nietzscheovom anti–etikom. Batailleov otpor pukoj korisnosti u funkciranju tijela ili uma, dakele kreativnost, najčišći simbolički izraz pronalazi u nadrealizmu. Sadeovski suverenitet nije održiv zbog apsolutnog relativizma i nepokolebljive privrženosti određenom solipsizmu koji se želi hraniti svjetom drugih, a poriče mu postojanje. U zadovoljenju De Sadeovih apetita postoji okrutni hedonizam koji otkriva besmrtnе čežnje i jedinstvenu zabranu ponavljanja. Možda je konačna sadeovska ironija da suštinski drugi ne mogu učiniti tebi to što si ti njima učinio, fantazija o suverenitetu pojedinca ne može dopustiti eksces drugima i degradirati sebe. Premda je De Sadeov sustav s onu stranu dobra i zla, način na koji se dolazi do takvih sudova, ipak je po vlastitom priznanju anti–Kristovo područje. Suvereni ljudi ne čine dobro, ni namjerno ni slučajno, pa je pravi problem da oni ne djeluju imajući drugog na umu. Batailleov suverenitet je onaj od sociologa (iako vrlo čudnog) i zato počiva upravo na nužnosti drugog i društvenog.

Sadeov početni uvid u suverenitet stoga treba Batailleovo shvaćanje kako bi bio nadopunjeno Hegelovom idejom o »priznavanju«. Da bi bio suveren moraš izabrati život, a ne preuzeti breme življenja koje ti je nametnuto... Kao i sveto, suverenitet je prognao iz društva koje se ograničava na homogenost. Suverenitet možemo shvatiti kao ključno obilježje feudalnog društva, ali to društvo je razorila buržujska sklonost akumulaciji... Srednjovjekovno društvo stoga je društvo subjekata, a buržujsko društvo postaje društvo stvari.

(Richardson 1994: 121)²⁹

Bez obzira na točnost, preklapanja i razlike u radovima o te dvije doktrine suvereniteta, na vrhu je načelo »suvereniteta«. Svrha i značaj koji ta konцепција ima za Bataillea i sve druge spomenute velikane misli je pronaći zamjenu za »razum« i iskvariti ga. Suverenitet nam omogućava da nasilje, agresiju i erotizam u ljudskom mišljenju i djelovanju promislimo izvan sveprisutnog kanona uljudne i u potpunosti proračunate racionalnosti koja je stvorila modernitet. Suverenitet započinje s odgovornošću prema sebi da saznamo ili nau-

28 Gallop, J. (1981) *Intersections: A Reading of Sade with Bataille, Blanchot and Klossowski*, Lincoln, NE i London: University of Nebraska Press.

29 Richardson, M. (1994) *Georges Bataille*, London: Routledge.

čimo, to nije depersonalizirana univerzalna kvaliteta kojoj ropski težimo. Problem suverena također ima svoju putanju, to je ontologija koja nije epistemo-loški usmjerena na binarnosti kao što su um/tijelo, ideal/materijalno, dobro/zlo. Težiti suverenitetu znači razbiti hijerarhiju i uzeti pravo, vrijedno, zamjenjivo, zajedno s prljavim, neurednim, opscenim i čudnim. (Gallop 1981) To je drugi izraz za »dekonstrukciju« koja započinje s Nietzscheom i time se r-svjetljava Batailleov nastrani interes za rasipanje, izlucićvanje i tjelesne otvore.

Sadeovski libertinci razaraju integritet i nasilno uklanjanju barikade... Sade na-izmjenično prikazuje pornografske scene i filozofske harange. Ta smjesa rezultira njihovim međusobnim potkopavanjem. Brutalni udar seksa i nasilja je ublažen, jer se mogu shvatiti ozbiljno, mogu se izučavati i tumačiti kao postavljanje određenih filozofskih pitanja (na primjer: realnost egzistencije drugog, arbitarna narav morala). S druge strane, ozbiljnost filozofije je umekšana izlaganjem dvosmislenih re-lacija između subjekata, koje je oduvijek sadržavala.

Kontaminacija filozofije, sadeovskim skandalom i senzacionalizmom ili kurent-nim pomno smišljenim propitivanjem a priori ideologije u filozofiji, predstavlja napad na... hijerarhijsku razliku koja je od Platona u osnovi metafizike...

(Gallop 1981: 2-3)

U ovom poglavlju, prateći filozofsko nadahnuće i opterećenje Hegelom i Nietzscheom, nastojali smo prikazati intelektualni uspon od modernizma prema postmodernizmu. Uporište u tom uspinjanju bilo je djelo Georges-a Bataillea, koje je nedavno postavljeno kao karika koja nedostaje u povijesti suvremenih ideja. Od dijalektičkog mišljenja prešli smo na genealoško mišljenje i od negacije na transgresiju. Prikazana je problematika poststrukturalizma i općenito »post-«ova, a transgresija protumačena kao intelektualno postignuće i praksa koja obogaćuje život. Suverena osoba koja prezivljava u postmodernoj kulturi prisiljena je na transgresije.

S engleskoga preveo MILOŠ ĐURĐEVIĆ

Artur R. Boelderl

O duhu žrtve: Hegel s Batailleom

Pokušao bih — posežući za u akademskoj filozofiji i dalje malo recipiranim misaonim blagom, poimence mišljenjem francuskog bibliotekara, pisca i filozofa Georges-a Bataillea (1897–1962)¹ — uspostaviti mogućnost i smislenost pozitivnoga odnosa spram pojma žrtve. Taj naum iziskuje rakurs prema Hegelu, ukoliko taj, odnosno njegov filozofski sustav Batailleovu filozofiranju služi kao trajna (negativna) folija i inspirativno pribježište. Ono što bih u nastavku želio predstaviti kao karakteristiku i eminentan izazov Batailleova mišljenja u njemu je anticipirana povezanost »žrtve« i »duha« u obliku »rasipanja« ili — »duha žrtve«.

Uvod: Ali što to znači — »duh žrtve«?

(1) Prvi odgovor na to pitanje neraskidivo je povezan s Hegelovom *Fenomenologijom duha*, kojoj bi primjerenoj bio naslov »Fenomenologija duha žrtve«. U njoj se, na oltaru dijalektike, ne žrtvuje ništa manje od svijeta, čak i u njegovoj nerazrešivoj proturječnosti, drugim riječima: u njegovoj neoborivoj materijalnosti i tjelesnosti, u korist nastanka jednog »svjetskog« duha, kojem, naravno, ništa više nije strano — s jednom iznimkom, a to je sveto. S idealističkom žrtvom svijeta korespondira posljedicama bremenita žrtva svetog u svojoj otvorenoj profanizaciji kao totalnoj historizaciji, koja se manifestira kao finalizacija, instrumentalizacija i racionalizacija svih predmeta i postupaka — što je sam Hegel markantno pretočio riječi u znamenitoj rečenici iz *Osnova filozofije*

1 Za tu nikakvu ili slabu recepciju postoje različiti razlozi; usp. prije svega Bernd Mattheus, Georges Bataille. Tanatografija, 3 sv., München 1984, 1988, 1995.

prava iz 1820: »Što je umno, to je zbiljsko, a što je zbiljsko, to je umno«.² Ali cijena razuma i prosvjećenja, koji omogućuju takozvanu modernu, nestanak je svetog iz svijeta, koje je opet istoznačno s nestankom svijeta iz predmetnosti, koja se sad misli kao svrhovito racionalna povezanost. S tom misaonom kretnjom omogućuje se mnogo toga što je prije bilo nemislivo; ali moramo imati na umu da su time ujedno druge stvari postale nemoguće, odnosno da se otad jedva još mogu misliti.

(2) Tom »nemogućem« i »nemislivom« drugom posvećen je Batailleov odgovor: »Povratak svetog« jest izvlačenje predmeta iz sfere stvarnosti, postignuto u žrtvi (žrtva »stvari« kao žrtva »duha«) i u svjesnom rasipanju, koje dovođi do granica svijesti. On nas prvi put vodi u uže područje religije — religije, koja je za Bataillea istoznačna s opisanim učinkom: Žrtvovanje (uništavanje) stvari »u svrhu« (ovdje nalazimo i na jednu unutarnju proturječnost Batailleove »teorije religije«) njene obnove u svijetu svetog, shvaćenom kao područje onog što je lišeno svake stvarne finalnosti, odnosno, bolje rečeno, svake svrhotite racionalnosti.

Rakurs: Hegelova 'fenomenologija' kao »fenomenologije duha žrtve«

»Znati svoju granicu znači znati se žrtvovati.«³ Kako Hegel dolazi do citirane formule? Evidentno je da ona stoji u vezi sa znamenitom dijalektikom gospodara i sluge, koja čini jedan od središnjih dijelova *Fenomenologije duha* i na koju se, posebice u francuskoj recepciji od Alexandra Kojèvea naovamo, gleda kao na suštinu Hegelova filozofiranja. To privilegiranje dijalektike gospodara i sluge može se s pravom postaviti u pitanje⁴; neke zamjedbe je ruše, primjerice ona da se taj dramatičan prikaz dijalektičke sheme mišljenja ne samo na kraju *Fenomenologije duha* još jednom evocira, nego i na početku takoreći anticipira — kad se, primjerice, još u *Predgovoru* na jednom mjestu (za koje se zna da je trajno obilježilo Batailleovu lektiru Hegela) kaže: »Smrt... je ono najstrašnije, a zadržavanje mrtvog ono što iziskuje najveću snagu. (...) Ali život

2 G. W. F. Hegel, *Osnove filozofije prava*, Stuttgart-Bad Cannstatt 41964, str. 33 (=Sabrana djela u dvadeset svezaka, priredio Hermann Glockner, sv. 7).

3 G. W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, Frankfurt am Main 41980, str. 590 (=Teorija-djela, sv. 3).

4 Usp. Iring Fetschers: *Predgovor novom izdanju* u Alexandre Kojève, *Hegel. Komentar Fenomenologije duha*, Frankfurt am Main 1975, str. 11-19, posebice str. 16: »Interpretacija Hegela Alexandra Kojèvea sigurno je 'jednostrana', ali njena jednostranost svoju legitimnost pokazuje time što ne isključuje uzimanje u obzir komplementarnih momenata i implicira koherentno... poimanje.«

duha nije život koji se plaši smrti i pred pustošenjem čuva čistoću, nego onaj koji ga podnosi i u njemu se održava.«⁵

S divljenja vrijednom strogosću i pregnantnošću Hegel u svrhu objašnjanja jednog iz drugog provodi radikalno zgušnjavanje pojmove samosvijest, ja, negacija, smrt, stvar, gospodar, sluga, žudnja, rad. Samosvijest, mogućnost čovjeka da kaže »ja«, zahvaljuje se konfrontaciji djelatnog subjekta (= koji negira ili želi negirati svoju okolinu kao ne-ja = žudnja) s jednim drugim, istim takvim. U toj konfrontaciji zablijesnut će za samosvijest stvarnost smrti i ona će se, ovisno o tome kako će se odnositi i odlučiti naocigled te strahovite stvarnosti, uzdići do gospodara (kao samosvijest za sebe) ili će se učiniti slugom (kao svijest za drugo ili »svijest u obliku stvarnosti«⁶). Status istinitosti⁷ steći će samoizvjesnost samosvijesti tek dokazivanjem naocigled smrti:

Ali prikazivanje nje kao čiste apstrakcije samosvijesti sastoji se u tome da se pokazuje kao čista negacija svog predmetnog načina, ili da pokaže... da nije vezana za život (...) Odnos dviju samosvijesti određen je, dakle, tako da se same i jedna drugu dokazuju kroz borbu na život i smrt.⁸

Ta borba iznjedrit će kao rezultat postavljanje jedne čiste samosvijesti, kojoj Hegel dodjeljuje titulu »gospodar« i jedne nečiste samosvijesti (koja, dakle, nije samosvijest), kojoj Hegel daje oznaku »sluga«. S obzirom na Bataillea presudno je da je jednoj i drugoj bitan odnos prema stvari, u jednom slučaju posredan, u drugom neposredan.⁹ Taj odnos omogućit će Batailleu da govori o postvarenju čovjeka, koje nužno ide pod ruku s njegovim uzdizanjem na razinu samosvijesti.

Kroz rad sluge, gospodaru će pripasti neposredno uživanje stvari, ukoliko sluga ukine otpornost stvari; ali kako gospodaru stvar — za razliku od sluge, koji se u konfrontaciji s gospodarom odlučio za nju — zapravo nije ništa, njegovo je uživanje stvari (rečeno s Lacanom) glupo uživanje¹⁰, naime takvo koje se temelji na bezdanoj obmani. Naposljetku, to je i Hegelova poanta: Priznanje, koje gospodar misli da je zadobio s »pobjedom« u borbi samosvijesti, iskazat će se, pogledamo li bolje, kao varljivo, ukoliko joj nedostaje reciprociteta, pa uopće ne predstavlja priznanje u doslovnom smislu riječi — »nije (samo-

5 Hegel, *Fenomenologija*, str. 36

6 Na navedenom mjestu, str. 150

7 Usp. na navedenom mjestu., str. 147 i dalje

8 Na navedenom mjestu, str. 148 i dalje. (istaknuto u izvorniku)

9 Usp. na navedenom mjestu, str. 150 i dalje

10 Uz vezu između gluposti (»budalaštine«), užitka i signifikanta usp. Jacques Lacan, *Encore. Knjiga seminara XX*, Weinheim-Berlin 1986, passim; uz pojam gluposti/budalaštine kod Laca usp. također Verf., Hermenoia, u: isti, *Literarna hermetika. Etika između hermeneutike, psihooanalize i dekonstrukcije*, Düsseldorf 1997, str. 217-230

stalna svijest) za njega (gospodara), nego nesamostalna¹¹, svijest sluge. Na njegovu stranu stavlja se Hegel, kad zaključuje: »Istina samostalne svijesti prema tome je sluganska svijest¹², jer dok svijest gospodara u nedostatku adekvatnog sugovornika, sposobna, odnosno upotrebljiva za priznanje, jednom zauvijek stoji na izgubljenom položaju, za svijest sluge postoji šansa da »kroz rad dopre do sebe same¹³. Jer, precizno promatrano, i sluganstvo već ispunjava uvjet za samosvijest, koju je Hegel postavio prije toga, s obzirom da je i sluga, baš kao i gospodar, pogledao u lice smrti kao »apsolutnom gospodaru«¹⁴ i tako na sebi samom »iskusio«¹⁵ bit čiste negativnosti.

Hegel se na tom mjestu u isti mah zalaže za slugansku svijest, suizvršavajući njezine odluke protiv odustajanja od sebe i govoreći u prilog radu vlastitosti na sebi (kao i pojma na sebi samom), pri čemu, naravno, rad kao »istinsko rastakanje bića u služenju« pritom sam zadobiva karakter odustajanja od vlastitosti — premda (a to se čini bitnom razlikom) bez neposrednih letalnih posljedica. U tom pogledu rad sluge ekvivalent je gospodarove žudnje; on je »obuzdana žudnja, zadržan nestanak ili obrazuje«.¹⁶

Toliko o obliku hegelovske dijalektike gospodara i sluge. Bataille će se posebno okomiti na Hegelovo zauzimanje za rad, naravno, ne iz anti-proleter-skog, te ujedno i desno-hegelijanskog afekta (to prijeći već i njegovo obrazovanje kod lijevo-hegelijanca Kojèvea), već naprotiv, stoga što upravo u tom vidi prascenu modernog kapitalizma i njegove redukcije svih fenomena, uključujući i čovjeka samog, na sferu puke stvarnosti, koja nalaže da se svi predmeti vrednuju samo još prema njihovoj potencijalnoj pogodnosti za instrumentalizaciju — oni se pokazuju samo još kao sredstva, kao nešto što služi nečem drugom, nikad i kao svrha, kao nešto što svoj smisao ima u sebi samom, što bi, dakle, bilo suvereno, da na ovome mjestu uvedemo jedan od temeljnih Batailleovih pojmove. Dokazat će i da taj stav, koji kod Hegela nalazi prefiguriranim, implicitno i eksplicitno ravna teren sve većoj netrpeljivosti prema užitku, koja bi se u dosadašnjem, primjerice, mogla ustanoviti u Hegelovoj definiciji rada kao »obuzdane žudnje«, te postaviti tezu da sve veće potiskivanje erotike i seksualnosti stoji u svezi s usporedivim potiskivanjem smrti iz svakodnevног iskustva.¹⁷ A Bataille će biti i taj koji će u svim tim razvicima moder-

11 Hegel, *Fenomenologija*, str. 152.

12 Ibid. (istaknuto u izvorniku)

13 Usp. na navedenom mjestu, str. 153.

14 Ibid.

15 Usp. ibid.

16 Ibid. (istaknuto u izvorniku)

17 Što nema veze s unaprijed utvrdivim poboljšanjem životnih uvjeta ljudi i učestalosti smrti koja se s time smanjuje; nepromijenjena, strašna stvarnost smrti je ta koju društvo sve više i više nijeće.

ne dokumentirati trajni nestanak svetog i pokušati da im — da mu — suprotstavi temeljno iskustvo seksualnosti i smrti (primjerice, na primjeru žrtve), koji prema njegovu mišljenju — ovdje će se bar djelomice složiti s Hegelom — mjerodavno određuju ljudsko biće, i koji se — ovdje se jasno odvaja od Hegela — nikakvom strategijom mišljenja ili djelovanja, ma kako ona izgledala, ne mogu svesti na pojam, odnosno dobiti pod nadzor. Ali prije nego što se definitivno posvetimo Batailleu, potrebna je još jedna nadopuna našeg prikaza Hegelove dijalektike gospodara i sluge, koja će pojasniti njezin odnos spram problematike žrtve, kojom ćemo se kod Bataillea baviti u prvom redu.

U dalnjem tijeku *Fenomenologije duha* Hegel dijalektičko zbivanje između gospodara i sluge, koje je dotad obradivao kroz dvije međusobno odvojene svijesti i ujedno teatralno inscenirao, premješta u jednu jedinu svijest; na višem stupnju duha ponavlja se još jednom odnos između samostalne i nesamostalne svijesti, a to ponavljanje nužno je kad se svijest treba uzdići na nivo apsolutnog duha. To se postiže uspostavom jedinstva dvaju različitih dijelova sada jedinstvene, u sebi podijeljene samosvjjesti; dokle god to jedinstvo nije uspostavljeno, samosvijest se prema Hegelu osjeća kao »nesretna svijest«, odnosno »svijest svojih udvostručenjem proturječnih bića«.¹⁸ U toku prikaza načina na koji se taj put svijesti do samosvjести sad oblikuje unutar svijesti, Hegelova dijalektika pokazuje se u potpunosti kao izvršni oblik logike žrtve, kao koji se dotad pojavljivala samo implicitno (i gdje je »žrtva« bilo samo moguće ime koje je interpretacija mogla iznaći za podčinjeni dio jednog sukoba na život i smrt dvaju suparnika, odnosno i za odustajanje od vlastitosti u služećem podčinjavanju sluge gospodaru, odnosno cilju koji se postiže radom). Ali sad Hegel postaje konkretan, a time i žrtva postaje evidentna kao bitna kategorija njegove fenomenologije duha: Posrijedi je sama samosvijest, koja mora žrtvovati dio sebe, hoće li drukčije postići svoje jedinstvo i tako izmaći stanju nesretne svijesti.¹⁹ Ona mora (htjeti) žrtvovati sama sebe, ne bi li se stekla.

Ovdje ću skratiti: Ta vlastita žrtva podnosi se točnije »kroz momente odustajanja od vlastite odluke, potom vlasništva i užitka, te naposljetku pozitivnog momenta vođenja neshvaćenog posla«,²⁰ čime svijest stječe izvjesnost da se »izrazila u istini svojeg ja i svoju neposrednu samosvijest učinila predmetom, predmetnim bitkom«.²¹ Hegel žuri ustanoviti da samo kroz »to istinsko žrtvovanje«²², naime kroz konzekventnu obranu same sebe, svijest može istu-

18 Hegel, *Fenomenologija*, str. 163

19 Usp. na navedenom mjestu, str. 164

20 Na navedenom mjestu, str. 175

21 Na navedenom mjestu, str. 175 i dalje (istaknuto u izvorniku)

22 Na navedenom mjestu, str. 176. (istaknuto u izvorniku) Napomena da se kod tog odustajanja svijesti od sebe same radi o žrtvi bila je za Hegela tako važna ta je na istoj stranici navodi još dvaput. Usp. ibid.

250

pititi iz tog nesretnog stanja i dosjeti u visinu razuma.²³ Na što se, dakle, svodi Hegelova dijalektika, možemo ustanoviti s Batailleom: na omogućavanje razuma posredstvom bezostatnog postvarenja svijesti uz odustajanje od smrti i negativnosti. Svijest žrtvuje sva ta temeljna iskustva ljudskog postojanja, ne bi li se mogla vinuti do razine duha — u tom smislu duh Hegelove fenomenologije zaista je duh žrtve. Ali, pitat će Bataille, nije li žrtva nešto sasvim drugo? Ne predstavlja li ona nešto poput kulminacijske točke one pradimenzije ljudske stvarnosti koja je žrtvovana na oltaru dijalektike? I ne bi onda posrijedi bilo mišljenje koje joj se konzekventno obraća, nosiv lijek protiv čovjekomrzačkih izrasta jedne ekonomije, koja se prilijepila za zastave u ime razuma, prosvjećenja i humanizma — razuma, koji u Batailleovim očima tako deficijentno stoji nasuprot totaliteta iskustva svijeta kao i u Hegelovim?

Bataille: Žrtva stvari za ponovnu uspostavu sfere svetog

Bez daljnog je dopustivo da se Batailleovo djelo u cjelini čita kao jedno jedino veliko uvraćanje na Hegela i fenomenologiju, to više što je ono, o čemu izvješće Foucault, očito bio jedan od utjecaja što ih je čitanje Bataillea izvršilo na studente filozofije u Francuskoj 1950-ih.²⁴ Mi ćemo se, međutim, u nastavku ograničiti na izlaganja o žrtvi u Batailleovoj »teoriji religije« (1948).²⁵

Dovoljno je da Batailleovo mišljenje rekonstruiramo u temeljnim crtama, ne bi li se time jasno ispustio i njegov odnos spram hegelovske dijalektike gospodara i sluge, kakvu smo razvili gore. Čovjek je čovjek ukoliko se razlikuje od životinje koja je »u svijetu kao voda u vodi«,²⁶ dakle tako da ne poznaje odnos gospodara i sluge, »ništa što bi s jedne strane moglo zasnovati autonomiju, a s druge ovisnost. Životinje su, jer se međusobno proždiru, naravno, nejednake snage, ali među njima nikad ne vlada ništa osim te kvantitativne razlike«.²⁷ To bezupitno bivanje u svijetu životinja implicira da za njih nema ni konstantnosti objekta,²⁸ pa ni predmetnosti; njihov svijet je svijet immanentno-

23 Usp. na navedenom mjestu, str. 177: »...u tom predmetu, u kojem mu je njegov čin i bitak te pojedinačne svijesti čin i bitak po sebi, postalo mu je predodžbom razuma da izvjesnost svijesti u njenoj jedinstvenosti bude apsolutno po sebi ili sva realnost.« (istaknuto u izvorniku)

24 Usp. Michel Foucault, *Entretien avec D. Trombadori*, u: isti., *Dits et Écrits* 1954–1988, tom IV: 1980–1988, Pariz 1994, str. 41–95, ovdje str. 48: »Nietzsche, Blanchot et Bataille sont les auteurs qui m'ont permis de me libérer de ceux qui ont dominé ma formation universitaire, au début des années 1950: Hegel et la phénoménologie.« Usp. također na navedenom mjestu, str. 57

25 Usp. Georges Bataille, *Teorija religije*, München 1997 (=Baterije, sv. 59)

26 Bataille, *Teorija religije*, str. 20. (istaknuto u izvorniku)

27 Ibid.

28 Usp. ibid.

sti i neposrednosti²⁹ bez ikakvih odjeljivanja vremenske ili prostorne prirode, dakle, kontinuum lišen stvarnosti: »Isključivo u granicama ljudskog javlja se transcendencija stvari spram svijesti (ili svijesti spram stvari)«³⁰, a ona se uspostavlja uz pomoć izuma oruđa kao praoblika stvari, drugim riječima, na osnovi činjenice da je čovjek otkrio rad.

Pozicija predmeta, koja se ne javlja u animalnosti, proizlazi iz ljudskog korištenja oruđa. (...) Ukoliko se oruđe proizvodi u odnosu na neku svrhu, svijest ga postavlja kao predmete, kao prekid u kontinuitetu bez razlika. Proizvedeno oružje oblik je nastanka ne-ja.³¹

S tom pozicijom ujedno je postavljeno i ono što je svijetu dotad bilo strano, naime, određena hijerarhija, odnos podređivanja oruđa spram čovjeka koji ga koristi. Tek na taj način dolazi do onog što Hegel opisuje u dijalektici gospodara i sluge — rad, shvaćen isprva jednostavno kao korištenje oruđa u opisanom smislu, je taj koji preformira i omogućuje odnos kao što je onaj između gospodara i sluge; on za Bataillea na potječe od tog odnosa, kao što smatra Hegel, nego ga tek konstituira. Rad je iz Batailleove vizure odgovoran za egzistenciju jedinki razvrstanih u hijerarhijskim odnosima, on je uzrok podređivanja i izdvajanja kao takvog i stoga djeluje absurdno da ga se poput Hegela želi stilizirati u kraljevski put dijalektičkog pomirenja elemenata u hijerarhijskom odnosu (dviju svijesti, kao u slučaju gospodara i sluge, ili, pak, jedne jedine svijesti, kao u slučaju apsolutne svijesti o krivnji kao razuma).³²

S odvajanjem čovjeka od životinje, koje se događa uslijed korištenja oruđa, pod ruku ide i negacija njegove animalnosti, pri čemu Bataille pod »animalnošću« podrazumijeva životinjske dijelove čovjeka: seksualnost i smrtnost, odnosno smrt, ukoliko prekidaju svrhovitu racionalnost rada. Za njega to je sat rođenja mnogobrojnih zabrana, koje pogadaju upravo ta dva područja — sve one služe održavanju neometanog funkcioniranja proizvodnog toka. Odsijecajući si time sam bitna egzistencijalna temeljna iskustva, radni čovjek sam se reducira na status stvari: »U posljednjoj konzekvenci on oblikuje svijet stvari u kojem sam postaje stvar među stvarima; stvar koja je lišena svake tajne i podredena tudim svrhama.«³³ Dok se taj pogled na stvari dovode činio primjernom povješću propasti bitka u stilu Heideggera, kod Bataillea na scenu sad stupa gesta, koja na određen način odgovara Freudovoju kulturno-antropološki usmjerenoj tezi o povratku potisnutog. Ono animalno ne prestaje, naime, da u bude zamjetno u stvarnom svijetu svrhovito-racionalnih veza, ono ometa nji-

29 Usp. na navedenom mjestu, str. 24

30 Ibid. U formulacijama poput ove ogleda se Batailleova lektira Husserla.

31 Na navedenom mjestu, str. 26

32 Usp. na navedenom mjestu, str. 27

33 Robert Ochs, *Rasipništvo. Teologija u razgovoru s Georgesom Batailleom*, Frankfurt am Main–Berlin–Bern i dr. 1995, str. 133 (=Bamberške teološke studije, sv. 2)

hovo funkcioniranje i prodire u njih kao njihovo sasvim drugo; i upravo time otvara put onome što Bataille naziva svetim. Promatran s ljudske strane, sakralni svijet u profanom se na nepojmljiv i nepojmovan način precizno pokazuje onda kad se krše zabrane, dakle, i u žrtvi, koju Bataille interpretira kao svjesno kršenje zabrane ubijanja, odnosno zapovijedi da se ne ubija. Vidi se spram Hegela sasvim oprečno usmjerenje istih elemenata: ako iskustvo smrti kod Hegela fungira kao ishodišna točka, koja se u kretanju duha dijalektički prevladava i posredstvom rada sluganske svijesti na sebi samoj dovodi do pojave razuma, kod Bataillea je, obrnuto, iskustvo smrti — koje se najavljuje u žrtvi i u seksualnosti — onaj moment razumnog čovjeka podsjeća na njegovo animalno podrijetlo, a time i na sveto (shvaćeno kao ono što se ne pokorava svrhovito–racionalnom mišljenju i ne da se instrumentalizirati, ni obrađivati), zaustavljajući tok profanog svijeta.

Kontinuitet, koji se za životinju nije mogao razlikovati ni od čega, koji je, dakle, bio njezin jedini mogući način bitka, iznjedrio je kod čovjeka kao oprek u siromaštvu profana oruđa (diskontinuirana predmeta) svu fascinaciju svetog svijeta.³⁴

Bilo bi promašeno da Batailleu zbog te koncepcije predbacujemo anti–prosvjetiteljske tendencije. On ne vodi riječ nekog naivnog pokreta za »Povratak prirodi«, zbog čega bi pledirao za re–animalizaciju čovjeka. Naprotiv, Bataille jasno ističe da se samo s promatračnice jednom konstituirana stvarnog razuma može vidjeti sveto kao takvo, koje za životinju postoji podjednako malo kao i on. Njegov impuls je da skrene pozornost na otpad (u doslovnom smislu riječi),³⁵ na izbačaj Hegelove razumske mašinerije, na ono što je sustav morao isključiti iz sebe i žrtvovati ne bi li iznjedrio apsolutni duh: To je prije svega tjelesnost ili svijet kao takav, a povezano s tim i zazorna područja ljudskog iskustva, seksualnosti i smrti. Jeza ili strah, koje osjećamo naočigled tih područja, a napisljeku i na osnovi zabrana koje zaobilaze, korespondira za Bataillea sa svetom jezom, koju osjećamo pred sakralnim; ovdje postoji u najmanju ruku strukturalna sličnost, koju Bataille interpretacijski iscrpljuje.

Čuvstvo svetog očito nije više ono životinje, koja je puštala kontinuitet da luta u maglama, u kojima se ništa nije dalo razlikovati. Ako je točno da se konfuzija u svijetu magli nije zaustavila, one jasnom svijetu u prvom redu suprotstavljaju njegovo neprozirno jedinstvo. A to neprozirno nešto postaje raspoznatljivo tek na granicama prema jasnom: bar se izvana razlikuje od svega

34 Bataille, *Teorija religije*, str. 32 i dalje

35 Odатле se dijelom objašnjava Batailleova fascinacija naočigled ljudskih seksualnih perverzija, u kojima ulogu između ostalog igraju i ljudski ekskrementi, a tematizira ih prije svega u svojim opsceanim literarnim djelima. Bernd Mattheus govori u tom pogledu o pravoj Batailleovoj »skatologiji« i postavlja je kao sinonim njegovoj heterologiji. Usp. primjerice Mattheus, *Bataille I*, str. 98–105, te isti, *Bataille III*, str. 116

što je jasno. S druge strane, životinja se bez vidna protesta podvrgnula immanentnosti koja je preplavljuje, dok čovjek pri osjetu svetog čuti nešto poput nemoćne jeze. Ta jeza je dvoznačna. Ono što je sveto nedvojbeno privlači i posjeduje neusporedivu vrijednost, ali u istom trenutku učinit će se vrtoglavom opasnošću za jasan i profan svijet kao područje što ga preferira čovječanstvo.³⁶

Na što smjera Bataille sa svojom koncepcijom suprotnosti sakralnog i profanog u upravo referiranom obliku? Naposljetu na sljedeće: ponovnu uspostavu dostojanstva čovjeka, njegova suvereniteta, koji je navodno izgubio ulaskom u svijet oruđa, stvari, rada i produkcije. Ljekovito sredstvo negacije sebe samog³⁷ kojim si je čovjek kupio uzlazak u svijet čistog uma i apsolutnog duha, Bataille vidi u žrtvi kao praksi rasipanja i (besmislena) trošenja za razliku od kumulativne produkcije.

Princip žrtve je razaranje; ali iako ono katkada zna biti čak i potpuno (kao kod žrtve paljenice), razaranje koje žrtva hoće da uvjetuje nije uništenje. Stvar — i samo stvar — treba da bude uništena u žrtvovanjo životinji. Žrtva razara u realnosti postojeće sprege podređivanja nekog predmeta, žrtvenu životinju trga iz svijeta korisnosti i vraća je svijetu kapriciozne nepojmljivosti.³⁸

Foliju za Batailleovu teoriju žrtve čini, kao što postaje razvidno iz ove definicije, žrtveni ritual primitivnih ili bolje rečeno arhaičnih religija, čiji gore opisan smisao smatra mjerodavnim i za sve kasnije žrtvene radnje, zbog čega mu se sve povijesne transformacije, suptilizacije, te naposljetu sublimacije žrtvene prakse u pojedinačnim religijama mogu učiniti samo kretanje koje odvodi od izvornog, istinskog značenja žrtve i razvodnjava ga. Iako je Batailleov način mišljenja u tom pogledu radikalno ahistorijski i stoga podložan kritici, uzdržat ćemo se u našem kontekstu svake kritike u tom smjeru i priznati mu heuristički valjanost njegova pojma žrtve, ne bismo li se po mogućnosti bez predrašuda mogli posvetiti pitanju učinka tog pojma i u kojoj bi mjeri pred pozadini dosad razrađena scenarija između Hegela i Bataillea za nas danas mogao biti relevantan.

Žrtva se iz Batailleove vizure čini praksom čiji je zadatak da čovjeka istrgne iz upletenosti u svemoćne zakonitosti proizvodnje zbog gomilanja resursa, dovodeći mu sa smrću žrtvene životinje pred oči mogućnost besmislena rasipanja nagomilanih resursa — dakle, besmislenom praksom, čije je očevide besmislenosti smisao da prekine kružni tok, odnosno, bolje rečeno, spiralu proizvodnje, koja raste unedogled i naočigled ovladava svim područjima života. U pozadini te koncepcije žrtve nalazi se ono što Bataille naziva »općom eko-

36 Bataille, *Teorija religije.*, str. 33

37 Usp. na navedenom mjestu, str. 37

38 Na navedenom mjestu, str. 39

nomijom«, nasuprot »ograničenoj ekonomiji«, koja u njegovoј dikciji označava naš upotrebni pojам ekonomije, dakle sve što polazeći od teorije manjka tako-reći ontološki propisuje neizbjježnost povećanja rada, gomilanja kapitala i rasta proizvodnje. Tome Bataille svojom općom ekonomijom suprotstavlja teoriju preobilja, koju utemeljuje kozmološki: Kao što sunce svoju energiju ne skla-dišti, već je bez očekivanja protuusluge, ne ulazeći, dakle, u relaciju svrha-sredstvo, otvoreno rasipa, omogućujući time tek život na Zemlji, čovjek na osnovi svoje (sunčevom energijom napajane) animalnosti raspolaže viškom snage, koji, međutim, svojim totalnim usmjerenjem na rad i djelatnost u službi stvarne korisnosti negira i potiskuje. Jedino u seksualnosti i smrti sačuvalo mu se sjećanje na taj njegov obilni bitak, koji upravo stoga na tim područjima ograničava svakovrsnim zabranama. Svejedno, višak energije izbija s vremena na vrijeme, a erupcije su joj utoliko jače, to jest nasilnije i s to fatalnjim učin-kom, što pogrešnije shvaćali, odnosno nijekali njenu istinsku prirodu. Zbog toga, kaže Bataille, svako toliko moraju postojati vremena kad se prekida uobičajen tok rada i proizvodnje, vremena proslava i slavljenja — pri čemu u prvom redu religije brinu o poštivanju tih vremena, u kojima profani svijet za-staje, a sakralno dolazi do izražaja. Jer sakralno nije ništa drugo nego ovo: ne-obuzданo rasipništvo i besmisleno trošenje, kakvi se posebice prakticiraju kod žrtvovanja. Žrtva, u čijem toku uvijek sja stvarnost smrti, iako zaista ne vodi do smrti onog koji se žrtvuje, u Batailleovu mišljenju tako postaje moćnim znakom protiv univerzaliziranja jedne nesvete, partikularne ekonomije, koje u ime razuma ljudi lišava ljudskog dostojanstva i sve više ih postvaruje.

Moć, koja generalno pripada smrti, baca svjetlo na smisao žrtve, koja u svom postupanju nalikuje smrti utoliko što restituira izgubljenu vrijednost u-pravo odustajanjem od te vrijednosti. Ali smrt nije nužno povezana sa žrtvom, pa tako i najsvečanija žrtva može krenuti nekrvavim tokom. Ubijanje samo ja-sno izdvaja jedan dublji smisao. U biti se radi o tome da se s jednog trajnog poretka, u kojem je sve trošenje resursa podređeno nužnosti trajanja, na silu bezuvjetnog trošenja...³⁹

Zahtjev za takvim trošenjem, lišenim svrhovito-racionalnog mišljenja, is-punjava se ne samo smrću (žrtvene životinje), nego se, primjerice, ostvaruje i u ljudskoj seksualnosti, ukoliko se pod njom podrazumijeva animalni dio ljud-ske žudnje, a ne općenje u svrhu razmnožavanja. Prema Batailleu, preobilje života, koje označava svijet svetog, očituje se upravo u tome što čovjek, za raz-liku od životinje, nema unaprijed utvrđeno vrijeme parenja, tjeranja i radanja, već mu potomstvo proizlazi iz vremenski neograničene (osim ako je prijeće re-strikcije proizvodnog svijeta) seksualne žudnje, čije mu zadovoljenje pričinjava

39 Na navedenom mjestu, str. 41–44

užitak, a ujedno i kao njen isprva nenamjerni eksces. U tom smislu rasipna je upravo i ljudska seksualnost, koja se po prirodi stvari ne otvara nikakvom planiranju ili proračunu⁴⁰, te stvara intimnost, što znači da negira radom uvjetovano usamljivanje i izolaciju čovjeka, dajući mu oda se otvara prema drugome, i inicira istinsku komunikaciju.⁴¹ I to je prema Batailleu učinak žrtve: da omogućuje intimnost i komunikaciju.

Žrtva je antiteza proizvodnje... (...) Intimno u snažnom smislu je nešto što raspolaže ključanjem odsustva individualnosti... (...) Odvojena individua istog je bića kao i stvar, ili točnije, strašljiva bojazan za osobni opstanak, koja tek postavlja njegovu individualnost, ide pod ruku s integracijom postojanja u svijet stvari. Drugim riječima, strah od umiranja najtešnje je povezan s radom, jer i potonji pretpostavlja stvar i obrnuto.⁴²

U pasažama poput ove nije teško otkriti odnos prema Hegelu i istovremenu kritiku njega. Ali Bataille, kao što smo već naznačili, nije zastupnik nekog naivnog mišljenja obraćenja — njemu nije važno da čovjeku, zatočenom u profanom svijetu, predviđa sliku izgubljenog svetog svijeta i nastoji ga potaknuti da se ipak okani svog taštoga čina i okrene se onome što je istinsko. Njegovo mišljenje je ponajprije skroz-naskroz dualističko; ono neće pledirati za to da čovjek mora napustiti razinu duha, koju je postigao kroz žrtvu svijeta kao animalne immanentnosti ili intimnosti (čemu Hegelova Fenomenologija daje adekvatan opis), i vrati se na stupanj besvjesne animalnosti. Ali on želi da u vremenu poput našeg, kojim u svim područjima života vlada kapitalističko mišljenje (a u tom je smislu Bataille, iako je umro 1962, u svakom slučaju i naš suvremenik, a aktualnost mu je vjerojatno još i sukcesivno rasla), ukaže na one dimenzije ljudskog postojanja, koje su lišene njegovih principa po sebi, ne bi li ih naglasio u opreci spram duha vremena. Ukoliko za to uzima i koristi pojmove kao što su sveto i žrtva, odnosno područja iskustva kao što je religija, mišljenje će mu biti utoliko zanimljivije i izazovnije za filozofa religije.

S njemačkoga preveo BORIS PERIĆ

-
- 40 Ostaje upitano što najnovije stečevine genske tehnike — kao skroz naskroz ograničeno-ekonomске znanstvene discipline u Batailleovu smislu — mijenjaju na tom razumijevanju, odnosno na samom biću seksualnosti.
- 41 Uz Batailleov pojам komunikacije, koji ovde ne mogu detaljnije objašnjavati, usp. Georges Bataille, *Genet*, u: isti., *Književnost i zlo*, München 1987, str. 151–185, ovde str. 169 (=Baterije, sv. 28): »...u svakom slučaju, komunikacija je suprotnost stvari, koja je obilježena mogućnošću izolacije.« (istaknuto u izvorniku) Usp. također Mattheus, *Bataille III*, str. 39–42
- 42 Bataille, Teorija religije., str. 44 i dalje, 11

256

Bataille s Picassom: Raspeće (1930) i apokalipsa¹

C. F. B. Miller

[Povijest i znanost znanja] oba zajedno, pojmljena povijest, obrazuju sjećanje i golgotu apsolutnog duha, zbiljnost, istinu i izvjesnost njegovog prijestolja, bez kojega bi on bio ono beživotno osamljeno.

G. W. F. Hegel²

U ekstatičkoj viziji, na granici smrti na križu i slijepog života *lama sabaktani*, objekt je konačno raskriven kao katastrofa u kaosu svjetlosti i sjene.

Georges Bataille³

Picasso predstavlja problem u postmodernoj recepciji časopisa *Dokuments*. Povjesni kontakt između umjetnika i časopisa dobro je poznat, njegova radikalnost i dalje nepoznata. Recentni radovi, Sebastian Zeidler o teoriji umjetnosti Carla Einsteina, T. J. Clark o ultra-humanističkom Picasso kod Michela Leiris-a, prikazuju upotrebljena vrijednost *Documentsa* za kritiku Picasso.⁴ Te in-

1 Ovaj tekst je nastao po izlaganju koje sam održao na konferenciji, *Picasso krajem 1920-ih*, na Sveučilištu California, Berkeley, 23–24. ožujka 2007. Zahvaljujem profesorima Timu Clarku i Anne Wagner na pozivu da sudjelujem u tom vrlo fokusiranom i produktivnom dogadaju. Zahvaljujem i svojim sugovornicima, Amy Lyford i Sebastianu Zeidleru.

2 G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, preveo A. V. Miller, Oxford University Press, Oxford, s. 493. Vidi i: *Fenomenologija duha*, preveo Milan Kangrga, Naprijed, Zagreb 1987, s. 522.

3 Georges Bataille, »Sacrifices« (1933), u Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, preveo Allan Stoekl, University of Minnesota Press, (1986) 2001, 130–126; 134.

4 Za Zeidlerov rad vidi njegov prilog u časopisu *Papers of Surrealism*, 7/2007. T. J. Clark je govorio o Leirisovom prilogu, »Toiles récentes de Picasso« (*Documents* 2, 1930, 57–71), u svom predavanju, »The Ordinary Optimism of Picasso«, održanom na *Picasso krajem 1920ih* (vidi 1. fusnotu). Trebalo bi spomenuti batajevski kontekst Christophera Greena, *Picasso*:

tervencije korisne su za ispravljanje batajevske pristranosti u dominantnom preispisivanju *Documentsa* kao sredstva za *informe*, a promicali su je Rosalind Krauss i ostali suradnici časopisa *October*. Koji je Picassoov odnos prema *informe*? Problem je u tome da je s tim preispisivanjem, u smislu strateškog sklopa negiranja i odgadanja, Picasso prebačen iz povijesnog središta *Documentsa* na marginu teoretičiranja,⁵ decentriranje koje je konzistentno s projektom »alternativne povijesti« modernizma Rosalind Krauss u kojoj je Marcel Duchamp pregazio Picassa, »uz dlaku« grinbergovskoj teleologiji.⁶ Krausovski *informe* kao takav potiskuje povijesnost trenutka *Documentsa* u teoriji Georges-a Bataillea, kad je avangardno slikarstvo, napose Picasso, bila povlaštena površina za dekonstrukcije s kojima se nakon toga bavio Bataille na području politike, poetike i filozofije.⁷

Kad se pojavila Rosalind Krauss, povjesničari umjetnosti iznova su spojili Picasso i Bataillea, uglavnom na osnovi ikonografije.⁸ Taj pristup odzvanja inačičnom (koliko mi je poznato) ex post facto prilagodbom *Documentsa* u povijesti umjetnosti: prilog u *Burlington Magazinu* iz 1969. u kojem je Ruth Kaufmann odredila zajedničke pokazatelje časopisa i Picassova *Raspeća* iz 1930. godine.⁹ Kaufmann kaže da se *Raspeće* i »Soleil pourri«, Batailleov rad u tematu *Documentsa* posvećenom Picassu, preklapaju u području koje je nazvala »primitivna žrtva«.¹⁰ Postoji tu heuristička iskra s apokaliptičkim potencijalom, ali ustrajnost Ruth Kaufmann na referenci zatomila je tijelo i slici nametnula pogrešnu ikonografsku »identifikaciju«.

Architecture and Vertigo, Yale University Press, New Haven i London, 2005. i raspravu Lise Florman o Picassu i Carlu Einsteinu u navedenom časopisu *Papers of Surrealism*.

- 5 U *Optički nesvesnjom* (*The Optical Unconscious*) Krauss se izravno bavi samo kasnim Picassom i stavlja ga u nepovoljan položaj spram svoje hipoteze, pa onda njegovi crteži za »knjižicu s istovjetnim ilustracijama koja se brzo lista« nehotice registriraju optički nesvesjeno. *Formless: A User's Guide* ne sadržava Picassove slike, postoje samo ilustracije *Gitaru kolaža* (1926) i rog-i-peruška *Objekta*, oko 1933. Vidi Rosallind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge MA i London, 1993, s. 197–240; Yve-Alain Bois i Rosallind Krauss, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997, s. 82 i 84. Bois oštro kritizira sadržaj temat *Documentsa*, *Hommage à Picasso* te je više prostora posvetio Bretonovom eseju, »Picasso dans son élément« iz 1933. Vidi *Formless: A User's Guide*, s. 81–86.
- 6 Krauss, *The Optical Unconscious*, s. 21
- 7 Vidi moj »Uvod: Upotrebljene vrijednosti *Documentsa*« u navedenom broju časopisa *Papers of Surrealism*.
- 8 Vidi Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s*, MIT Press, Cambridge MA i London, 2000, s. 140–180; Kathleen Brunner, *Picasso Rewriting Picasso*, Reaktion, London, 2004, s. 10–11; Green, *Picasso: Architecture and Vertigo*, s. 19–39; Anne Baldassari, »Picasso — or the insurrection of painting«, u Baldassari, ur., *The Surrealist Picasso*, Flammarion/Fondation Beyeler, Pariz i Basel, 2006, s. 163–176; 168. Florman and Green udaljavaju se od teme i bave se strukturom ili formom.
- 9 Ruth Kaufmann, »Picasso's Crucifixion of 1930«, *The Burlington Magazine*, sv. CXI, rujan 1969, s. 553–561.
- 10 Georges Bataille, »Soleil pourri«, *Documents* 3, 1930, s. 173–174.

Tu grešku ču detaljnije obraditi. Sada želim ukazati nelogičnost — reakcija-formacija — koja se nadvila nad analizom Ruth Kaufmann. Promatraljući *Raspeče*, ona je unaprijed pretpostavila ikonografsku etiologiju, pa je »slika nastala povodom Bataillevog teksta ili možda nakon razgovora s Picassom«.¹¹ Bataille i Picasso vrlo rijetko su razgovarali 1930. godine. Picassoov čovjek u *Documentsima* bio je Leiris. Izvan svake sumnje je da je »Soleil pourri« objavljen nakon što je Picasso naslikao *Raspeče*.¹² Dakle, prvenstvo koje u ikonografiji riječ ima nad slikom nagnalo je povjesničarku da okrene kronologiju. Logocentrizam kao simptom te krivotvorine naudio je historiografiji Picassoova odnosa s međuratnom avangardom. Možda je bolje izokrenuti paradigmu i upitati: koja je funkcija Picassoove slike u batajevskom tekstu?¹³ Želim uzeti Bataillea za promišljanje Picasso, a želim i uzeti Picasso da promislim Bataillea. Vektor upotrebljene vrijednosti je slika: *Raspeče*, 7. veljače 1930. godine.

To je čudno raspeće i čudni Picasso. Toliko čudno da tvori — ili rastvara — slijepu pjegu u istraživanjima o Picassu. Okrutna i urnebesna, antimoderna, radikalno nepronikljiva, ovo malo ulje na dasci (51,5 x 66,5 cm) zadobilo je status blistave nepoznanice u recepciji umjetnika: reproducirana je u boji u većem formatu, bila je u središtu izložbi, a u literaturi se veliča kao iznimna.¹⁴ A ipak, a usputnim komentarima, bojažljivim potkopavanjem neodmjerenih tvrdnji, historicizam se klanja *Guernici*, diskursu manjka samokritika.¹⁵

11 Kaufmann, 'Picasso's *Crucifixion* of 1930', s. 554.

12 *Documents* ne navode točan datum objavljivanja, ali *Documents 2*, 1930, s. 50, izvještavaju o konferenciji 26. siječnja u Musée Guimet i reklamira nove brojeve časopisa *Europe* i *Variétés*, datiranih za 15. veljače i 15. ožujka. *Documents 3*, 1930, »Hommage à Picasso«, reklamira izložbe u Galerie Vignon (1–15. travnja), Galerie Georges Bernheim (31. ožujka–12. travnja), Galerie de France (3–19. travnja) s najavom novog broja za 1. svibnja 1930. Stoga je najvjerojatnije da je *Raspeče* naslikano dok je »Hommage à Picasso« bio u pripremi. S obzirom na kratkoču teksta, Bataille je »Soleil pourri« vjerojatno napisao nakon što je Picasso naslikao *Raspeče*. Zabavno je zamišljati Bataillea kako gleda sliku i zatim brzo piše tekst, ali tu tvrdnju ne mogu potkrijepiti činjenicama. U svakom slučaju, do Batailleove anti-idealističke analize Picasso došlo je daleko prije veljače 1930. Vidi Bataille, »Le 'Jeu Lugubre'«, *Documents* 7, 1929, s. 369–372, 396.

13 Govorim općenito i ne ustvrđujem neku posebnu genetsku privilegiju za *Raspeče* (1930).

14 Npr. *Corps crucifiés*, katalog, Musée Picasso, Pariz, 1992, slika 1 (ilustracija nasuprot naslovnice); Brunner, *Picasso Rewriting Picasso*, ilustracija nasuprot naslovnice; Baldassari, ur., *The Surrealist Picasso*, slika 101, s. 218–219.

15 Cowling za *Raspeče* kaže da je Picassoov »njatransgresivniji rad«, »njajintenzivnija i najmoćnija vjerska slika koja je ikad napravljena«, ali svoje izjave nije obraziožila. Vidi Elizabeth Cowling, *Picasso: Style and Meaning*, London, Phaidon, 2004, s. 481 i 513. Vidi i William Rubin, *Dada and Surrealist Art*, MoMA, New York, 1968, s. 291–292; Kaufmann, »Picasso's *Crucifixion* of 1930«; Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, Penguin, Harmondsworth, 1971, s. 265–268; Penrose, »Beauty and the Monster«, u Penrose i John Golding, ur., *Picasso 1881–1973*, Paul Elek, London, 1973, s. 157–195; 182–187; Lydia Gasman, *Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925–1938: Picasso and the Surrealist Poets*, doktorska disertacija, Columbia University, 1981, s. 1049–1068; Neil Cox, »Marat/Sade/Picasso«, *Art History*, sv. 17,

Banalnost, premještanje i odricanje su znakoviti. Po određenom (ne)poštovanju, Picassoovo *Raspeće* je nemogući objekt za konvencionalno istraživanje. To je *Raspeće*, zapisano je u knjizi poslovanja povijesti umjetnosti. A ako je to *pravo Raspeće* s velikim početnim slovom, onda je predikat prekrižen. To je izbrisano *Raspeće*. To je/nije *Raspeće*: kopula se račva.

Ali to je *La Crucifixion*. Što u tom nazivu možemo prepoznati (što možemo znati iteracijom istog)? Godine 1946. Alfred Barr je naveo prepoznatljive dijelove koje je, prilično sladunjavim asociranjem na trulež, nazvao *Crucifixion* »potpuri tradicionalne ikonografije«:

Lik na ljestvama zabija čavao, minijaturni lik na konju zabija koplje, vojnici u prvom planu kockaju se na bubenju za Kristov ogrtač — ti motivi su prepoznatljivi. Krajnje lijevo i desno su prazni T-križevi za dvojicu razbojnika čija tijela leže u prvom planu lijevo. Nepravilni ovalni oblik u gornjem lijevom kutu možda je spužva natopljena octom, uvećana do golemin proporcija i izdvojena kao i jedan od predmeta u tradicionalnom slikarstvu sa simbolima Pasije.¹⁶

Barrovo pojedinačno nabranjanje motiva ukazuje na muke na koje je ta slika stavila tradicionalnu ikonografiju raspeća. Picasso je premjestio razbojnike s njihovih normativnih položaja, na križevima, s obje Isusove strane. U evanđelju razbojnici se više ne spominju nakon što su im polomili noge, u tom trenutku Isus je već izgovorio *consummatum est*,¹⁷ ali Picassoov Krist još uvijek je na križu, a razbojnici su dočekali svoj usud. Biblijska sintagma je podrivena. A kretanje naniže s kojim je Picasso razbacao tijela razbojnika (pad oponaša crvena ptica na lijevoj strani — nečisti duh) poništava teološko formatiranje Dismasa i Gestasa (to su apokrifna imena Dobrog i Lošeg razbojnika), s kojim su polarizirani u skladu s logikom okretan/nespretan Kristove desne i lijeve ruke, dualizam između spasenja i prokletstva.¹⁸

Još jednom, Longinov lik koji probada Krista možda je »posve jasan«, ali je heterodoksan. Kao i svrgnuti razbojnici, on razara narativno vrijeme. U evanđelju po Ivanu koplje je probilo Kristov bok kad je već skončao, a Picassoov Krist tek treba primiti dvije rane od čavala, dakle njegove samrtne muke tek trebaju započeti.¹⁹ Ali ako je to rana, ona je sasušena, iz nje ne curi krv i

br. 3, rujan 1994, s. 383–417; Brunner, *Picasso Rewriting Picasso*, 10. Kako bi istaknuo pogrešku u najsofisticiranijem od tih prikaza, Cox spominje identifikaciju Ruth Kaufmann s »likom na lijevoj strani s Mantis-glavom kao Magdalenu«, a taj lik se nalazi na desnoj strani slike (»Marat/Sade/Picasso«, s. 397). Ta je greška simptomatična za nevolje koje je slika izazvala kod identiteta i binarnosti.

16 Alfred Barr, *Picasso: Fifty Years of his Art*, MoMA, New York, (1946) 1980, s. 67.

17 Ivan 19:32.

18 Za tradiciju Dismasa i Gestasa vidi Mitchell B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel: Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, London, 1999, s. 23–27.

19 Ivan 19:34.

voda iskupljenja — simboli euharistije i sakramenta krštenja, temelji Crkve.²⁰ I Longinova uloga kao simbola poganskog izbavljenja — tradicionalno se poistovjećuje s centurionom koji je shvatio da je Krist bog — u isti mah je potkopana neobično jasnom Picassoovom referencom u liku *korida pikadura*, koja po antropološkom relativizmu nameće analogiju između Krista i bika za koridu.

Nestabilna ontologija Picassoovog *Raspeća*, pukotina u njenoj nominaciji, obavlja dvostruko kodiranu operaciju parodije.²¹ *Oxford English Dictionary* kaže da *para* u *para-ode* može značiti »pored« kao i »iza«, spajanje i razdvajanje, sličnost i razlika. Kao i kod pobijanja jedinstva teološkog simbola, to je rez koji traje: *usjek*. Ipak, ne radi se samo o specifičnoj prilagodbi ortodoksnog ikonografije. Posluživši se fizijskom kompresijom koju je Philippe Sollers jednom opisao kao »nuklearnu«, Picasso drugom dvostrukom varkom dodatno osnažuje raskol između teologije i njenog drugog.²² S jedne strane koristi oslikanu varijantu kolažne metode kako bi heterogene likove iz recentnih radova ubacio u zatvoreni sustav teološke slike te generira višak značenja koji taj sustav ne može primiti. Tu je srpska, zubata čeljust ženskih glava s kraja 1929. godine,²³ bakantica koja vrišti,²⁴ skica ženskog lica,²⁵ lice nacrtano s tri točke,²⁶ žena frontalno/u profilu.²⁷ Nacereni karnevalski lik na obzoru desno je tako čudan da se ne može ni odrediti, otpor koji ukazuje na drugu varku kojom je Picasso izašao iz okvira ikonografije: žrtvovao je samu ikonu.

* * *

Godine 1933. Max Raphael je podvrgao Picassa ideoološkoj kritici. Radilo se o priči koju je ponudila retrospektiva koju je godinu dana ranije video u Zürich Kunsthause. Po Raphaelovom videnju, razvoj Picassoove produkcije prati putanju spiralnog idealizma. Dok je *papiers collés* uprizorio kontradikciju izme-

-
- 20 Riječima crkvenog naučitelja sv. Ivana Zlatoustog, iz Rimskog brevijara (Euharistička gozba [1. srpnja], drugo bdijenje): »De latere sanguis et aqua. Nolo tam facile, auditor, transeas tanti secreta mysterii; restat enim mihi mystica atque secretalis oratio. Dixi baptismatis symbolum et mysteriorum, aquam illam et sanguinem demonstrare. Ex his enim sancta fundata est Ecclesia per lavacri regenerationem, et renovationem Spiritus Sancti. Per baptismum, inquam, et mysteria, quae ex latere videntur esse prolata. Ex latere igitur suo Christus aedificavit Ecclesiam, sicut de latere Adam ejus conjux Eva prolata est.«
- 21 Za teoriju parodije vidi: Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- 22 Phillippe Sollers, »Crucifixions«, u *Corps crucifiés*, s. 59–61, 60.
- 23 Vidi Christian Zervos, *Pablo Picasso*, sv. VII, *Oeuvres de 1926 à 1932*, Editions Cahiers d'art, Pariz, 1955, slike 298, 303, 305.
- 24 Npr. Zervos, *Pablo Picasso*, sv. VII, slika 248.
- 25 Zervos, *Pablo Picasso*, sv. VII, slika 300, 302, 306.
- 26 Zervos, *Pablo Picasso*, sv. VII, slika 137.

đu idealizma i materijalizma, kubizam i klasicizam iz 1915–1924. isključio je materijalizam i dijalektiku, stvorivši priručnu opoziciju između »apstraktnog idealizma« i »idealiziranog realizma«. Ipak, najnoviji rad bio je najgori:

Picassova najnovija (nadrealistička) faza sociološki je zanimljiva jedino po tome da, po relaciji s gotičkim vitrajima i po metodičkoj konzumaciji početnog misticizma, potvrđuje našu klasifikaciju njegovog rada kao reakcionarnog u kršćansko-europskoj tradiciji.²⁸

Iako Raphael nije naveo nazine slika, mnoge koje su izložene u Zürichu odgovaraju tom opisu: na primjer, *Vrč i zdjela voća* (1931)²⁹ ili *Djevojka pred zrcalom* (1932).³⁰ Ali od svih slika s te izložbe, najupečatljivije i najnapadnije posezanje za »kršćansko-europskom tradicijom« predstavlja *Raspeće* (1930).³¹

Raphael je Picassove recentne redove protumačio kao iracionalni idealizam, antimoderni misticizam — on kaže »lišen dijalektičkog smisla« — koji oponaša srednjovjekovno bez dijalektičkog nadopunjavanja. Pod okriljem skolastike, gotička umjetnost i arhitektura osmisli su dijalektiku apsolutnog duha i materijalne konačnosti, ali bez obzira na neodređenu nostalгију za predmodernim, Picassoovi »simboli« ne mogu primiti tu srednjovjekovnu dijalektiku:

Zbog apsolutnog dualizma sadržaja i magičnog efekta koji stvaraju, ti simboli ne bi nikad mogli figurirati u granicama katoličanstva. Potonje budno štiti Crkvu i njena ideološka ruka, neotomizam, pa im takve romantične obnove ne mogu nadući.³²

Želi se reći da Picasso's medievalnost bezuspješno nastoji negirati katoličanstvo, premda je Raphaelova retorika skliska — nije jasno da li se »apsolutni dualizam« Picassoovih simbola nalazi u (kao da je poganski ili sotonski) opoziciji katoličanstvu ili (manje vjerojatno, ali zanimljivije) u internom rezu. Ali Raphaelova prosudba — koja je implicitna u terminu isključivanja, »magično« — zagovara razumijevanje drugosti dijalektičkog razuma.

Raphael je s referencom o tomizmu podsjetio na crkvenu povijest koja je zapostavljena u normativnim prikazima povijesne avangarde. Crkva je navukla neotomizam kao oklop protiv grešnog moderniteta. Od enciklike *Aeterni*

27 Zervos, *Pablo Picasso*, sv. VII, slika 41.

28 Max Raphael, »Picasso«, u Raphael, *Proudhon Marx Picasso: Three Studies in the Sociology of Art*, prevela Inge Marcuse, ur. John Tagg, New Jersey, Humanities Press; London, Lawrence and Wishart, 1980, s. 115–146; 139.

29 Zervos, *Pablo Picasso*, Vol. VII, s. 322.

30 Zervos, *Pablo Picasso*, Vol. VII, s. 379.

31 Korisni komparativni popis radova izloženih u Galeries Georges Petit te u Zürich Kunsthause navodi Christian Geelhaar, *Picasso: Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs 1899–1939*, Palladion/ABC Verlag, Zürich, 1993, s. 266–268.

32 Raphael, »Picasso«, s. 140.

Patris Lava XIII nadalje, pape su agresivno mobilizirale sintezu patrističke teologije, aristotelijanske ontologije i dijalektičke logike Tome Akvinskog iz tri naestog stoljeća, koja je obznanjena preko škola i sjemeništa, kako bi na temelju racionalnog diskursa prognala sekularnost.³³ Akvinčev sustav, po kojem čovjek rezonira u analogijama od prirode do Boga, smatrao se besprijeckorno cjelovitim. Neotomistički filozof Macques Martain 1930. ustvrdio je da je u njemu »konačno utvrđen poredak kršćanske ekonomije«, s »vrhunca znanja koje je arhitektoničko *par excellence*«.³⁴ Ta klasično–metafizička teologija, Leirisovim riječima »instrument reakcije«, bila je vrlo tražena u Francuskoj 1920–ih.³⁵ Francuski međuratni *renouveau catholique* — koji je unovčio Jean-a Cocteaua, Maxa Jacoba i Pierrea Reverdyja — preuzeo je neotomizam, koji je kao intelektualni standard utjelovio spomenuti Maritain.³⁶ Sustavnost tomističkog kozmosa nagnala je Denisa Holliera da ga predstavi kao arhitekturu na koju jurišaju tekstovi Georges-a Bataillea.³⁷ Slično i Picassovo *Raspeće* svaki lanac analogija ili rezoniranja uzdiže od materijalne površine prema teološkoj ideji. Upravo u kontekstu reakcionarnog katoličkog humanizma, s metafizikom koja protežira inteligibilnost, možemo sagledati *Raspeće*.

Crkva kao politička institucija možda se ne treba bojati Picassoove slike, premda kreštava katolička reakcija na nadrealističku provokaciju između dva rata odaje tjeskobu.³⁸ Za Raphaela, *adijalektička* struktura slike ne može ima-

33 Za tekstove o Aeterni Patris i papinskim enciklikama vidi Dodatak III i Jacques Maritain, *St Thomas Aquinas: Angel of the Schools*, preveo J. F. Scanlan, Sheed i Ward, London, 1931 (francusko izdanje, 1930), s. 189–240.

34 Maritain, *St Thomas Aquinas*, s. 42.

35 U Leirisovom dnevniku iz 1926. piše: »Sur le thomisme. Métaphysique venue d'Aristote, opposée à la Dialectique de Hegel. C'est la forme la plus sèche, la plus abstraite, la plus dénuée de sens historique de la pensée catholique. Elle représente dans la pensée chrétienne, contre le courant mystique (qui s'accorde avec l'origine orientale du christianisme), le courant intellectueliste gréco-latin [...]. En un mot il représente le catholicisme sous sa forme le plus absolument indéfendable. Si le catholicisme moderniste correspond au libéralisme bourgeois, voire au réformisme, le thomisme est l'instrument de la réaction, la doctrine officielle des nationalistes d'Action française et des fascistes. D'ailleurs cet ordre "aussi opposé à l'ordre empêillé qu'au désordre" préconisé par Cocteau et Maritain est d'essence purement fasciste.« Vidi: Michel Leiris, *Journal 1922–1989*, Flammarion, Pariz, 1992, s. 126. Citat je iz teksta napisanog u »rujnu«.

36 Vrlo nekritički prikaz kod Stephena Schloessera, *Jazz-Age Catholicism: Mystic Modernism in Postwar Paris, 1919–1933*, University of Toronto Press, Toronto i London, 2005.

37 Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, prevela Betsy Wing, MIT Press, Cambridge MA i London, 1989.

38 Maritain je opaučio nadrealizam kao štovanje lažnog boga u poeziji, pogreška koja će »potaknuti novi razvoj stare hereze o slobodnom duhu«, dakle, srednjovjekovni panteizam po kojem ako je sve božansko onda nema grijeha i sve je dopušteno. Za Maritaina psihološko–analitička književna supkultura je i simptom i uzrok nastranog, bezbožnog svijeta: »Zrak koji dišemo zagaden je duhovnom prljavštinom te se moramo vratiti u veliku noć poganske agnosti, kad je čovjek morao trpjeti ne samo svoje iznurenog tijelo nego i tijelo koje su bičevali

ti svoj teološki zrcalni odraz. Po meni, umjesto puke mističke iracionalnosti (opća oznaka za drugo razuma) trebamo pogledati faktore strukture i operacije kako bismo objasnili Raphaelov predosjećaj da slike poput *Raspeća* ne premašuju tomističku ideju. S jedne strane, *Raspeće* izvodi parodiju i kao takvo zadržava rascijepljenu poziciju prema svom objektu, umjesto da ga svlada i interiorizira. S druge, rekao bih da je *Raspeće*, zbog anti-idealizma i kretanja prema dolje s kojim ruši razliku, heterogeno u odnosu na dijalektiku koju Raphael spominje.

Ipak, dok su za Raphaela neotomizam i njegova pikasovska sjena međusobno isključivi, kategoričan je kod kripto-kršćanske suštine potonjeg:

Perverzija Picassoovog povijesnog instinkta dosegla je vrhunac u njegovoј nadrealističkoј fazi. Do tada je uвijek bio, barem u okvirima umjetnosti, aktivан i revolucionaran. Sada je u prvom planu čista reakcionarna kontemplacija. Njena ultimativna osnova je Bog, bez obzira jesmo li toga svjesni i bez obzira da li se svaka religija, kao kod Freuda, shvaća kao iluzija koja će ubrzo iščeznuti. Sve dok ateizam ne bude zasnovan na dijalektičkom materijalizmu, samo se jedna riječ zamjenjuje drugom.³⁹

Na tom mjestu Nietzsche iz *Genealogije morala*, Bataille iz »Le bas matérialisme et la gnose« i možda Picasso s *Raspećem* grohotom se smiju idealističkoj ili teološkoj zasnovanosti vjere u istini dijalektičkog materijalizma. Protiv Raphaela, s Batailleom, želim pokazati da je *Raspeće* antiteološko ili, bolje rečeno, *ateološko*. Ali prvo ću razmotriti njegov antimodernizam.

Reakcionarna *perverzija* koju Raphael imputira Picassovom »povijesnom instinktu« implicira teologiju s kojom medievalizam ustoličuje regresiju u predmodernu. Ustvari, povratak katoličanstva koji *Raspeće* predstavlja u Picassoovu radu mogao bi, po povijesnoj situaciji, graničiti s takvim zaokretom (ili preokretom), jer je katolička obnova s početka dvadesetog stoljeća sebe zamisljala kao povratak medievalnog. Stoga su katolički omladinski pokreti u Francuskoj 1920-ih za ambleme rutinski uzimali simbole viteštva,⁴⁰ a medievalizam, kao antimoderna nostalgija za pred-reformacijskom cjelovitošću i gotičkim triumfom, proširio se diljem francuskog katoličkog spektra, od krajnjeg desnice do demokršćana. To je rezultiralo konzervativnom, čak i protofašističkom aktivacijom političkog diskursa koji je Ernst Bloch nazvao *Ungleichzei-*

andeli Sotone, kad se cijela priroda kitila opscenim simbolima, opsesivna noćna mora koju književni froj dizam užurbano umnožava.« Vidi: Jacques Maritain, *Frontiers of Poetry*, preveo J. F. Scanlon, Sheed i Ward, London, 1930, s. 103 i 116. O nadrealizmu i katoličanstvu piše Fiona Bradley, *An Oxymoronic Encounter of Surrealism and Catholicism: Ernst, Dali and Gegenbach*, doktorska disertacija, Courtauld Institute of Art, University of London, 1995.

39 Raphael, »Picasso«, s. 140.

40 François Lebrun, *Histoire des catholiques en France du XVe siècle à nos jours*, Privat, Toulouse, 1980, s. 422.

tigkeit — »ne-suvremenost«.⁴¹ Premda zbacuje hijerarhiju i miče falički subjekt, *Raspeće* postavlja žestoki anakronizam između Picassoovih najavangardnih čudovišta i metoda, i katoličanstva upetljanog u medievalizam. U stilu kolaža, *Raspeće* u teološku shemu ubacuje Raphaelove »simbole«, likove nesvodive na propozicijsku logiku, iz Picassoovih radova s kraja 1920-ih. U terminima Raphaelove kritike, oni »ne mogu figurirati u okviru katoličanstva«, a ipak, na *Raspeću* Picasso uprizoruje nasilni upad. To je *ateološka* ne-suvremenost.

Vremenska kontradikcija između srednjovjekovne ikonografije i avangardne najezde nadvila se nad višestruko tjeskobnim internim vremenom slike. Na kolorističkoj dionicama koje bi mogle označavati nebo, Picasso jutarnje plavetnilo i svijetlo žutu kontrastira pruskom popodnevnu, kadmiju i grimizu sutona, dok su crna i bijela središnje hijazme kao munja u ponoć. Biblijsko raspeće izazvalo je kaos u svemiru (pomrčina sunca, zemljotres),⁴² ali na Picasso-vom *Raspeću* vrijeme u biblijskoj prići se usklađuje i obrće. Stoga je Krist dijete, bok mu je proboden kopljem, ali još nije raspet, a razbojnici leže dolje lijepo, skinuti s križa prije Bogočovjeka. Time se parodira srednjovjekovni uzus simultanog predstavljanja različitih dijelova priče, a razbijanje svakodnevnog vremena (odgoda *vremenske razlike*) i bljeskoviti sraz predmodernog i modernog poklapaju se s apokaliptičkom operacijom slike, koje će se pokazati kao *sudnji dan* ovog eseja.

Picassovo *Raspeće* je po razmjeru pobožna slika, a s obzirom na razmjer, grube skice i plošne, jarke boje, predložio bih posebnu vrstu vjerske slike kao objekt parodije odnosno kao okvir Picassove intervencije. Vrsta slike o kojoj govorim, premda »niskog« žanra, u sebi sadržava Raphaelove zamjedbe Picassovom medievalističkom stilu, jer je istodobno popriše kršćanske vjere, kontemplacije i srednjovjekovnog. Pomišljam na *d'Epinal* sliku, kao potkategoriju pobožnih slika *de piété* koje prikazuju Raspeće. Za te grafike namijenjene kućnoj upotrebi, uglavnom se koristi obična tinta na formatu koji prikazuje ustaljeno osoblje s obje strane raspetog Krista ili Isusa samog s njegovom opremom. Črčkave aureole na slici *de piété* usporedive su s razbacanim zrakama oko crveno-žutog lika na desnoj strani Picassovog *Raspeća*. Isto tako, nesuvrili zeleni predmet na lijevoj strani, koji je Barr identificirao kao golemu spužvu natopljenu octom, možda parodira logiku *arma christi*. U historiografiji tradicionalnog francuskog pučkog tiskarstva s početka dvadesetog stoljeća dodijeljena mu je autohtonost i autentičnost, u neprekinutom slijedu od prozora gotičkih katedrala do jednobojnih *l'imagerie d'Epinal* crnih kontura. U povijesnoj knjizi objavljenoj 1926. piše da su »slike prešle nekoliko stoljeća s nepokretnom dušom, uvijek uz rodnu grudu«, od srednjovjekovnih *imagiers* do nji-

41 Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, preveli Neville i Stephen Plaice, Polity Press, Cambridge, 1991, s. 97–148

42 Luka 23:45; Matej 27:51.

hovih modernih parnjaka.⁴³ *L'imagerie populaire* označavaju konzervativno *françité* koje potječe iz srednjeg vijeka.

Međutim, umjesto pobožne kontemplacije *Raspeće* prisiljava gledatelja da proživi katastrofu smisla i subjekta. Ako bi bili u hramu, kao što sugerira etimologija *kontemplacije*, veo bi bio pocijepan. Opet je osjećaj posve nestabilan, vrluda između užasnog i urnebesnog, vrlo neprikladna mješavina za konvencionalnu meditativnu sliku. Zamijetio bih španjolski sloj u palimpsestu slike, ne samo zbog blještavih ili divljih boja, koje drečavim sjajem konotiraju južnačko sunce, dok se dominantna crvena i žuta doslovno podižu španjolsku zastavu. S obzirom na uskršnju temu, antropološko preklapanje omogućeno je napućenom polikromijom andaluzijske Semana Santa. Najjasniji motiv na slici referira se na koridu, preko pikador-Longina na lijevoj strani, a provala španjolskog pučkog svetkovnog nasilja u francuski kontemplativni okvir podudara se s *viktinizacijom* slike (slika, *eikon*, zaista je žrtva).⁴⁴

U francuskom modernizmu Španjolska funkcioniра као topos približne, primitivne drugosti — она коју је Bataille obišao u *L'Historie de l'oeil*. U priozima за *Documents* Bataille je само jednom upotrijebio znanje iz medievalistike које је stekao на *École des Chartes*, u tekstu objavljenom 1929. godine о pred-tomističkoj *Apocalypse de Saint-Sever* [slika 4], па треба istaknuti да се koristio apokaliptičkim srednjovjekovnim fundusom Bibliothèque Nationale како би дешифрирао каотичну продукцију kršćanstva на шпанјolskoj margini (njen milenarizam povezaо је с panikom zbog opasnosti od Maura).⁴⁵ Kao suprotnost »архитектонској и узвишеном мистици« у коју су sjevernjačки iluminirani рукописи заogrнули »теолошке спекулације kontemplativnih redovnika«, *Saint-Severova Apokalipsa* приказује katastrofe с »provokativном ljubaznoшћу« sirovog vernakulara.⁴⁶

Znanost je povezala *Apocalypse de Saint-Sever* i Picassoovo *Raspeće* preko reprodukcije Saint-Severovog *Potopa* tiskane u Batailleвom tekstu, а Ruth Kaufmann je utopljenike usporedila с iskriviljenim tijelima Picassoovih razboj-

43 »L'héritier des imagiers médiévaux, tailleurs de pierre, fut l'artisan tailleur d'images sur bois, héritier de leur nom comme de leurs traditions, de leur mentalité. L'imagerie a traversé plusieurs siècles d'une âme immobile, proche du sol natal [...]. Dans les vieilles images, le gros trait noir taillé d'un rude couteau, sur lequel viennent chanter les franches couleurs étalées au pochoir évoque assez bien les vitraux avec leurs cernures de plomb. Ainsi les images, et jusqu'aux XIXe siècle, n'épousent pas les styles successifs, elles sont et restent d'esprit gothique.« Pierre Louis Duchartre i René Saulnier, *L'Imagerie populaire*, Pariz, Librairie de France, 1926, s. 30.

44 Za žirardovsku analizu središnjeg mjesta viktinizacije u tradicionalnim španjolskim ritualima i pučkim predstavama vidi Timothy Mitchell, *Violence and Piety in Spanish Folklore*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1988.

45 Georges Bataille, »L'Apocalypse de Saint-Sever«, *Documents* 2, 1929, s. 74–84; 75.

46 Bataille, »L'Apocalypse de Saint-Sever«, s. 78.

nika.⁴⁷ Kaufmann također povezuje kolorističku shemu *Raspeća* s onom na *Apokalipsi*, usprkos tome što su slike u *Documentsima* jednobojarne.⁴⁸ Picasso je zaista mogao vidjeti neke ilustracije iz Saint-Severovog rukopisa na iznimno posjećenoj *Exposition du Moyen Age* u Bibliothèque Nationale 1926. godine, premda nisu korištene u *Documentsima*.⁴⁹ Možda je prikladnije uspostaviti korelaciju *Raspeća* i su-prisutnosti koju je Bataille zamijetio na Saint-Severovom *Potopu*, između »krajnjeg užasa [...] koji je izražen u arbitarnim deformacijama« i »neočekivanog veselja« koje izaziva koza na dnu stranice, pa čak i gavran koji kopa oči na vrhu stranice.⁵⁰

Bataille kaže:

Nesklad je tu znak ekstremnog kaosa u slobodnim ljudskim reakcijama. Stoga nije riječ o proračunatom kontrastu, nego o neposrednoj ekspresiji nerazumljivih, dakle još više znakovitih metamorfoza koje su rezultat kobnih inklinacija.⁵¹

Freudova teorija o instinktivnom dualizmu bila je u žiži interesa 1929. nakon francuskog prijevoda druge topografije 1927. godine,⁵² pa se odražava u Bataillevom tekstu, u njegovom tumačenju znakovite nerazumljivosti dvosmisljenosti. Idiotska ozbiljnost Picassovog Krista, lice je ravnodušno, ne obazire se na užasne čeljusti na njegovim prsima, izaziva isti osjećaj koji je Bataille zamijetio na *Apokalipsi*:

... tu je ljudska uzvišenost u točci u kojoj se djetinjastost, budalasta ili dražesna, poklapa s nejasnom okrutnošću odraslih.⁵³

Sadomazohistička dezintegracija infantiliziranog muškog subjekta je jezgro katastrofe *Raspeća*. Kao i apokaliptički rukopis, za Picassovu sliku može se reći da »izravnim i grubim postupcima« stvara »uzvišenost«, a poklapaju se prije svega u dvosmisljenosti užasa i veselja, ženskih krikova i nacerene žute lubanje na vrhu desno. Ta afektivna kontradikcija bliska je strukturnoj operaciji apokaliptičkog žanra.

47 Kaufmann, »Picasso's *Crucifixion* of 1930«, s. 557.

48 Kaufmann, »Picasso's *Crucifixion* of 1930«, s. 558.

49 Slike iz Saint-Sever Beatusa su *Navještenje pastira* (fol. 12 verso 13) i fotografija *Mappe mundi* (fol. 45 bis). Vidi Bibliothèque Nationale, *Catalogue des manuscrits-estampes, médailles et objets d'art imprimés exposés du 28 Janvier au 28 Février 1926*, Editions de la Gazette des Beaux-Arts, Pariz, 1926, s. 23–24 (nos, 26–26 bis).

50 Bataille, »L'Apocalypse de Saint-Sever«, s. 79.

51 Bataille, »L'Apocalypse de Saint-Sever«, s. 79.

52 Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, preveo S. Jankelevitch, Payot et Cie., Pariz, 1927. U toj zbirci nalazi se »S onu stranu načela ugode«, »Grupna psihologija i analiza ega«, »Ego i id«, »Misli u vrijeme rata i smrti« i »O povijesti psihoanalitičkog pokreta«.

53 Bataille, »L'Apocalypse de Saint-Sever«, s. 78.

Batailleov prilog o Saint-Severovoj *Apokalipsi* implicira mogućnost drugog medievalizma, koji narušava i liberalni racionalizam i reakcionarnu idealizaciju predmoderne.⁵⁴ Neotomička katolička obnova bio je *klasični*, humanistički medievalizam. S druge strane, kao i dobar dio Picassoovih radova iz tog vremena, *Raspeće* je strogo antiklasično. Umjesto da prate silogističku aristotelijansku ekonomiju slike (*to eikon* — ikona), u kojoj gledatelj stječe zadovoljstvo dedukcijom razumljivog sadržaja iz čulne forme, motivi na slici rasturaju rad intelekta.⁵⁵ Kao što pobija načelo zadovoljstva kod gledatelja, to se može opisati i kao mobilizacija nagona prema smrti u slikovnoj mimezi:

Ali zašto oklijevati da se napiše [zapisao je Georges Bataille krajem 1929. godine] da kad Picasso slika, dislokacija formi vodi prema dislokaciji mišljenja, to će reći da neposredno intelektualno kretanje, koje inače vodi prema ideji, pobacuje.⁵⁶

Literatura o *Raspeću* krzmala se da ispiše tu dislokaciju, ali založit će se, s Batailleom, za anti-idealističkog Picassa. Anti-idealizam *Raspeća* — nasilje ili eksces koje postavlja u naslikanog označitelja, protiv ideacije, protiv idejnosti — ne može se podrediti ni tradicionalnoj ikonografiji raspeća ni idealističkom »projektu ikonografije« kao takvom.⁵⁷

Pod »ikonografijom« mislim na način istraživanja povijesti umjetnosti, koji je kodificirao Erwin Panofsky, u kojem »specifične teme ili koncepcije kako su prenošene u književnim izvorima« određuju »konvencionalno značenje« slike.⁵⁸ Ta metodologija ukorijenjena je u teološkom i filozofskom idealizmu, koji su svakako usko povezani. Stoga logocentrizam ikonografije barem dijelom dolazi od privrženosti skolastičkoj teologiji.⁵⁹ Ikonografija povijesti umjetnosti pojavila se sredinom devetnaestog stoljeća u Francuskoj s monumentalnom

-
- 54 O značenju Batailleovog medievalizma za njegovu teoriju vidi: Bruce Holsinger, *The Premodern Condition: Medievalism and the Making of Theory*, University of Chicago Press, Chicago i London, 2005, s. 26–56.
- 55 Aristotel opisuje ekonomiju shvaćanja u *Poetici* 1448b: »[U]čenje je najveće zadovoljstvo ne samo filozofima, nego isto tako i ostalim ljudima, samo što ovi u njemu sudjeluju tek malim udjelom. A slike [*tas eikon*] zato rado gledamo što učimo dok ih promatramo i što zaključujemo [*sullogizeshai*] što predstavlja svaka pojedinost na slici.« Aristotle, *Poetics*, ur. i prev. Stephen Halliwell, Harvard University Press, Cambridge MA i London, 2005, s. 39. Vidi i Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, prijevod i objašnjenja Zdeslav Dukat, August Cesarec, Zagreb 1983, s. 15.
- 56 Georges Bataille, »Le 'Jeu lugubre'«, *Documents* 7, 1929, s. 369–372; 369.
- 57 Fraza je od Huberta Damischa iz teksta »Semiotics and Iconography«; u Donald Preziosi, ur., *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford i New York, 1998, s. 234–241; 237.
- 58 Erwin Panofsky, »Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art«, u Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Peregrine, London, 1970, s. 51–81; 61 i 54.
- 59 Za taj logocentrizam vidi: W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago i London, 1994, s. 28.

studijom o srednjovjekovnoj umjetnosti Adolphe Napoléona Didrona, *Iconographie Chrétienne* (u podnaslovu *Histoire de Dieu*).⁶⁰ Didrona je naslijedio Emile Mâle, koji je dominirao francuskom medievalistikom u prvoj polovici dvadesetog stoljeća. U njegovoј knjizi objavljenoј 1898. godine, *L'Art religieux du XIII siècle en France*, koja je do 1931. imala sedam izdanja, Mâle je opisao srednjovjekovnu ortodoksiju po kojoј je vidljivi svijet ikonografski, »knjiga s dvostrukim značenjem, a ključ je Biblija«.⁶¹ Za Mâlea, europska gotička umjetnost je sustavni režim slike kao »prije svega svetog pisma«.⁶² Crkveni autoritet diktirao je tu ikonografiju, stoga je manifestirala božanski zakon, slika kao *verbum dei*.⁶³

Tradicionalna slika Raspeća, središnja slika zapadne kulturne imaginacije, a priori je ikonografska, ilustracija svetog pisma i egzeze. Binarnost ikonografske strukture znaka raspeća — slika označava tekst — akulturacijom je prebačena u konsupstancijalnost. Na Picassovom *Raspeću*, ta se homologija cijepa zbog toga što je narušena motivima koji su heterogeni za evanđelja. Stoga Picasso emancipira sliku od nadređenog teksta, štoviše, žrtvovana je sama ikoničnost, unutrašnji mimetički uvjet sličnosti s bićem. To će reći, *Raspeće* izokreće binarnu hijerarhiju ikonografskog znaka, a zatim osujeće slikovni član. *Ograničena ekonomija* ikonografske slike — u kojoj se slikovna reprezentacija poklapa s diskursom koji joj prethodi (a kasnije je stručnjaci razmjenjuju u diskursu ekvivalentnog značenja) — rastvara se u *općoj ekonomiji*, na mjestu neprilagodljivog »potlač znakova« slike.⁶⁴ Dok ikonografija kao metoda povijesti umjetnosti pretpostavlja transparentni motiv, negirajući čulni materijal nauštrb razumljivog značenja,⁶⁵ gruba faktura *Raspeća* desumblimira ikonografski motiv, u prvi plan stavlja naslikani označitelj, razumijevanje spaja s čulnom materijalnošću. To je patvoreni materijalizam u figuraciji.⁶⁶ Prikaz je neuspio, ikoničnost podrhtava između viška i ne-smisla, hibridnost i anatomska zbrka kvare identitete. Riječima Panofskog, ruševni »svijet umjetničkih motiva« na *Raspeću* je katastrofa »pred-ikonografskog«. Paradok-

60 Adolphe Napoléon Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, Imprimerie royale, Pariz, 1843.

61 Emile Mâle, *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*, prevela Dora Nussey, Collins, London, 1961, s. 33.

62 Mâle, *The Gothic Image*, s. 1.

63 Od Nicejskoj koncila 787. godine nadalje. Mâle, *The Gothic Image*, s. 392.

64 Razumijevanje opće ekonomije izveo sam iz Jacquesa Derrida, »From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve«, u Derrida, *Writing and Difference*, preveo Alan Bass, Routledge, London, [1978] 1997, s. 251–277. Frazu »potlač znakova« uzeo sam od Derride, »From From Restricted to General Economy«, s. 274.

65 Sebastian Zeidler je to elegantno sročio u odgovoru na moje predavanje na »Picasso krajem 1920-ih«. Vidi 1. fuznotu.

66 Za patvoreni materijalizam vidi moj »Uvod: Upotrebnost *Documentsa*«.

salno, *Raspeće* bi moglo biti vrsta slike koju je Panofsky izostavio u pred-ikonografskom opisu, u kojem »prikazati objekti, događaji i izrazi [...] mogu biti neprepoznatljivi zbog [...] pakosnog plana umjetnika«.⁶⁷

A ipak je moguće pratiti operacije s kojima je Picasso žrtvovao razumljivost. Primjerice, motiv raspeća realizira loša obilježja (o tome će još govoriti). Imamo i nekoliko tipičnih pikasovskih trikova — podsjećaju na nadrealističke slike ili čak »poetičku tehniku« iz *L'Historie de l'oeil* — s precrtavanjem neodređenih vizualnih metafora na osi doticanja.⁶⁸ Na primjer, gore lijevo, pokraj žute glave koja istodobno predstavlja mjesec, pandže ili kacigu, nalazi se zeleni oblik koji su znanstvenici ikonografski odredili kao spužvu,⁶⁹ kamen⁷⁰ ili trulo sunce,⁷¹ a mogao bi isto tako označavati avokado, nar, unutrašnji organ, mozak ili testis. U jukstapoziciji s glavom zeleni predmet mogao bi biti kićanka na kacigu,⁷² ali moguće permutacije u kontingenciji asocijacije dovode do bankrota diskurzivne ekonomije. Prije svega, ne mogu se uvrstiti u teološku egzegezu.

Na *Raspeću* boja mjestimično ide prema ne-značenju, kao na žutom polju i bijeloj traci ispod plavog ogartača s uzdignutim žutim rukama na desnoj strani. I vrtlog ili prugasti zaslon koji strši iz narančastih prepona lika sa srpastom glavom na lijevoj strani, kako bi dohvatio ljestve. Ipak, u kontaktu s višeslojnim i hibridnim tijelima kojima pripadaju, ti su dijelovi isto tako unaprijed određeni. Slika u cjelini čini nasilje nad antropomorfizmom i tjelesnim integritetom: recimo na središnjem lošem obliku, ili prošivena šizogeneza kockara i skice koja oplakuje na desnoj strani, ili ruka lijevog kockara, koju možemo vidjeti i kao razjapljena usta, ili neorganizirana, zbrkana tijela razbojnika, lica su im izvrnuta, ruka desnog razbojnika je noga — zbrka koju isto tako možemo vidjeti na mučitelju na ljestvama.

Te se kretnje preklapaju na najnejasnijem dijelu slike, odmah desno od križa. Bizarni crveno-žuti lik na obzoru zadao je velike muke egzegetima *Raspeća*. To je lik, zato jer ima noge. Ali kako da pročitamo ostali dio? Moj prvi dojam je velika žuta nacerena lubanja. Uostalom, nalazimo se na Golgoti. Slijepje izbočine koje vidim kao oči možda konotiraju testise ili guzove. Možda se taj lik sagnuo i pokazuje nam guzicu? Sićuna konfiguracija u sredini okularnih guzova je nerazjašnjiva. Možda je lice s obrnutim nosom i uskim očima, ili

67 Panofsky, »Iconography and Iconology«, s. 59.

68 Vidi Roland Barthes, »The Metaphor of the Eye«, preveo J. A. Underwood, u Georges Bataille, *Story of the Eye*, Penguin, London, 1989, s. 119–127; 124–125.

69 Barr, *Picasso: Fifty Years of his Art*, s. 67.

70 Kaufmann, »Picasso's Crucifixion of 1930«, s. 557–558.

71 Marie-Laure Besnard-Bernadac, *Le musée Picasso Paris*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Pariz, 1987, s. 64.

72 Cox, »Marat/Sade/Picasso«, s. 394.

genitalije koje se ukazuju iza guzova? Ili možda predstavlja dva oka, nos, brkove ili usta na crvenom licu groteskno debelih, napuhanih obraza, lik u cjelini je pogrbljen i zadržava dah, »osmijeh lubanje« njegove su prepone? Ili bi taj komplet mogli čitati kao karnevalski kostim s očnim dupljama ili licem u sredini? Drugost diskursu te stvari navela je znanstvenike da aludiraju na primitivno i neeuropsko.⁷³ S druge strane, sugerirana je sličnost — *ressemblance informe*, u svakom slučaju — s Kristom na oltarskoj slici u Eisenheimu, uzvišenoj antitezi — apoteozi — Grünewaldovog zagnojenog Raspetog.⁷⁴

Lice lika odmah desno od križa tipična je pikasovska simultanost profila i frontalnog prikaza. Zbog dva pramena duge plave kose lik je ženski, a žuti trokut koji pokazuje udesno ispod crvenih kontura lica ima obiteljsku sličnost s brojnim glavama koje je Picasso naslikao od prosinca 1929. do ožujka 1930. godine, na kojima se trokuti sudaraju s dijelovima lica.⁷⁵ Ispod tog ženskog lica mogla bi biti kratka žuta haljina, pa bi u tom slučaju crveni oblik koji se pomalja na donjem rubu haljine — još jedan dio slike koji se opire asimilaciji — mogli pročitati kao potkoljenicu i stopalo. Ali tome se protive dva žuta stopala ispod i nekakva plava ruka, koja se pruža od žutog ramena ispod plavih čeljusti skice da dodirne žuti lakat podignute ruke na desnoj strani. Prepone lika onda bi se raspale u kontaktu s plavim čeljustima. Da li je treće, crveno stopalo zahvaćeno tim raspadanjem? Ako bi trebali izabrati dio tijela za crveni oblik na bijeloj podlozi, artikuliran, zaobljen na vrhu i nazubljen na dnu, možda je odrezani prst? Ili rana, nejasno falička, nejasno vaginalna, zbog korelacije sa sveprisutnom ikonografijom kastracije na slici?

Ruth Kaufmann je dala utjecajnu ikonografsku identifikaciju tog lika kao »reference na Mitrasa, mladog boga sunca koji u mitraističkoj religiji žrtvuje bika, a na reljefima je prikazan sa šiljatom kapom«, čitajući trokut na ženskom licu kao mitraističku »konusnu kapu« ili »trokutasti šešir« (zamijeti kolbanje).⁷⁶ Ali Mitra nosi frigijsku kapu, a ako bismo trokut protumačili kao šešir, zašto ne bi bila magareća kapa ili, ako je vidimo na licu umjesto na vrhu glave, velika izdužena maska španjolskog Semana Santa Nazarena? A zašto bismo stali kod kape? Što je s teološkim ili pitagorejskim diskursom trokuta? Prigovaram zastarjeloj analizi, ali Kaufmanničino tumačenje neprestano

73 Kaufmann ga neodređeno opisuje kao »ritualni lik« (»Picasso's *Crucifixion* of 1930«, s. 557). Chénieux-Gendron uvjerljivo, premda sa sigurnošću koja može zavarati, navodi Apollinaire-ovu pjesmu »Zone« kad taj motiv opisuje kao »golemi fetiš iz 'Oceanije i Gvineje', 'Prizemni Krist Mračnih Nada' (aluzija na Apollinairea)«. Vidi: Jacqueline Chénieux-Gendron, »Setting a surrealist stage for Picasso: Framing 'the genius'«, u *The Surrealist Picasso*, s. 215–224.

74 Taj uvid dugujem osobi iz publike na »Picasso krajem 1920ih«.

75 Vidi Zervos, *Pablo Picasso*, sv. VII, slike 292, 297, 311, 312.

76 Kaufmann, »Picasso's *Crucifixion* of 1930«, s. 554.

ponavljuju, ne samo Musée Picasso.⁷⁷ Niz glava na kojima je Picasso upotrijebio trokute za narušavanje i oblikovanje ženskog lica mogao bi se prije svega odnositi na problematičnu slikovnu reprezentaciju.⁷⁸ Kako sam spomenuo, Kaufmannica je navela Batailleov tekst »Soleil pourri« kao »vjerojatni izvor ili poticaj za Picassovo korištenje mitraističke reference«.⁷⁹ Po meni, »Soleil pourri« ustvari opisuje operaciju na *Raspeću* zbog koje je ikonografska analiza neodrživa.

A Bataille je, u »Soleil pourri«, usporedio promatranje Picassa sa zurenjem u zasljepljujuće sunce odnosno sa žrtvovanjem.⁸⁰ Bataille je žrtvovanje shvatio kao rasprsuće skučene homogenosti — značenja i sebstva — u »heterogeno« (kretanje koje je kasnije nazvao »suverenom operacijom«). Možda više od svih Picassoovih slika, *Raspeća* zasljepljuje gledatelja. Možemo ga shvatiti batajevski razborito, kao sliku žrtvovanja. Kao i Batailleovi tekstovi, *Raspeća* ne podnosi razliku forme i sadržaja.⁸¹ Označava žrtvovanje i žrtvuje označitelja. Središnje raspeće simultano žrtvuje Krista, formu Krista, Krista kao formu i, u fobičnom prostoru između kastracije i degradacije, Krista kao faličkog subjekta.

Taj »Krist« — još jedno precrtnato ime — je loša *imitatio Christi*. Na vrhu ironijski trokutaste (svetotrojstvene) kompozicije (ili dekompozicije), skicirane

77 Kad je pariški Musée Picasso cijelu izložbu posvetio temi raspeća, pretiskan je prevedeni Kaufmanničin članak iz *Burlington Magazina* objavljen 1969. Vidi Ruth Kaufmann, »La Crucifixion de Picasso, de 1930«, u *Corps crucifiés*, s. 74–83; *Picasso: Sous le soleil de Mithra*, gdje je »Soleil pourri« uzet kao epigram, gramatički je pogrešan (115).

78 Vidi ft. 75.

79 Kaufmann, »Picasso's Crucifixion of 1930«, s. 554.

80 Bataille identificira promatrača »trulog sunca« kao žrtvovanog, u korelaciji s promatračem Picassoove slike: »Mythologiquement, le soleil regardé s'identifie avec un homme qui égorgé un taureau (Mithra) [...]; celui qui regarde avec le taureau égorgé [...]. Dans la peinture actuelle [...] la recherche d'une rupture de l'élévation portée à son comble, et d'un éclat à prétention aveuglante a une part dans l'élaboration, ou dans la décomposition des formes, mais cela n'est sensible, à la rigueur, que dans la peinture de Picasso.« (Bataille, »Soleil pourri«, s. 174.) Trebao bih upozoriti na dva pogrešna engleska prijevoda »Soleil pourri«. Alan Stoekl (*Visions of Excess*, s. 57) prevodi »celui qui regarde avec le taureau égorgé« kao »in other words, with the man who looks along with the slain bull [drugim riječima, s čovjekom koji gleda pored žrtvenog bikâ]«, umjesto, »he who beholds, with the slaughtered bull [promatrača kao žrtvenog bikâ]«. Stoekl je bezrazložno dvosmislen: Bataille jasno poistovjećuje trulo sunce s Mitrom, a promatrača sa žrtvom Mitri. U Bois i Krauss, *Formless: A User's Guide* (s. 81–83), »mais cela n'est sensible, à la rigueur, que dans la peinture de Picasso«, prevedeno je kao »though this is, in ever so small a degree, only noticeable in the paintings of Picasso [premda je to, čak i u neznatnoj mjeri, jedino zamjetno na Picassovoj slici]«. »A la rigueur« je svakako bolje prevesti kao »rigorously speaking [strogoo govoreći]«; kod Stoekla je »strictly speaking« (*Visions of Excess*, s. 58). Pogrešan prijevod postaje napadan u sljedećem Boisovom komentaru: »The 'in ever so small a degree' is important«, (*Formless: A User's Guide*, 83).

81 Usp. Derrida, »From Restricted to General Economy«, s. 267.

crnom na bijeloj podlozi, vidimo čelavu, čosavu glavu — *infantilnu* — uske brade na dugom vratu koja je postavljena nasuprot T križa. U još jednom razmještanju autoriziranog teksta (u doslovnom razmještanju teksta), Picasso je izostavio natpis koji ga proglašava Kraljem Židova, a potvrđen je u sva četiri evanđelja i normativno ikonografski prikazuje se inicijalima I. N. R. I.⁸² Lice na križu nema kose, aureole, trnove krune, brade, ukratko nema Istinske Sličnosti kako je ponavljana u post-medievalnoj tradiciji. Točke koje označavaju oči i usta su toliko blizu da su gotovo nerazlučive, s čime se, u kombinaciji s izduženim vratom i glatkom jajastom glavom, vulgarno aludira na muški mokraćni organ. Istinska Sličnost kao falus. Je li to *jouissance* obješenog? Ili *signum victoriae*, u maniri ithifaličkog podžanra koji je Leo Steinberg iskopao u ikonografiji renesansne kristologije?⁸³ Primarni kontekst je suvremena sup-kultura psihoanalize:

Osim što pokazuje u kojoj je mjeri psihološki život muškarca povezan s njegovom spolnošću, psihoanaliza daje ključ za ideju Boga, na primjer, uzima ga kao transpoziciju oca (ili falusa) na razinu idealja.⁸⁴

U tom smislu Picassov Krist, lažni falus, izvodi parodijsku desublimaciju Oca.

Zbog toga što pikador–Longinus zabada koplje može se zaključiti da je mali trokut na Kristovim prsim rana. Ali ako *coup de lance* shvatimo kao da još nije probio Kristov bok, suha »rana« podsjeća na bradavicu. Nagost Kristovih prsa potvrđena je crnim dlakama ispod pazuha desno od rane–bradavice, koje se kose s djetinjastošću ostatka tijela. Po nekim, taj djelić slike podsjeća na pubis odrasle žene, pa bi rana kao bradavica ukazivala na polimorfni spol Kristovog tijela.⁸⁵ Potencijalnoj nagosti, iako nije spolno problematična, proturječi donji rub suknje iznad malenih stopala na uobičajenoj klupici za noge. Ipak, vidi se vrat tog lika i desno rame, a ni traga ovratniku. Sumnja poteže veo.

Prekrivanje Kristovog tijela u tradicionalnog ikonografiji raspeća dopunjava priču evanđelja, u kojoj su Kristu strgnuli odjeću. Vidimo vojnike kako se na dnu Picassovog *Raspeća* kockaju za odjeću. Uz neke iznimke,⁸⁶ pokrivanje Kristovih genitalija na križu može se uzeti kao opće pravilo pristojnosti. Sred-

82 Matej 27:37, Marko 15:26, Luka 23:38, Ivan 19:19.

83 Vidi Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*, Faber and Faber, London, 1984, s. 82–93. U kontekstu ovog eseja zanimljivo je da Steinberg prikaze Krista skinutog s križa koji dodiruje svoje genitalije poistovjećuje s teološkom referencom o izvornoj rani od Obrezivanja. Steinberg, *The Sexuality of Christ*, s. 104.

84 Michel Leiris, »A propos du 'Musée de Sorciers'«, *Documents* 2, svibanj 1919, s. 109–116: 116.

85 Zahvaljujem Amy Lyford na toj sugestiji.

86 Vidi Steinberg, *The Sexuality of Christ*, s. 132.

njoyjekovna ikonografija zastiranje je objasnila starozavjetnim pretkazanjem Šema i Jafeta koji su iz pijeteta okrenuli glavu i pokrili nagog Nou,⁸⁷ tipologija koje je povezana s onom u kojoj Hamovo ismijavanje Noe nagoviješta Pasiju.⁸⁸ Nedavno je Jacques Derrida nepokrivenog Nou povezao s opasnim raskrivanjem *apokalupsisa*, »ogoljivanje ili izravan pogled« za koji je isto tako zamijetio da je tabu u levitskim spolnim zabranama te ga je usporedio s oslobođanjem glavića nakon obrezivanja.⁸⁹ Možda je titravi veo na *Raspeću* blizak *apokalupsisu*?

Picassov Krist (Logos) kao zastrti falus u korelaciji je s lakanovskim označiteljem, a Lacan je zamjenu realnog penisa za idealnog gospodara označitelja značenja teorijski objasnio kao zastiranje:

[Falus] može odigrati svoju ulogu tek kad je skriven, odnosno, [...] kad je uzdignut (*aufgehoben*) u funkciju označitelja. Falus je označitelj upravo tog *Aufhebunga* [...]. Zato se demon *Aidōs* (*Scham*, stid) pojavljuje u trenutku kad je u antičkim misterijima falus raskriven (usp. čuvenu sliku iz Villa di Pompeii).⁹⁰

U Picassovom Kristu vidimo božanski Logos — teološki praiskonski označitelj (»U početku bijaše Riječ«) — kao falus i zbog toga je avangardna kultura psihoanalize, iz koje dolazi Lacan, shvatila da je Bog »transpozicija [...] na razini idealâ«.⁹¹ Taj desublimirani Krist ipak zadržava zastrti, simbolički status, uzdizanje penisa na razinu označitelja. Picasso je 1917. godine obišao Pompeje, pa neprekinuta linija oko Kristove glave, koja seže do ruba Njegove halje bez ovratnika, podsjeća na zastrti gomolj u Vili Misterija [slika 6]. *Svjetločimo žrtvovanju označitelja*. U teološkom smislu, žrtvovanje se može uzeti kao prenošenje — kao uzdizanje Riječi koja je postala tijelo, kontradikcija između Boga i Čovjeka, u predodredenom Uskrsnuću u Uzvišenost. Ali Picasso-vo *Raspeće* nije pravo Raspeće, već i zbog toga jer pobija Kristov identitet, nje-gova obilježja i držanje na križu.

Prikazan istim crnim potezima na bijeloj podlozi kao dijete i križ, vrisak, daleko veći od lica iznad njega, zatvara Svetu srce, a čeljusti i pandže poznajemo iz Picassovog repertoara ženskih tipova. Okomitim (vodoravnim) očima žena promatra gledatelja odozgo, dok se vršak donjeg dijela njezinog tijela trokutasto produžuje u ogrtač. I bijela noga, koja odudara od plavog parnjaka,

87 James H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk, Belgija, 1979, s. 323, n. 697.

88 Steinberg, *The Sexuality of Christ*, s. 16.

89 Jacques Derrida, »Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy«, prevo John P. Leavey, Jr., *Oxford Literary Review*, sv. 6, br. 2, 1984, s. 3–37; 5.

90 Jacques Lacan, »The Signification of the Phallus«, u Lacan, *Écrits*, s. 281–292; 288.

91 O Lacanu i nadrealizmu vidi u: David Macey, *Lacan in contexts*, London i New York, 1988, s. 44–74.

slično predstavlja stopalo na križu. Taj proces nerazlučivosti, ženskog tijela od križa i ogrtača, ponovljen je s velovima (ili *velom*) i tijelima (ili *tijelom*) Krista i žene. Jer u biti *Raspeća* nalazi se napadna aporija, u prebacivanju obilježja koja titraju između ruku bijele žene i Kristovih ruku.⁹²

Na jednoj razini Picasso dramatizira *Raspeće* kao kastraciju. Kao takva, slika raspravlja o genealogiji koju je uspostavio Frazer i ponovio Freud, između antičkog frigijskog boga Atisa — mladog ljubavnika boginje majke Kibele, koji je umro nakon što se je kastrirao — i Krista.⁹³ Freud je priču o Atisu protumačio sa svjetsko-povijesnom edipalnom ekonomijom *Totema i tabua*, samo-kastracija mladog boga je uprizorenje edipalne krivnje zbog kršenja incesta.⁹⁴ Na *Raspeću* žrtvovanje faličkog Krista surađuje s mnoštvom metafora o kastraciji: ptica u padu (kao falus) i polegnuti razbojnici koji glavama oponašaju Kristovu, osakaćena i fragmentirana tijela s obje strane križa, ženske čeljusti, trokutasti donji dio tijela žene-križa. Ipak, tu je i žestoka obrana od kastracije: višestruki falusi (sjetimo se Freudovog »tehničkog pravila«) tvore tijelo lika koji razapinje na ljestvama u činu kastracije,⁹⁵ falični vršak srednjeg dijela bijele žene. Kristova razapeta falusnost mogla bi predstavljati svojevrsnu *kreposnu* kastraciju.

Ali u gubitku razlike između sebstva i drugog, neuspješni prikaz Krista i žene, ukazuje se zazor, kako je teorijski pokazala Julia Kristeva: kao primarno razdvajanje infantilnog subjekta od majčinog tijela i prijetnja da se ponovi.⁹⁶ Postavlja se dvojina majka/sin, s Kristom kao djetetom koji je nekako povezan s velikom bijelom ženom, smjestio se na njezinom »boku«, a njezino tijelo tvori donji dio križa. Kao u parodiji tradicionalnog simbola Krista kao majke pelikan koja svojom krvlju hrani potomstvo, Kristova rana-bradavica ponudena je otvoru žene: zar to ne bi mogli pročitati kao fobičnu fantaziju o majci koja proždire, o inkorporaciji u majčinom tijelu? Kristova glava udaljava se od glave bijele žene, poput stanice koja se dijeli, kao da se želi razdvojiti od tijela od kojeg ga je nemoguće razlučiti. Ta nerazlučivost narušava cjelovitost Kristova raspeća: ruši se psihoanalitička dijakronija i više nema progresije, u simboličkoj kastraciji (koju će upotrijebiti teološko Raspeće, kao prelaženje u

92 Čini se da je jedini zamjetio Gasman, *Mystery, Magic and Love in Picasso*, 1051.

93 J. G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, London, 1988, s. 360.

94 Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, u *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, uredio i preveo James Strachey, Vintage, London, 2001, sv. XIII, s. 1–161; 153.

95 Freud, »Medusa's head«, *Standard Edition*, sv. XVIII, s. 273–274.

96 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982. [Vidi i Moći užasa: ogled o zazornosti, prevela s francuskoga Divina Marion, Zagreb, Naprijed, 1989.]

Uzvišenost), nema progresije u Zakon oca,⁹⁷ već je pred-edipalno dijete zarobljeno u tijelu majke. Transcendentalni označitelj je srozan u zazor. To je prikaz zaziranja kao krize zakona oca.

Opća strategija nerazlučivosti koja je uspostavljena lošim prikazom središnjeg križa, razbacivanjem Dismasa i Gestasa, hibridnošću kockara/kukca na desnoj strani ili mimikrijom tijela zakivača, razbojnika i vojnika kod bubnja koja simuliraju Kristovo tijelo, podudara se sa žrtvenim u antropološkoj teoriji dvadesetog stoljeća. Po toj teoriji, nerazlučivost je glavni trop za razumijevanje univerzalne strukturne operacije žrtvovanja. Jer, kako kaže Bataille, žrtvovanje je etimološki puka proizvodnja svetih stvari, u teoriji žrtva preuzima sveto, koje zbog aporijske dvosmislenosti svetog i prokletog, strahopoštovanja i užasavanja, tvori središnju temu modernog antropološkog mišljenja.

Na početku 20. stoljeća Marcel Maus i Henri Hubert koncipirali su »mekanizam žrtvovanja« kao prekoračenje, sa žrtvom, fundamentalne dirkemovske opozicije profanog svijeta i svetog. Stoga žrtva utjelovljuje sveto, su-prisutnost binarnih opreka.⁹⁸ Kasnije je Jacques Derrida, u prikazu *pharmakona* pisma, povezao žrtveno jare, *pharmakos*, i dvojbeno isključene od strane komunikacijskog razuma.⁹⁹ U teoriji René Girarda, a njegov je projekt, bez obzira na etnocentrizam i monolitno pozivanje na univerzalnost, svakako dekonstrukcijski, žrtvovanje je izbacivanje mimetičkog nasilja (društvene nerazlučivosti) u dvosmislenoj figuri žrtve.¹⁰⁰ Na *Raspeću* traje žirarovska mimetička kriza. U mimetičkoj zarazi dva razbojnika, kockar i onaj koji razapinje, poprimaju Kristova obilježja: noga/ruka onog koji razapinje i njegov čekić ustvari repliciraju T križ. Antropološka teorija o svetoj dvosmislenosti utjecala je i na formulaciju Kristeve o »polu pozivanja i odbijanja« u zaziranju.¹⁰¹

Bez obzira na komunikaciju *Raspeća* s onim što je Giorgio Agamben nazvao »znanstveni mitologem« svete dvosmislenosti,¹⁰² predlažem novo promišljanje *Raspeća*, a s njim i batajevske heterologije, kao *apokaliptičnog*. Temu sam

97 Vidi Freud, »The dissolution of the Oedipus complex«, *Standard Edition*, sv. XIX, s. 171–179.

98 »Žrtva predstavlja smrt i život, bolest i zdravlje, grijeh i krepost, laž i istinu.« Vidi: Henri Hubert i Marcel Mauss, *Sacrifice: Its Nature and Function*, preveo W. D. Halls, Chicago University Press, Chicago, 1964, s. 60.

99 Jacques Derrida, »Plato's Pharmacy«, u Derrida, *Dissemination*, prevela Barbara Johnson, Continuum, London, 2004, s. 67–185.

100 René Girard, *Violence and the Sacred*, Johns Hopkins, Baltimore and London, 1977. [Vidi i René Žirar, Nasilje i sveto, prevela s francuskoga Svetlana Stojanović, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1990]

101 Kristeva, *Powers of Horror*, s. 1.

102 Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford, CA, 1998, s. 80. [Vidi i Giorgio Agamben, *Homo Sacer*: suverena moć i goli život, preveo Mario Kopić, Zagreb 2006]

uzeo iz iznimne knjige Malcolma Bulla, *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*, koja apokaliptičko analizira kao otkrivenje, povratak ili reinkorporaciju nerazlučivosti — kontradikcije ili neodređenosti — koju je isključila ontička i epistemološka bivalencija.¹⁰³ Derrida i Girard imaju istaknuto mjesto u Bullovoj argumentaciji, kao i Kristeva, ali Bataille se jedva spominje.¹⁰⁴ Ipak, za Bulla Bataille je najapokaliptičniji mislilac.

U neobjavljenom tekstu iz 1930. godine, »Upotreba vrijednosti D. A. F. de Sadea«, Bataille je skicirao »heterološku teoriju spoznaje«:

Intelektualni proces automatski se ograničava proizvodnjom otpada po svom nahođenju te na kaotičan način oslobođa heterogene elemente izmeta. Heterologija je svedena da opet uzme, svjesno i odlučno, taj završni proces koji je do sada bio shvaćen kao pobačaj i sramota ljudske misli.

Na taj način [heterologija] dovodi do potpunog obrata u filozofskom procesu, koji više nije instrument prilagodbe i sada služi izlučivanju [...]¹⁰⁵

Dakle, heterologija obrće proces u kojem, »čim napor racionalnog razumijevanja okonča u kontradikciji, praksa intelektualne skatologije zahtijeva izlučivanje neprilagodljivih elemenata«. To je dekonstrukcijska operacija, a po Bullovoj definiciji i apokaliptička. Ustvari, kod Bataillea je združena s katastroficom Revolucijom.¹⁰⁶ Kao i *informe*, u raznim opisima kod Kraussice, to je operacija binarne nerazlučivosti.¹⁰⁷ Apokaliptično poništava separacije i razlike koje održavaju kozmički poredak, pa onda religijska apokalipsa manifestira kršenje tabua i nerazlučivost temeljnih razlika — otud dominacija čudovišta u judeo-kršćanskim apokaliptičnim tekstovima. Picassoova slika je nered nerazlučivosti: lika/pozadine, djeteta/majke, ljudskog/neljudskog, desnog /lijevog. Poredak razlike se srušio. Picasso na *Raspeću* obilazi apokaliptičko.

S engleskoga preveo MILOŠ ĐURĐEVIĆ

103 Malcolm Bull, *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*, Verso, London i New York, 1999.

104 Za Kristevu zazornost je apokaliptička: »Vrijeme zazornosti je dvostruko: vrijeme zaborava i grmljavine, koprenom zastrte beskonačnosti i trenutka u kojem se javlja otkrovenje.« *Powers of Horror*, s. 9.

105 Georges Bataille, »The Use Value of D.A.F. de Sade«, *Visions of Excess*, s. 91–102; 97.

106 Bataille dobro razlikuje heterogenu revolucionarnu destrukciju od »kršćanske apokalipse«, sugerirajući kako govori o ateološkoj apokalipsi, »The Use Value of D.A.F. de Sade«, s. 100.

107 Vidi moj »Uvod: Upotreba vrijednost *Documentsa*«.

Romantičarska automistifikacija

Rade Jarak: *Sutra*. Litteris, Zagreb,
2011.

Kad je u *Bilješci o autoru* svoje eseističke knjige *Pohvala ulici* Rade Jarak obznanio kako ovaj Rade Jarak koji je napisao *Pohvalu ulici* nema nikakve veze s onim Radom Jarkom »koji je dosad objavio nekoliko knjiga«, bio je to igralački potez kojim je podcrtao svojevrsni fikcionalni karakter svoga eseističkog ostvarenja, a ta igra identitetima autora i djela značila je logični nastavak dominantnog Jarkova kreativnog prebivanja u svijetu umjetnosti, a ne u svijetu zbilje. Naime, kao što je u vezi s ovim spisateljem dobro poznato, njegov glavni interes nije svijet i život u izravnom dodiru, nego svijet i život posredovan umjetnošću, odnosno umjetnička djela on nalazi inspirativnijima za vlastito umjetničko stvaranje od tzv. stvarnog svijeta koji ga okružuje. No zadnja Jarkova

knjiga upravo programatski raskida s 'bijegom u umjetnost', s crpljenjem iz tuđih kreativnih svjetova, jer u njoj autor naglašenim gestama obznanjuje autobiografski karakter teksta i nemar za njegovo umjetničko oblikovanje (po čemu je on različit od prve Jarkove otvoreno autobiografske prozne knjige, romana *Pustinje*). A iz *Bilješke o autoru* te knjige, nazvane *Sutra*, sasvim je jasno kako se između njezina priповjedača i autora može staviti znak jednakosti, dakako imajući u vidu da se i u dnevničkim zapisima, kako se Jarkova proza naziva u ultrasažetoj crtici na knjižnoj poledini, htjeli-ne htjeli radi o nekoj vrsti fikcionalizacije.

Dakle, riječ je o tri kratka dnevnička zapisa od kojih prvi nosi naziv *Mađana (sutra)*, drugi *Krakovski zapis (o kraju ljubavi, samoubojstvu i prirodi romana)*, a treći *Veljača*. Prvim zapisom Jarak se nastavlja na spomenutu eseističku knjigu *Pohvala ulici*, u kojoj se bavio prostituticom i prostitutkama. Dok je tamo bilo jasno da o temi govori iz druge ruke, primarno i dominantno oslanjajući se na tuđe književne, likovne, filozofske ili znanstvene radove, odnosno na saznanja iz kriminalistike, ovdje je njegov prostitutkama zatravljeni ja-pri-

povjedač demonstrativno autobiografičan (iz Dubrovnika je, ima djecu iz raskinutog braka, dobio je stipendiju za umjetnički boravak u Japanu — sve činjenice iz Jarkova života), što bi trebalo sugerirati da mu se ono o čemu piše zaista dogodilo, ne kao fiktivnom pripovjedaču nego kao stvarnom Radi Jarku. Ipak, karakter te proze djeluje previše fikcijski da bi ga se shvatilo ikako drugačije nego kao poigravanja s odnosom zbiljskog i izmaštanog, pa se čini jasnim da je ponovo riječ o autorovim maštalačkim čežnjama i žudnjama. Naime, on je svoj idealni bordel (navodno) pronađen u Zürichu opisao ovako: »Ta je špelunka nešto nevjerojatno. Usred Züricha jedno mjesto kakvog nema u Brazilu, ni u Marquezovom Macondu, mjesto koje je istovremeno raj i pakao, Sodoma i Gomora i rajski vrt, špelunka, rupa u kojoj obitava, nitko neće vjerovati, pedesetak kurvi u svakom trenutku.« I dalje: »Ta špelunka ima u sebi nešto nestvarno, nešto bajkovito, nešto mitsko. Nešto što se pretvara u prostor izvan ovog svijeta...« Dakle, sam autor-pripovjedač potencira bajkovitu nestvarnost navodno stvarnog bordela koji je istovremeno i jazz klub, kako bi dojam nadrealnog bio upotpunjene; uglavnom, reklo bi se da je Jarkova namjera stvaranje teksta—svijeta koji će biti posve izmaštan, ali istodobno ispunjen poznatim detaljima iz njegova stvarnog života, kako bi tom kombinacijom u kojoj zalaže i samog sebe postigao da provokacija koju plasira bude čim drskija. Jer *Mañana* je naravno politički nekorektno štivo. Afirmativno zbori o prostitutiji, iako je Jarak u tome podvojen kao što je bio i u *Pohvali ulici* pa u zanosu miješa afirmaciju, sumnju i osudu, no ono gdje podvojenosti nema, a drži se izrazito politički nekorektnim zbog svoje navodno neokolonijalne egzotizacije, jest oduševljenje spontanim i nesputanim erosom crnkinja, njihovom seksualnom prirodnosću i divnim oblicima, a u slučaju djevojke—prostitutke u koju se zaljubio, Andele, riječ je i o odušev-

ljenju nevinošću. U tom smislu Jarak je gotovo brat blizanac danskog filmskog provokatora Jørgena Letha, koji je u svom prošlogodišnjem dokumentarcu »The Erotic Man« plasirao upravo takav doživljaj crnkinja i inih žena Trećeg svijeta, no velika je razlika u tome što je Leth cinik, povremeno prilično teško podnošljiv, a Jarak romantičar koji itekako zna posegnuti za ironijom, ali čini se da mu je cinizam stran. Na primjer, Jarak će, ponovo politički nekorektno, crne prostitutke nazivati čokoladama, ali on se pritom naravno igra jer je radnju smjestio u Švicarsku, zemlju čokolada, kao što je opća ironija da svoju egzotizaciju ne izvodi u prostorima Afrike, Južne Amerike ili Indokine, poput spomenutog Letha, nego u srcu 'visokocivilizirane' 'stare Evrope', u zemlji koja je sinonim za uređenost, uljuđenost, prosperitetnost, koja je vrhunski građanski ideal, u čemu nije teško osjetiti i socio-kritičke ubode, odnosno shvatiti Švicarsku i kao svojevrsno srce tame.

Jarkovo demonstrativno odustajanje od umjetničke fikcije u ime (autobiografskog) zapisivanja stvarnog života manifestira se i stilskom gestualnošću. Umjesto rafiniranog stila i pažljivo građenih ugoda, po čemu je dosad bio poznat, on ovde dominantno progovara nemarnim odnosno nemarnijim stilom, povremeno garniranim citatima iz pjevanih pjesama odnosno songova (u rasponu od latino pjesama preko *Ko to tamo peva* do *Angie Rolling Stonesa*), a u nekoliko navrata plasira i vlastite, namjerno stihoklepačke retke (»A što mogu / radim u Švici / a navečer / plivam u tmici« ili »A što da radim večeras u gradu? / Moram da šetam čokoladu«). Vjerojatno tu ima brechtovskog upliva provučenog kroz specifičnu (zapadno)balkansku pučku stihoklepačku praksu, no kao što nije ultimativan u afirmaciji prostitucije, Jarak tako i po pitanju stila ne uspijeva umaći natruhama plemenitijega pjesničkog ritma

s pripadajućom melankolijom, na tragu recimo Apollinairea. Logična je to posljedica namjere da se stvori do neke mjere hibridan tekst koji će otvoriti knjigu, u kojem se mijesaju fikcija i stvarnost, afirmacija i kritika prostitucije, niski i fini stil (uvijek s prevlašću prvoimenovanih članova), dok će u druga dva teksta što slijede autobiografičnost biti potpuna, ili barem djelovati tako, a stilski iskaz za koju nijansu koherentniji (osobito u trećem zapisu *Veljača*, gdje pripovjedač–autor odustaje od sklapanja pjesmica jakog ritma i sirove rime, a jedini drugačiji glas koji pripušta u tekst je konvencionalno poetični iskaz o ljubavi i slobodi koji mu sms–om šalje ljubavnuca).

Kao što mu podnaslov govori, srednji i najdulji zapis u knjizi, krakowski, govori o kraju ljubavi, samoubojstvu i prirodi romana. Zapravo, govori o prekidu ljubavne veze s družicom Editom, koja se isprva tretira s nježnošću, a potom je se označava kao glupaču (još jednom ambivalentni Jarkovi doživljaji onoga o čemu želi pisati), dok se o druge dvije teme, samoubojstvu i romanu tek pokušava govoriti. Evo na što se svode zapažanja o romanu: »Pitao me D. (očito Dražen Katunarić, op. D. R.) da mu za Europski glasnik napišem tekst o romanu. Ali ne mogu. Roman je forma budala. Morate biti glupo samouvereni da pišete gluposti nadugo i naširoko. Rijetki su u tome uspjeli, mislim, da to na kraju bude i dobro.« Toliko, dakle, o romanu od Rade Jarka. Ni o samoubojstvu nema mnogo više. Na jednom mjestu pripovjedač–autor će zapisati: »Ovo nipošto nije tekst o tome da bih ja želio slavu zbog samoubojstva. Ne, nipošto. Ovo je samo jedan od rijetkih tekstova koji propituju pojам samoubojstva i snagu tog čina.« Problem je, međutim, u tome da *Krakovski zapis* baš i ne propituje samoubojstvo, nego nabacuje o njemu pokoju ni po čemu zanimljivu misao, što njegova tvorca nimalo ne ometa u zaključku da mu je tekst »možda na tragu Kierkegaardovih ili Sar-

treovih zapisa«, a cijela ta profilozofska aspiracija koja se proteže na nekoliko stranica, praćena općim mjestima o (svremenom) čovjeku i društvu, iznova potvrđuje ono što je poznato iz njegovih ranijih knjiga — Jarak je najslabiji kad se lati teorijskog propitivanja s filozofskim pretenzijama. U tom sklopu je sama sebe odredio kao stranca i »no logo« čovjeka, u što nema razloga sumnjati, ali takve eksplikacije, lišene bilo kakve elaboracije i produbljivanja, jednostavno nakon Camusa, Morrisona ili Štulića, odnosno Naomi Klein, djeluju banalno. Nasuprot, ono po čemu *Krakovski zapis* može biti zanimljiv jest svakodnevno bilježenje stanja čovjeka na rubu koji se nedovoljno dobro odjeven smrzava u hladnim hotelskim sobama Krakowa i Katowica, pati od groznice i depresije podsjećajući na jednako autobiografskog protagonista Hamsunove *Gladi*, s tom razlikom da svugde oko sebe gleda lijepo poljske djevojke i uživa u toj ljepoti, a pritom je, sukladno dnevničkom žanru, i metanarativno osviješten, poručujući čitateljima kako u njegovu dnevniku »nema puno pameti«, ali da je »to ipak najvrednije« što posjeduje, da je to njegov rad, »ozbijljan rad«, još jednom tako posegnuvši ja ambivalentijom koja bi se mogla nazvati i dijalektičkim srazom. Uglavnom, ima neke dojmljivosti u tom naturalizmu praćenom mjestimično dirljivom metanarativnom autorefleksijom.

Naturalizam smjenjuje drugačije stanje, drugačiji ugodađaj u zaključnom i najkraćem zapisu *Veljača*, smještenom u Zagreb i posvećenom bilježenju ljubavne veze s udanom ženom koja je trajala tek nešto više od mjesec dana. Sukladno temi, tu je veća prisutnost stilske poetičnosti, a daje se i znakovito određenje odnosa dnevničkog zapisa kao literature i života o kojem taj zapis zbori: »... ovaj dnevnik mora biti sasvim bezazlen, on ne smije biti važniji od naših života, niti naši životi smiju biti samo izgovor za

tekst.« Očito, daje se primat životu nad umjetničkim bilježenjem istog, što bi trebao biti dodatni znak Jarkova poetičkog obrata — prvo je napustio izrazitu intertekstualnost u konstruiranju svojih fikcijskih svjetova u korist autobiografskog bilježenja zbilje, a onda kao da je i tu osjetio višak literarnosti, odnosno opasnost od literarnog kao umjetničkog te zaključio da život sam mora biti privilegiran i ne postati žrtvom prinesenom na oltar umjetnosti. *Veljača* završava spoznjom pripovjeđača-autora da nema kvalitete potrebne za život u dvoje i da dalje mora nastaviti sam, »kao pustinjak«, što može izazvati asocijacije na njegov, u ovom kritičkom prikazu već spomenut, autobiografski roman *Pustinje*, odnosno uputiti na autorsku svijest o kontinuitetu.

Knjižica dnevničkih zapisa *Sutra* svakako je manje dojmljiva od prve Jarkove dnevničke knjige, prošlogodišnjeg *Japanskog dnevnika*, ali nastavlja, eksplicitnije i sirovije, s tamo započetom svojevrsnom mistifikacijom autorove osobe kroz demonstrativno izlaganje stvarnog sebe, vlastita autentičnog življena naspram dodatašnjeg 'života u umjetnosti'. Kad Jarak u dnevničkom zapisu *Mañana* kaže — »Ne pišem ovo, ponavljam, zato da bih napisao dobru novelu, ne. Baš me briga. Jebe mi se za novelu. Ovo je zapravo puštanje moje vlastite krvi.« — onda je jasno da je riječ o romantičarskoj automistifikaciji. Ostaje da se vidi kamo će stići takvom strategijom, s nadom da ga zanosna slika »prokletog pjesnika« neće ponijeti u opasnu autodestrukciju, tj. da neće zaboraviti ono što je sam napisao — umjetnost ne smije biti važnija od života, život ne smije biti samo izgovor za tekst.

DAMIR RADIĆ

Pripovijest o Drugome kao prostor bizarre ljepote

Dimitrije Popović: *Smrt Danila Kiša*. VBZ, Zagreb, 2011.

Pred nama je još jedna nova knjiga iz umjetničke radionice Dimitrija Popovića, kojom vrlada sve više uz duh slikarstva i kiparstva i duh književnosti.

Nakon ogleda s esejističkim i romanesknim žanrom, memoarskom prozom ili intelektualno-teološkom konfesijom, Dimitrije po prvi put na jednom mjestu sabire svoje pripovijetke u ciklus od petnaest tematski, sadržajno i stilski vrlo ujednačenih cjelina.

Zanimljivo je što su one okupljene naslovom koji bi trebao biti nosivi stup cijele zbirke, pripovješću koja je uz onu što joj slijedi, *Priča o priči*, jedina koncipirana dokumentaristički. Knjigu zapravo posvećuje — razvidno je to i time što imenuje čitavu zbirku njenim znakom — svojem cetinjskom prijatelju i umjetničkom sudružu, velikanu južnoslavenskih i svjetske književnosti, Danilu Kišu. No i ova je novela samo naizgled sačinjena od stvarnosne građe. Njena je iznimno dragocjena istinitost zasnovana ne samo na zbiljskim, biografskim događajima i susretima dvojice velikih umjetnika našeg vremena, već i na fantazijskom polju koje iskršava iz snova, strepnji i nada pripovjedača Dimitrija Popovića. Uistinu, najbolji su oni pasaži gdje bizarno snova ili stvarnosti nadvlada tzv. realno i prometne se u zaseban artistički entitet. Takav je fragment zasigurno Dimitrijev san u kojem vidi svojeg protagonista Danila u nadrealističkoj slici kojom trepere simbolički predmeti: treptava svjetiljka srca, visoki bor, kiša, blato,

rekli bismo isti poetski inventar kojim se koristio u svojoj narativnoj prozi Danilo Kiš.

Utoliko je dragocjenija *Priča o priči* jer proširuje temat teške bolesti i prijetnje smrti na autobiografsko polje, a jedinstveni i zajednički millieu Pariza blagotvorno obogaćuje kao pozadina scene oneobičavanja i postupke začudnosti.

Tu nas sastaje još jedna zajednička osnova ovoj jedinstvenoj novelističkoj niski: potka u autorskom interesu za bizarno, neobično, čudesno, zastrašujuće, za »živote koji su osovljeni naopako«, kako to lucidno iskazuje autor u jednoj od priča. Postavlja se pred nas pitanje: jesu li prostori bizarne ljepote zajednički autorovoj poetici priče i estetici Slike? Nije li upravo ta neobično izražena potreba da nam predoči onu unutarnju, nesvesnu snagu ljudskog bića, njegove »naopakosti«, kao dobar anatom duhovnosti, koje je neizbjegno, nezaobilazno u svladavanju umijeća Prikazivanja ujedno i središnja ontološka jezgra Dimitrijeve umjetnosti?

Ili barem pokušaja da se fenomenima iskaže ono bitno iz ljudske naravi?

Pažljivu promatraču neće promaći autorska nakana da većinu svojih likova zakrije inicijalima; u manjini su one priče gdje protagonisti nose puno osobno ime, a rijede one gdje su i s prezimenom. To naznačuje barem dvije stvari: svevremensku i osuvremenjenu absurdnost situacija i sižea, njihovu, rekli bismo, gotovo arhetipsku sažetost, a potom i potrebu da se zbijanja, fabulacije, narativne niti, ispletu u uvjetno rečeno, fantastičkom klišeju — koji upozorava da su imena i osobnosti lako zamjenjive kategorije te da su inverzne situacije, karakteri ili poante, historijski ponovljive kategorije.

U znaku potrebe da nam približi svoje bizarno i čudesno — izraslo na tako plodotvornom podlovcenskom, cetinjskom i uopće crnogorskom polju narativnosti, koje je duboko *mediteranesko* u svojim pričama o svecima, mučenicima, hagiogra-

fijama ili čudotvorcima — Dimitrije nam približava svoju posve očuvanu dječju perspektivu gledanja koja ima iznimnu sposobnost da zapazi i predoči detalj, upamtiti doživljaj, privuče pozornost magnetskom snagom svoje infantilne doživljajnosti i mašte. Stoga i jesu neke priče na mekoj granici sa žanrom dječje priče i u tom bi se ključu moglo iščitati: na primjer *Arkandel* je ogledna novela za upravo takav *point of view*. Nijedan od protagonistova ovdje nije odrasla osoba. Jednostavna lirska priča o oblikovanju djetinje skulpture odašilje nam jak autobiografski znak.

Ponovo smo na jednom mjestu koje doista duboko opravdava Dimitrijevo narativno, novelističko bavljenje. Iako se autor pobrinuo da iz svojih priča — osim prvospmomenutih — otkloni subjektivnog pripovjedača ili se pak odmakne od sveznajućeg, on je bruseći svoju rečenicu, stil, jezik, sublimirao svoju narativu i deskripciju do svojevrsnog minimalizma izraza. Time je postigao rijetku, jaku dramsku ekspresivnost. Mnoge priče na to upućuju: od *Raspopa*, do *Natalije*, *Divlje loze* ili *Porodača*. Ujedno postigao je — pazimo na to — naizgled potpunu objektivaciju prikazivanja. Likovi su oblikovani pred nama živo a njihova zbijanja zapliću se u fabule koje pratimo okom dovoljno udaljene leće objektiva. Scenariistički uvidi daju naprotiv, umjesto željene determinirane objektivnosti, paradoksalno čuvtvo duboko upletene, zaintrigirane ličnosti pisca.

Jedna je od najfascinantnijih priča, ona s naslovom *Samac*, kojoj je glavni lik gotovo depersonaliziran, a umjesto njega glavno mjesto zauzima jedan neobičan san lika — koji u svojim vanjskim osobinama besprijeckorno društveno funkcioniра, bez ikakvih osobenih znakova na svojoj duševnosti. San koji »protagonist« prepričava svojim kolegama, emanacija nadrealističke energije autora — po našem skromnom uvjerenju — zapravo go-

vori o duboko auto(poetičkim razlozima za ovu zbirku. Niska od simboličkoga i stvarnoga anatomskega veša koji iznosi na vidjelo Onaj koji sanja, nije li niska ovih pripovijedaka u kojoj svaki od organa simbolizira jednu od priča, a drhturavo, pulsirajuće, još živo srce, umjetničku snagu autorskog rukopisa i njegovu potrebu da poveže, oživi, integrira proturječnu nutrinu našega ljudskog bića?

Također, mjesto koje okuplja sva druga mjesta u zbirci je za Dimitrijevu umjetnost nezaobilazni temat smrti. Bilo da se pojavljuje kao tragični epilog u nekim pričama, bilo da moguća smrt biva pobijedena od života (kao u posljednjoj priči) ona je jedna od temeljnih, nosivih *dvostrukosti* što se pojavljuju i na ravni fizičkog fenomena i na ravni fantazirane žudnje. Možda je najbizarnije prikazan u inicijalnoj priči *Portret mlade žene*.

Dvoje protagonisti postaju par koji naizgled ništa ne razlikuje od drugih: neočekivana živost portreta za onoga koji je svoju perspektivu gledanja pomaknuo ka oživljenoj likovnosti, dakle življenoj umjetnosti. Drastični epilog ove novele ukazuje na tragički ishod kao nužnu posljedicu zbrke planova: umjetničko nadvladala stvarno i jedini izlaz je u ubojstvu umjetnosti i samoubojstvu protagonista. No, to je tek vanjski, narativni plan priče. Njena je pozadina, uvjereni smo u to, znatno složenija. Govori nam decentnim načinom da umjetnost u nemogućnosti da živi sebe, mora nestati, i da s druge strane, može stajati glave svoga tvorca ili poklonika. Odnosno da je svijet umjetničkih fakata posve differentan od svijeta ljudskih činjenica, pa se nikako ne može transliterirati »natrag«, u svijet pojavnosti, kad je već jednom transponiran u metafizičku, estetsku realnost.

U znaku bizarnog i čudesnog, rekosmo, sve su dimitrijevske narative ove zbirke. I to nije ništa začudno, ima li se u vidu njegovo dugogodišnje bavljenje »umutarnjom stranom zrcala«, i u slikarstvu i u književnosti, od eseja do romana i priče.

Zanimljivo je i to kako su priče bile smještene u metropolitanske ili zavičajne sredine, jednako očuđene univerzalnim temama apsurda, proturječja, paradoksa i kaosa. Egzistencijalna situacija njihovih likova u pravilu je bezizlazna. Stoga su najčešće decentrirani, izmješteni i marginalizirani. Dimitrija inače privlači graniča i granično i na ravni iskušavanja tehnologije i na ravni psihosocijalne patologije. U tom su pogledu dragocjeni oni uvidi gdje se možda i nesvesno upire u veliku tradiciju ruke proze (*demoni-Demoni*), na tragu koje stope mnoga oblikovanja likova, razrješenja obiteljskih tragedija, ili potreba da se »upotrijebi« likovi svećenika kao nosivi protagonisti priča bez moralističke poduke.

Među takvima sigurno je najmarkantnija priča *Raspop* koja je, rekli bismo, više skica za dulju pripovijetku ili kraći roman, nego podloga za novelu. Njena sažimanja, jednostavnost kazivanja, lirsko-dramsko smjenjivanje narativnih dionica, zastrašujuće uvjerljiv epilog, uznose autorsko majstorstvo ka najboljim neoromantičarskim, kasnorealističkim ili čak simbolističkim pripovijestima francuske i ruske književnosti.

Ipak, nepravedni bismo bili kad ne bismo istaknuli još jedan od konstituenza dimitrijevske literarnosti: ona je u najboljem smislu značenja impregnirana slikarstvom. Način na koji narator nanosi pejzažne deskripcije, umeće ih u dramske akcente svojih priča, kolorit kojim barata, plastičnost i gotovo nadrealno prisustvo drveća, krošnji, cvata, voća, vrtova, parkova, majstorstvo kojim ih koristi u stanovitoj i tako crnogorskoj ali i tako sveopćoj arhitekturi nesreće, čini od njegovih priča iznimam amalgam literarnosti, slikarstva, skulpture.

Time povećava sugestivnost i neodoljivu uvjerljivost svojih priča, a nama koji ih čitamo maestralno demonstrira kako se i ono najdelikatnije, najbizarnije, zastrašujuće, može predočiti umjetni-

čkom utopijom da se nihilistički nanosi mogu otplaviti pomno stiliziranim, pažljivo urešenom inverzijom Idile naše svagađašnje. Ili, drugčije rečeno, kako se iz kaosa nevolja može sazdati kozmos umjetničkog poretka. Tako i ono zastrašujuće u Čovjeku njegovih likova poprima obrise ljudskog, posve ljudskog. Drugi postaje Isti, Isti se promeće u Drugoga.

Paradoks i proturječe, zlo i tama, demoni i strasti, nisu povlaštene osobine *likova s odviše svojstava*, nego zakonitosti antijunaka našeg vremena. Upravo takvima nas, koristeći »svoje« likove, prikazuju, sviđalo nam se to ili ne, Dimitrije Popović u svojoj prvoj zbirci priča.

LIDIJA VUKČEVIĆ

283

Poruke čitanja grada

Krešimir Nemeć: *Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*. Naklada Ljevak, Zagreb, 2010.

Upravo u vrijeme moga iščitavanja knjige *Čitanje grada* akademika Krešimira Nemeća obznanjena je vijest da je iznenada preminuo Fedor Kritovac (1938–2011), arhitekt, dizajner, karikaturist, publicist i moguće jedan od posljednjih istinskih poznavalaca i arhitektonsko-urbanističkih analitičara Zagreba. Umro je nekoliko mjeseci poslije objavlivanja njegove jedine knjige *Otkrivanje grada* (ULUPUH, Zagreb 2010) i u času kad se trebala pojaviti njegova sljedeća knjiga: *Fedor Kritovac – zagrebački flaneur*. Poznavao sam Fedora iz 1980-ih i vremena njegove suradnje u

ondašnjem *Oku* gdje sam uredivao i stranice posvećene arhitekturi, urbanizmu, dizajnu, gradogradnji i svakovrsnom promatranju grada općenito i Zagreba posebice. Fedorovom oštrom oku nisu promicale ni najsjitnije pojedinosti (neka novootabana stazica kao »kritika« nekvalitetno riješenog pješačkog prolaza, primjerice), ali ni njegovoj nepotkupljivoj kritici krupne nepodopštine generalnih urbanističkih planova kroz golema zadiranja u tkivo grada. Njegov legendarni demokratizam tek će trebati otkriti.

Slično i akademik Nemeć u *Čitanju grada*, pomoću trinaest ogleda o narativnim praksama hrvatskih pisaca (B. Šenoa, A. Kovačić, E. Kumičić, V. Novak, A. G. Matoš, M. C. Nehajev, M. Krleža, V. Majer, R. Marinković, D. Cvitan, N. Batušić, M. Kovač I. Balenović i I. Vidić), predstavlja spisateljske poglede o gradu uopće, a napose o Parizu i Beču te domaćima Zagrebu, Dubrovniku, Senju, Osijeku itd. Stajališta o urbanoj tematici u kronološkom slijedu predstavljaju razvoj urbiciteta u nas od druge polovice XIX. st. do naših dana. Sociološke, kulturno-škole i politološke činjenice dijelom su prispolobljene a dijelom ilustrirane pomoću djela iz narativnih riznica hrvatskih prozaika. Prati se slijed civilizacijskih promjena grada na hrvatskom odječku u Austro-Ugarskoj Monarhiji, monarhističkoj i socijalističkoj Jugoslaviji te osamostaljenoj Republici Hrvatskoj. Izbjegavajući ideoškopolitičke krajnosti, ostajući na tlu književnopovijesne i književnoznanstvene metodologije proучavanja autor uspijeva objasniti i obrazložiti nastajanje središnjeg puta, puta građanske kulture. Taj se put isprva širio, pa se sužavao, a onda opet doživljavao pozitivne transformacije sukladno životnim mijenjama i društvenim uvjetima. Paradigmatičan je primjer, recimo (jer imamo malo prostora za druge primjere), kako Krleža obrađuje Zagreb, njegove slojeve i klase, ostajući na nivou bur-

žoaskog grada, a tek bi tu i tamo u memarškoj prozi ili dnevničkim zabilješkama, šturo dotaknuo neke promjene u Zagrebu iz socijalističkog vremena, usput i u drugoj funkciji. Cijela sfera razvoja »novih gradova« (Novi Zagreb itd.) koja je nastajala na tragu internacionalnoga arhitektonskog stila i lokalnih potreba i mogućnosti (s obligatnim prekidom tradicijske gradnje) ostajala je izvan eseizma i novelizma, romana i drame velikog pisca. A ni drugi nisu bili mnogo marniji. Ta dragocjena tematika ostavljena je samim teoretičarima arhitekture i piscima poput Kazimira Klarića.

S druge strane, paradigmatičan je ali i simptomatičan odnos D. Cvitanu prema Zagrebu iz potonjeg, socijalističkog perioda. I da nije bilo socijalizma Cvitan bi pronašao sve ružnoće i nakaznosti mjesta u kojem živi. Sve moralne niskosti i ljudske ništavnosti, da dokaže i pokaže dehumaniziranu narav, ispravnost i uzaludnost zapadnjačke civilizacije kojoj su Hrvatska i Zagreb nedvojbeno pripadali. Istina, Cvitan se ne okreće ni na jednu stranu tražeći izlaz. Njemu do izlaza i nije stalo, jer njegova kritika mjesta, grada, imanentno je ontološka kritika čovjeka koji i ne može drugačije završiti, krenuvši putem zapadne civilizacije, nego u duhovnom i fizičkom propadanju. Čovjek je napustio *prvu* prirodu, pokidao mnoge spone s njom, ali ta prva, prava njegova animalna priroda nije pustila njega (što su i prije i poslije Platona znali poneki mudraci). Najsnažnije, najdublje veze ostale su netaknute. Umni i razumni čovjek izgradio je velegradove, cijele megalopolise, ali se bitno nije promjenio. Našao se u svojoj prirodi, *drugoj* prirodi, prirodi svoje kulture u kojoj mnogi čimbenici ne djeluju skladno i usuglašeno. Nazad više ne može, jer je (ne)razumno napustio prethodna znanja, vještine i duhovne sposobnosti, ali i ono najdragocjenije: sposobnost samodovoljnosti male zajednice (što bi se danas reklo, održivog razvoja). Naprijed se također ne mo-

že, jer je taj hod srljanje u neizbjegivu propast. Ono što je potpuno izvjesno jest ocean patnje, nakon koje će malobrojni preživjeli morati izgraditi novu ljudsku kulturu. Da li na Zemlji ili na nekom koloniziranom planetu, vidjet će se.

Akademiku Nemecu, svidjela se (uostalom kao i nama dok smo je priredivali) projekcija ljudske povijesti u XXIII. st., u Sufflayevu znanstvenofantastičnom romanu *Na Pacifiku god. 2255.* u kojem će megalopolise zamijeniti vrtni gradovi, a povratak prirodi značit će povratak samome sebi i nastavak izgradnje svoje ne-savršene i nedovršene prirode.

Poruke knjige akademika Nemeca, nakon uglavnom urbanofobnih stjališta hrvatskih pisaca o gradu kao mjestu zla, moralnog pada i izvora raznovrsnih patnji, nastoje okupiti ono malo humanističkih vrijednosti u okružju gradskog otuđenja. Može li se na tom tragu uspjeti s čovjekom koji nije postao *novi* čovjek, s čovjekom koji više nije *stari* čovjek. Ima li uopće ljudi među ljudima!?

NIKICA MIHALJEVIĆ

Artikulacija grada

Krešimir Nemeć: *Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti.* Naklada Ljevak, Zagreb, 2010.

Posljednja objavljena knjiga Krešimira Nemeća *Čitanje grada* kroz primjere iz hrvatske književnosti daje pregled manifestacija i transformacija urbanog iskustva, na što već upućuje podnaslov, te

detektira ključna mesta urbane topografije i urbanih praksi. Način reprezentacije grada kroz središnju opreku grad — pojedinc, knjigu svrstava u područje urbane antropologije. Iako je grad prisutna i zanimljiva tema u domaćoj književnosti od ranoga novovjekovlja, Nemec u uvodnome poglavlju započinje dijakronijski uvid u temu grada od druge polovice XIX. stoljeća, kada grad »kao kulturno konstruirana stvarnost ekstenzivnije ulazi u hrvatsku književnost«. Proces urbanizacije praćen je književnom artikulacijom u rasponu od stvaranja urbane mitologije, preko animoziteta prema urbanom prostoru, zatim doživljaja grada kao procesa i izvora mogućnosti ili poticaja ambivalentnih stanja između fascinacije i katastrofizma, pa sve do demontaže mita o gradu, isticanja duhovne dimenzije pripadnosti gradu i, napokon, do krize grada i subjekta koji u njemu participira. Nemec uz transformacije urbanog prostora u hrvatskoj književnoj produkciji bilježi i fenomene koji su s tim promjenama u sinergiji. Većina tih fenomena, kao što su *spleen* velegrada, kult kavane, urbanofobija, urbane anomalije poput arivizma, karijerizma, žudnje za novcem i materijalnim vrijednostima te iskustvo bezdomstva čini zajednički topos zapadnoeuropskih književnosti, ali neki od njih doživljavaju specifične varijacije u kontekstu domaće književnosti. Tako se kao produkt urbane iskorijenjenosti te »isticanja sudbinske povezanosti čovjeka s ruralnim mikrokozmosom« javlja tzv. *kičmanovićevski kompleks* koji »ostaje vitalnom komponentom hrvatske književnosti u dugom vremenskom razdoblju«. Kao svojevrsna posebnost u artikulaciji urbanog prostora u hrvatskoj književnosti izdvaja se numinozni Dubrovnik, čija je sakralnost ponovno oživljena u razdoblju moderne kroz dramski opus Ive Vojnovića, a ujedno je njime označen i »kraj urbane svetosti u hrvatskoj književnosti«. Uz Dubrovnik, Nemec spominje i projekciju grada u dalekoj budućnosti realiziranu u pr-

vom hrvatskom SF-u *Na Pacifiku god. 2255.* u kojem je iznesena »fascinantna vizija nove zajednice i kulture koja će nastati nakon konačnoga raspada zapadne civilizacije«.

Period koji obuhvaća uvodno poglavje (od druge polovice XIX. stoljeća pa do suvremenosti) svjedoči o gradu kao o tematskoj konstanti hrvatske književnosti te će njegova dinamika, kao i različite urbane prakse, bez obzira na već duži trend prikazivanja »razgradnje i nazadovanja grada, osobito u urbanističkom i sigurnosnom smislu«, prema autorovim riječima »ostati i dalje jedna od opsesivnih tema suvremene pisane riječi«.

Kroz tri velike tematske cjeline ove knjige: *I. URBANI ZAČINJAVCI, II. GRAD: OD FASCINACIJE DO NELAGODE* i *III. NOVA URBANA OSJEĆAJNOST* Nemec detaljno čita grad, interpretirajući način njegove književne artikulacije. Autorov izbor djela može se tumačiti kao izbor najreprezentativnijih primjera hrvatske književnosti na temu urbanog prostora i urbanih fenomena. Svaka od navedenih cjelina ujedno predstavlja gradacijski prijelaz doživljaja urbanog iskustva. Interpretacijski ključ koji autor primjenjuje na odabrana djela sastoji se od povjesne kontekstualizacije, detektiranja manifestacija urbanog u diskursu, kao i načina na koji se transformacije urbanog prostora reflektiraju na pojedinca, zatim od komparativnog pristupa koji potvrđuje ne samo sličnost urbanih fenomena domaće književnosti sa zapadnoeuropskim književnim krugom nego i njihovu posebnost.

Priča o gradu započinje Šenoinim feljtonima *Zagreb ulje*. Poznavajući povezanost Šenoe i Zagreba, takav početak nimalo ne iznenaduje. Upravo je Šenoa svojim pisanjem *izgradio Zagreb*. Njegovi feljtoni ironično i kritički komentiraju nastanak novoga urbanog i društvenog identiteta grada. Iako je Zagreb lišen svoje *differentia specifica*, a kasnije i

uništen potresom, Šenoa ne gubi vjeru u njegovu budućnost. Zanimljivo je pratiti kako je bijedio taj šenoinski optimizam u vremenskom luku od njegova urbanog iskustva pa sve do suvremenih izričaja čija projekcija grada varira između pesimizma i uopće upitnosti njegove budućnosti. Šenoinska idilično-sentimentalna slika Zagreba počinje se urušavati s pojavom realista u hrvatskoj književnosti. Interpretirajući djela *U registraturi* A. Kovačića, *Gospođa Sabina E. Kumičića* i *Tito Dorčić V. Novaka*, Nemeć zaokružuje urbano iskustvo realizma. Ono je u prvi plan stavilo opoziciju selo — grad, u kojoj je negativni predznak dodijeljen gradu koji postaje sjevrsni *locus horridus*. Animozitet prema gradu razvija se kroz temu iskorijenjenosti, a anatema grada je trajno polutanstvo likova (podvojenost likova, niti pripadaju gradu niti selu). Dio urbanog iskustva realizma je i topos građanskog salona, koji Nemeć izdvaja kao »metonimijski prostor«, odnosno odraz »društvene tranzicije« (pauperizacija aristokracije i pojava ranog kapitalizma te naliče kapitalističke privrede). Za razliku od salona kao privilegiranog prostora, koji su oživljavali protagonisti Vojnovićevih, Begovićevih i Krležinih djela, Kumičićev salon postaje obilježenim prostorom koji gotovo profetski prezentira sliku današnjeg konzumerističkog društva koje živi iznad svojih mogućnosti i raspolaže fiktivnim novcem.

S Matošem, poznatim parizofilom, u hrvatsku je književnost *ušetao* i iz nje *išetao* lik *flâneura*, odnosno radoznanog šetača čijim je impresijama i refleksijama poticaj ulica. Šetnja gradom pretvara se u uzvišenju praksu, odnosno estetski užitak. Kada govori o Matoševoj flaneriji, Nemeć se zadržava na njegovu pariškom urbanom iskustvu jer se zapravo Matoševa *šetnja* iscrpljuje u tom gradu, koji unatoč svojem neizbjježnom naličju, predstavlja umjetnički vrhunac i »kulturnu sintezu rafinirane aristokracije i inteligentne demokracije«. Matoš svojom flanerijom ne

oblikuje samo urbani prostor, nego i mit o Parizu, a kako se mitovi često podvrgavaju dekonstrukciji, tako i Pariz u hrvatskoj književnosti simbolično umire s Krležom. Nemeć zaključuje da »nakon Matoša flanerija kao ideologija i literarna praksa izumire«, što potvrđuje i suvremena književnost, no urbani šetači i dalje su dio različitih promišljanja o gradu (vizualne umjetnosti, arhitektura, sociologija, filozofija, antropologija i sl.).

Kao paradigmu novoga urbanog iskustva u hrvatskoj književnosti, koja se nameće s generacijom kako zapadnoeurropskih tako i domaćih modernista, Nemeć izdvaja prozu Milutina Cihlara Nehajeva, koji kroz odnos pojedinca i grada razvija pojam urbane nelagode, ali ujedno prezentira značajnu ulogu prostora u oblikovanju čovjeka. Grad je i dalje u sferi negativnog predznaka, a u novoj artikulaciji takvo je pozicioniranje naglašeno upisivanjem dodatnih značenja u prostor urbanoga. U negativnoj projekciji lika grad je čudovište koje oduzima integritet pojedincu. Reprezentacija urbanog krajolika u kojem se odvija depersonalizacija lika kreće se, kako to i diktira modernistički diskurs, u kategorijama estetike ružnog, što je zapravo u skladu s kapitulacijom pojedinca pred moćima grada.

Jedna od najfunkcionalnijih metafora urbanog prostora zasigurno je Krležina književna artikulacija Zagreba kao »dvokatnog« grada. Nemeć se bavi određenim aspektima Krležina odnosa prema Zagrebu, posebice onim dijelovima koji najbolje odražavaju sinergiju čovjeka i urbanog prostora, kao i specifičnosti piševe društveno-kultурне konstrukcije Zagreba. Dvokatnost u Krležinoj interpretaciji zapravo je mjera Zagreba (prostorna i duhovna dimenzija grada), odnosno njegova, kako Nemeć izdvaja, fiksiranost na malograđanski Zagreb. Prostorna marginaliziranost grada, kao i njegova duhovna skučenost pojačavaju

egzistencijalnu tjeskobu, što je ujedno po-kazatelj prostornog udjela u oblikovanju pojedinca, te potiču čehovljevsku želju za nekom dalekom Moskvom, koja obično »završava u paradoksalnom otkrivanju istog«. Krležina zaokupljenost Zagrebom vidljiva je i u njegovu opisu »društvene morfologije grada«, »prevratničkog potencijala ulice« te »plebejske komponente grada«. Krležina vezanost za zavičajni prostor, bez obzira na njegov profil, ima u sebi, prema Nemecovim riječima, veliki značenjski potencijal jer brojni urbani označitelji potiču emocionalnu identifikaciju.

U svojoj tendenciji da istakne najre-prezentativnije manifestacije urbanog is-kustva u hrvatskoj književnosti, Nemeč izdvaja Majerov urbani nomadizam, koji sa svojim protagonistom, društvenim marginalcem, predstavlja inovaciju u međuratnoj hrvatskoj prozi. Za razliku od prethodnih proznih artikulacija grada, ovdje urba-ni prostor nije demoniziran, ali je skučen, što dodatno naglašava pješačka perspekti-va beznačajnog uličnog nomada kojeg na permanentno lutanje zapravo prisiljava nužda. Kroz pješačku perspektivu ujedno se iskazuje subjektivno iskustvo grada jer upravo takva vizura omogućuje »upisivanje individualnih značenja u pojedine lo-kalitete«.

Treću tematsku cjelinu knjige, koja je posvećena »novoj urbanoj osjećajnosti«, autor otvara prvim pravim hrvatskim ur-banim romanom — Marinkovićevim *Kik-lo-pom*. U spomenutome djelu grad je jedan od protagonistova, odnosno »važan strukturni čimbenik u organizaciji teksta«. Ono što je najzanimljivije s pozicije urba-ne antropologije jest urbana topografija i njezina refleksija na pojedinca. Gradska kavana, kao »arhetipski prostor mikroso-cijalizacije« i jedan od »kulturnih transfe-ra« iz modernističkog Beča, likovima iz romana zamjena je za dom, u značenju mjestu pripadnosti, a ujedno i ambijent »u kojem najbolje igraju svoje društvene ulo-ge«. Participiranje *Kiklopova* protagonista

Melkiora u teatraliziranoj ulici nosi obi-lježja Matoševa flaniranja, ali i Majerova urbanog nomadizma. Nužda koja Marin-kovićev lik tjera na lutanje gradom sa-žeta je u metafori jednookog čudovišta (rat), a ta ga nužda na kraju odvodi u pesimističnu viziju dehumaniziranog Zo-opolisa.

U novu urbanu osjećajnost Nemeč uvrštava i Cvitanovu dekonstrukciju ur-banog prostora, konkretno Zagreba, koja je odraz sveopćeg nihilizma i prava na nesreću koje zastupa Ervin, protagonist Cvitanovih romana *Polovnjak* i *Ervin i ludaci*. Ono što Nemeč izdvaja kao su-kus ove prozne artikulacije urbanog is-kustva analogija je između čovjeka i grada, odnosno »osobna zapuštenost i tjele-sno propadanje u korelaciji su sa slikom grada koja je artikulirana niskim este-tičkim registrima«. Takva povezanost pojedinca i prostora za konačnu poslje-di-ku ima »shizoidnost i dezintegraciju ur-bane ličnosti«.

Jedan od neizostavnih modela knji-ževne izgradnje urbanog prostora i s njime povezanog iskustva autobiografsko je upisivanje pamćenja u grad. Primjer za takav tip proze, prema Nemecovu izbo-ru, tekst je Nikole Batušića *Na rubu pot-kove. Uspomene* u kojem osobno sjećanje, analeptički prizvano, postaje dijelom »kolektivne memorije grada i kulturne povijesti šire zajednice«. Na sličnom tra-gu je i Kovačev *Grad u zrcalu* koji je Nemeču vjerojatno zanimljiv i zbog autoro-ve primjene fukoovske heterotopije i igre zrcalom. Upravo je konstruirana hetero-topijska slika Dubrovnika u Kovačevoj prozi »bitna točka njegova obiteljskog i artističkog identiteta«.

Priču o gradu Nemeč zaključuje pe-simističnom vizijom tranzicijskog grada kakvu projicira suvremena hrvatska pro-za. Iz bogate književne produkcije autor izdvaja dva romana: *Metastaze* Alena Bo-vića (pravim imenom Ivo Balenović) i *Gangabanga* Ivana Vidića, koji tematizi-

raju hrvatsku urbanu zbilju sa svim njezinim anomalijama koje su nastupile s potratnim godinama i društvenim promjenama. Metastazirano zlo i destruktivni likovi (čije bi se »klapsko« druženje i sleng, u vrlo slobodnoj interpretaciji, mogli označiti kao mutirani oblik »proze u trapericama« iz sedamdesetih godina prošlog stoljeća) te hiperpotrošnja, koju je nametnula kapitalistička privreda s trgovачkim centrima (koji su, paradoksalno, smješteni na periferiji) kao svetištima suvremenog svijeta, dio su izmijenjene urbane topografije s egzistencijalnom tjeskobom i alienacijom kao nuspojavama. Kako konstatiraju romani, a izdvaja i Nemec, narušena je veza između čovjeka i grada jer je »sve manje zajedničkih prostora bitnih za urbanu socijalizaciju«.

Moglo bi se reći da je urbana tematika jedna od trajnih inspiracija koja je prilagodljiva raznim aspektima proučavanja književnosti, kulture, čovjeka i života uopće (književna povijest, popularna kultura, umjetnost, književna/urbana antropologija...). Nemecovo *Čitanje grada* doprinos je temi urbanog iskustva u hrvatskoj književnosti, a ujedno nas može potaknuti na promišljanje njezine aktualnosti. Naime ako se osvrnemo na nedavne gradanske inicijative u čijem je imperativu »pravo na grad« sažeta kritika privatne kapitalističke politike prisvajanja javnog prostora, uviđamo važnost veze urbanog pojedinca i prostora koji ga oblikuje.

Pisana kao književnopovijesni pregled artikulacije grada u tekstovima hrvatskih pisaca, sistematicna i teorijski potkrijepljena, sa zanimljivim i iscrpnim interpretacijama i obuhvaćanjem suvremene hrvatske književne produkcije, knjiga će steći čitatelje ne samo u struci već i sve one koje zanima odnos čovjeka i grada te njihova međusobna interakcija.

MAJA BANOŽIĆ

My faer(y) lady

Mitski zbornik. Urednice Suzana Marjanić i Ines Prica. Institut za etnologiju i folkloristiku: Hrvatsko etnološko društvo: Scarabeus-naklada, Zagreb, 2010.

(Raz)otkrivanje skrivenog

Ovo su mračna i užasno tužna vremena ispunjena monumentalnim izazovima želimo li stvoriti uspješan pokret za mir, pravdu i radikalnu održivost. Mrtvačka koprena globalnoga carstva sve više i više zasjenjuje svako mjesto pod Suncem, koristeći kapitalizam za ubrizgavanje i inficiranje svakodnevnih života ljudskih i neljudskih bića pohlepnim oblicima dominacije i zoocida.

Ovim citatom Tysona Lewisa i Richarda Kahna urednice privode kraju ironijskim tonom zaključen *mitski i utočijski mitotvorni uvod, prolog i proslavu* **Mitskom zborniku** koji se baš u ova mračna i užasno tužna vremena, u zajedničkom nakladničkom pothvatu Hrvatskoga etnološkog društva, Instituta za etnologiju i folkloristiku i Scarabeus naklade te uz potporu Ministarstva kulture RH pred kraj 2010. godine pojavio na našem bibliotečnom tržištu.

Zbornik je posvećen — kako to urednice Suzana Marjanić i Ines Prica navode — i tebi i meni. I ta(j) »ti« i ta(j) »ja« ovim bajoslovnim zbornikom dobiva prostor u cijelosti posvećen mitološkoj tematici u hrvatskoj znanosti. Radi se o izrazito polivalentnom prostoru po kojem možemo zajednički čeprkati bez bojazni da će nam se izmaknuti tlo pod nogama, jer usporedno s teognijama i kozmogonijama kao primarnom genealo-

škom prostoru i mitskog i mitološkog, taj je prostor uvelike ekspandirao u profano, dobrano penetrirajući u političke, nacionalne, ljubavne, medijske i ine zakutke ljudske zbilje.

Usprkos ironijskom tonu pogovara, ovo se zborni mjesto iskazuje kao savršeni kaleidoskop zadiranja u skriveno u neskrivenosti.

Ili u otkrivanje neskrivenosti u skrivenom.

Kako hoćete.

Poznato je da mitolozi očijukaju s interdisciplinarnošću, već iz trezvene pobude da očuvaju zdrav razum jer, kako to Ivan Lozica šaljivo naglašava u svom članku gdje podastire kolegjalnu kritiku panteonskih rekonstrukcija s tendencijom prema istraživanjima mita, mitske svijesti i mitskoga jezika u suvremenoj svakodnevici, »mitologija je opasan posao, približavajući se skrivenome istraživač može napustiti razum i u božanskom zanosu pasti u sveto ludilo«.

No čitajući ovo štivo, nećemo pasti u sveto ludilo, jer mit kao žarište ovog komplacijskog poduhvata nesumnjivo se uzdiže ponad primarnih konotacija samog pojma mita shvaćenog kao sveta, izmišljena, augmentirana, izmaštana ili izlizana priča.

Ponajprije namijenjen čitateljstvu vičnom znanstvenom jeziku ili bar onima koji ne zaziru od insajderskih latinizama u cilju značenjskih kristalizacija, ovaj zbornik će ipak naći interesente i među svakodnevnim »ja i ti« čitateljstvom jer obiluje eklektičnim materijalom što malo koga može ostaviti ravnodušnim.

Prije no što predstavimo samu strukturu zbornika potrebno je naglasiti da on uglavnom sadrži izlaganja sa znanstveno-stručnoga skupa Hrvatskoga etnološkog društva *Stanje i tendencije mitoloških istraživanja danas* održanoga 2007. godine u Zagrebu. No osmišljeno je dopu-

njen radovima domaćih i inozemnih stručnjaka za posebna područja mitoloških istraživanja.

Zbornik obuhvaća trideset i tri članka, podijeljena u deset poglavlja, odnosno tematski srodnih jedinica.

Prva cjelina pod naslovom *Mitske rekonstrukcije i re/interpretacije* zadire u područje indoeuropske mitologije (Emily Lyle), rekonstrukcije praslavenske mitologije, odnosno rekonstrukcije transformiranja politeističke pretkršćanske religije u kršćanski monoteizam (Vitomir Belaj, Mirela Hrovatin) uz već spomenuto kolegjalnu kritiku iz pera Ivana Lozice.

Inicijalni tekst prve cjeline podastire do sada još neuvedenu, no minucioznu kritiku Dumézilove tripartitnosti, a radi se o prijevodnom članku Emily Lyle (Sveučilište u Edinburghu) *Važnost pravovjeti indoeuropskih struktura za indoeuropska istraživanja* (prijevod: Sanja Kalopoš-Gašparac). Lyle upozorava indoeuropeiste kako su rezultati istraživanja Georges-a Dumézila, a pogotovo njegovo inzistiranje na tripartitnoj strukturi u indoeuropskim izvorima pristrani, a u nekim segmentima i besmisleni zbog toga što su se društvene klase razvile u kasnijem razdoblju od protoindoeuropskog doba.

Druga cjelina posvećena je mitskim bićima folklornih vjerovanja i predaja te nas odvodi silaznom stazom k istraživanju tzv. mitskih nižih demonologija (Tamar Jurkić Sviben, Suzana Marjanović, Ljiljana Marks, Luka Šešo). Marks se posvećuje magičnim formulama u hrvatskim predajama o vješticama kao magijskim tekstovnim strukturama vezanim uz obredne čine, Marjanović – tražeći dodirne točke vještičarstva i šamanizma detektira navigacije duše u animalnom obliju i trodijelno ih diferencira. Šešo se bavi problemom istraživanja nadnaravnih bića u sklopu tradicijskih vjerovanja

koja su tijekom XX. st. bila provođena u sklopu etnologije i folkloristike te se usmjerava na nova, suvremena antropološka istraživanja i smjernice danas, naglašavajući odnos živog čovjeka prema nadnaravnom kao nosivi element istraživačkih aspekata. Istaknimo da druga cjelina sadrži protočan i dobro strukturiran seminarски rad nastao u okviru Poslijediplomskoga doktorskoga sveučilišnoga studija kroatologije na Hrvatskim studijima u Zagrebu (Tamara Jurkić Sviben: *Od Lilit do more*) te da se po pitanju interpretacije niže demonologije savršeno nadovezuje na članak Suzane Marjanić, a implementira u razmatranje i naše usmene predaje gdje se vide tragovi niktomorfnih bića s predvodnicom hebrejske i starozavjetne Lilit. U članku je, primjerice, vrlo zanimljivo pratiti etimologiju riječi mora, koja je npr. u njemačkom kao »Nachtmahre« već na izdisaju, a od nje ostaje samo bradavičasti patuljak Alp koji ulazi u snove (Alptrum).

Treći cjelina posvećena je biblijskom i kršćanskem mitu. Miranda Levanat-Perićić fokusira se na problem biblijske onomastike, okreće se morskim nemanima te proučava de(re)sekralizacijske procese. Polazeći od stilističke analize starozavjetnih odlomaka u kojima se spominju morske nemani Rahab i Levijatan, autorica razlučuje semantičke procese koji dovode do skrivanja proturječnih mitoloških predodžbi u istom imenu, opovrgavajući one interpretacije koje poistovjećuju ove dvije mitske figure.

Razuzdanosti i pijančevanju odaje se, ali samo tekstovno, Antonija Zaradija Kiš kada u svojem članku produbljuje pitanja postanka i opstanka danas medijski toliko popraćenog Martinja. U kakvoj vezi stoje bakanalije, saturnalije, martinalije i zašto baš 11. 11. u 11 sati započinje četrdesetodnevna prethodnica kršćanskog Božiću, izuzetno su zanimljiva tema, a ne zaboravimo napomenuti da čitatelj/ica na rasteru

ove problematike ima prigodu rasvjetliti i četverodijelni keltski godišnji ciklus kao važnu okosnicu srednjovjekovnoj kršćanskoj mitologiji.

Četvrta cjelina propituje suodnos književnosti i mita (Ivan Majić, Sunčica Miloslavljević, Vesna Mojsova-Čepiševska, Jelka Vince Pallua, Anica Vlašić-Anić).

Uvodni tekst Vesne Mojsove-Čepiševske (u prijevodu Ive Nazelvić) posvećen je nesmirenim dušama, vampirima, a oslanja se na pripovijetku s onu stranu »velike avanture« makedonske fantastike tj. na *folklornu fantastiku* koja barata izvornom, poganskom slobodom imaginiranja. Radi se, naime, o pripovijetcima bremenitoj tradicionalnim fantastičnim priзорima i interesom za ruralni prostor i senzibilitet makedonskog sela, priči *Vampir Petrea M. Andreevskog iz zbirke »Neverni godini«* (Skopje 1974.) koja pak autorici daje poticaj da potraži eventualni odgovor na pitanje *Zašto se najčešće povampiruje muškarac?* Naime, Marku Cepenkovu se pripisuju prvi zapisi folklornih predaja o vampirima kod Makedonaca, a znakovito je da se samo u jednoj od tih priča povampiruje žena. Čepiševska isprva propituje zašto se vampir zamišlja kao »tjelesno«, materijalno biće, a u tu svrhu uvodi i pojma »pohote« u svrhu distinkcije uma i tijela, subjekta i objekta, vlastitog ja i drugog ne bili — preko pohote kao najosnovnije razine bića — razjasnila kako upravo dodirljivost premošćuje jaz između ženskog subjekta i muškog objekta u priči. S obzirom da Luce Irigaray tvrdi da se pohota poklapa s atributima ženskosti i majčinstva, autorica se poziva na misao da se žensko tijelo dade shvatiti kao neizrečen, čak i odvojen od samog tijela, donji sloj pohote.

Jelka Vince Pallua prati Držića kroz njegovo insajdersko plastično slikanje svakodnevnice, života i mentaliteta živih

modela likova pučke i elitne kulture Dubrovnika u sklopu etnološko–antropološke opreke mi–drugi. Milosavljević predstavlja interdisciplinarni istraživački projekt *Mit kao sudsina* kao primjer suradnje dramskih/kazališnih umjetnika i znanstvenika na dekonstrukciji mitskog nasljeda, a referira se na projekt koji je započeo 2006. godine u zemljama Zapadnog Balkana. Majić (*Big brother. Od simulacije prema suvremenom mitu*) upire pogled u spektakl stvarnosti, analizirajući tj. čitajući/gleđajući dramu »Hodnik« suvremenog slovenskog dramatičara Matjaža Zupančiča. Nadasve je zanimljivo preispitivanje uloga i značaja »reality showa« u kontekstu suvremene medijske situacije. Baudrillardovo teoretiziranje oko simulacije Majiću služi kao polazišna osnova za analizu, no bez obzira na filozofska pitanja generiranja simulacije, na cirkularnost znaka lišenog referenta i ostala vratolomna cizeliranja žarišnog problema, sa zadovoljstvom možemo citirati da doista »realityji nemaju jasnog značenja ni smisla, oni se jedino mogu promatrati u svjetlu globalne liberalno–kapitalizacijske konstelacije profita« te zaključiti da se spektakl stvarnosti koristi elementima mitoloških obrazaca u kojima povlaštena poziciju ima instanca koja ima najveću moć nadzora.

Vlašić-Anić na primjeru Kafkine i Harmsove književnosti, znači dvojice autora opsjednutih apsurdom, (raz)otkriva fikcionalnu teksturu apsurda i pokazuje — izrazito komprimiranim stilom i na mahovе zaista vrlo teško prohodnom znanstvenom terminologijom kako je razgradnja »građansko–civilizacijskih mitova zdravog razuma« proces u kojem moramo biti kadri žrtvovati nešto od »komforne dekonstrukcije« mita kao lažne svjesti.

Središnja jedinica zbornika posvećena je ljubavnim, obiteljskim mitovima i mitovima o djetinjstvu (Melanija Belaj, Jelena Marković, Tea Škokić).

Potaknuta uporabom termina »osobni mit« i »obiteljski mit« u nekim psihološkim i psihoterapeutskim istraživanjima, Marković nastoji ponuditi odgovore na pitanje postoji li osobni mit, mit o djetinjstvu, obiteljski mit u oblicima pričanja o životu u svakodnevici, problematizirajući terminologiju koja se koristi u navedenim diskursima, i sama priznajući da se »uputila u prilično neudobnu i nikome dragu avanturu prema disciplinama čija znanja nisu dijelom naše kompetencije«. Melanija Belaj podstire kulturnoantropološko promišljanje obiteljske fotografije kao medija samospoznaje i samopredstavljanja, a Škokić će održivost mita pokušati pokazati na primjerima gdje ih se najmanje očekuje: u ljubavnim i seksualnim ponašanjima u pučkoj (katoličkoj) tradicijskoj naraciji i praksi.

Kulturna prizemljenja mita naziv je šeste cjeline (Zoran Čiča, Jadran Kale, Koraljka Kuzman Šlogar, Andrea Matošević).

Čiča se fokusira na usmenoknjiževni žanr vica kao na element kulturne produkcije inspirirane fenomenom Bosanske doline piramide

Matošević silazi u povijesni trenutak nestanka mitologije dubinskog rudarenja i ulazi u trag »ideološkoj kolonizaciji rudnika«. Kale slijedi etnoastronomski interes, načas šeće nebom, a pod lupu stavlja zvjezdalu apoteozu ili katasterizaciju — kako vladara, tako i ideologiju i naroda, anticipirajući pretpostavke vezane za obilježja i komunikativnost jednog ulomka hrvatske mitološke baštine.

Oporvrgavanje medijski produciranih mitova o anarhizmu epicentar je sedme cjeline pod nazivom *Mit, utopija i anarchizam* (Ankica Čakardić, Juraj Katale-nac). Tekst Ankice Čakardić zapravo je nastao povodom razgovora o anarhističkom pokretu i demonstracijama u SAD-u s članicom antikapitalističkog kolektiva koji se protivi postojećem obliku globali-

zacije, imajući u vidu insurekcionističku teoriju. Štivo Jurja Katalenca *Mitovi o anarhizmu* članak je studenta Fakulteta političkih znanosti u Zagrebu, anarhosindikalista i člana Centra za anarhističke studije i MASA-e, što ne samo ovoj cjelini, nego i čitavom zborniku daje specifičnu vrijednost glede otvorenosti prema implementiranju novih mladih snaga Centra za anarhističke studije, utemeljenom na bazičnim principima anarhizma kao što su (da spomenemo bar neke) sloboda, jednakost, ravnopravnost, anti-autoritarnost i ne-hijerarhičnost.

Rasprave o etnomitovima, odnosno mitovima o autohtonosti (Zrinka Blažević, Ivan Čolović, Ružica Pšihistal), istraživanja mita u nacionalnom, političkom i medijskom kontekstu u najširem smislu riječi (Boris Beck, Ivan Molek, Ines Prica, Reana Senjković) te subverzivna matrica arhaičnih, mitskih struktura (Tyson Lewis i Richard Kahn, Sonja Miličević) nosivi su elementi triju završnih cjelina zbornika, a zbog puke prostorne ograničenosti koju nikako ne bi valjalo dovoditi u vezu s valorizacijskom rešetkom, moguće je ovom prigodom istaknuti tek nekoliko članaka.

Iz osme cjeline *Etnomitovi i mitomeri* izdvojimo nadahnut članak jetkog pera ne-nadmašnog Ivana Čolovića, koji se na matrici naslova »*Svoj na svome*« dubinski dotiče mitova o autohtonosti na Balkanu, a svaki će čitatelj/ica — ukoliko upregne mentalne mehanizme — iznaći (ne)skrivenu retoriku državocida pisanih po republičkom ključu negdašnje nam zajedničke države SFRJ. Iz devete cjeline izdvojimo Beckov *Medijski Olimp* — za one koje (nadamo se) iritira ratoborni model novinarskih naslova.

Ulomak diplomskoga rada Sonje Miličević, obranjenoga na Odsjeku za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (*Wicca:*

stara ili nova religija?) otvara završnu cjelinu, rasyjetujući razliku između magije i magike, poganstva i paganstva te nas pitko i razumljivo upoznaje sa simbolikom jedne religije koja — u svojem eklektičnom obliku — uvelike ima sličnosti s vjerovanjima izvjesne skupine na hrvatskom području koja prakticira staru slavensku vjeru.

I zaključimo ovaj prikaz trećim prijevodnim člankom zbornika, onim Tysona Lewisa (Državno sveučilište Montclair) i Richarda Kahna (Sveučilište Sjeverne Dakote) *Egzopedagogije i utopijska mašta: istraživanje supkultura vila*, ne samo stoga što njime završava ovo zborni mjesto raz/otkrivanja skrivenog, nego i zbog činjenice da ono poput lučonoše pridonosi trajnoj obrani života protiv trojca discipline—suvereniteta—vladavine, uvodeći subverzivnu razlikovnu odrednicu između »vile« (fairy), koja se javlja u bajkama ili u komercijalnim proizvodima na temu vila, od »vile« (faery) kao paranormalne, natprirodne pojave povezane s duhovima i magijskim iskustvima. Vila-fairy je po Lewisu i Kahnu kulturni artefakt čija je snaga uskladena s globalizacijom, dok je vila-faery domaća, psiho-duhovna stvarnost koja implicitno propituje društvenu dominaciju i ugnjetavanje.

Što se tiče domaće psiho-duhovne stvarnosti, nadajmo se da ćemo zbornim pjevanjem (a po potrebi, potpomognuti štivom cjelokupno *Mitskog zbornika*) udariti:

*** is falling down,
falling down, falling down,
*** is falling down,
i uspjeti učiniti ne magiju, nego magiku tj. pokrenuti sile, a to uspijeva jedino i isključivo završnim zazivanjem

My faer(y) lady

MANUELA ZLATAR

Prema boljem razumijevanju drugoga

Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana 1990–2010. Ur. Nataša Nelević.
Kotor, 2011.

Staklenih pogleda, zajapurenih lica s nabreklim venama, znojnih vratova i podignutih pesnica, prije nekoliko je tjedana nemala grupa građana jednoga dalmatinskog grada dočekala sudionike *gay pridea*. Izvikujući uvrede i gadajući ih kamenjem, jajima i još koječim iskazivala je svoje nezadovoljstvo (i strah) pred, po njihovu mišljenju, »nakaznom«, »nastranom«, »neprirodnom« manjinom koja se usudila mirno proći jezgrom »njihova« grada. Glasovi protivnika *gay parade* fizički su nadjačali glasove njenih sudionika, no nakon svega jasno je čija se poruka čula dalje. »Divlji« nisu otjerali »pitome«.

Razlog mog prisjećanja na ovaj događaj je publikacija *Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana* koja mi se nedavno našla u rukama. »Ženski glasovi« i »Zapadni Balkan« u naslovu zvuče mi kao oksimoron. U patrijarhalnom i homofobnom društvu kakvo je naše, balkansko, sve ono što nije dio dominantne struje izaziva sumnju i nelagodu. »Ženski glasovi« izdvojeni iz kakofonije ostalih glasova predstavljaju alternativu društvenoj cjelini. Zbog toga ova publikacija, nastala kao dio projekta ASKA, znači jedan korak naprijed ususret boljem razumijevanju *drugoga*, prihvaćanju razlika i promišljanju o općeprihvaćenim društvenim vrijednostima.

Projekt ASKA — *Mreža žena u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana* pokrenut je da bi se povećao utjecaj žen-

skih/feminističkih izvedbenih umjetničkih praksi na kulturne i političke diskurse zemalja sudionica u projektu. Kulturno-umjetničke udruge koje sudjeluju u projektu ASKA, Centar za feminističku kulturu iz Podgorice, CURE iz Sarajeva, Žene na delu iz Beograda i Teatar Thalassa iz Zagreba, okupljene su s ciljem udruživanja i ohrabruvanja umjetnica koje se u svom radu bave ženskim/feminističkim temama, a koje se, kako to u predgovoru iznosi urednica Nataša Nelavić, baš zbog okolina u kojima djeluju mogu osjećati usamljeno i obeshrabreno. Osim mapiranja ženskih i feminističkih praksi izvođačkih umjetnosti, cilj istraživanja bio je ispitati odnos umjetnica spram feminizma, kao i recepciju ovih praksi od strane publike, medija i predstavnika državnih tijela nadležnih za kulturu.

Svaka udruga, sudionica u projektu, provela je istraživanje u svojoj zemlji, a kao rezultat nastala je publikacija *Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana 1990–2010*. Radi dobivanja što potpunije slike o do sada slabo evidentiranoj temi, istraživanje je potkrijepljeno upitnikom o poznavanju i utječaju ženskih feminističkih izvedbenih umjetnosti na koji su odgovarale teoretičarke, umjetnice, akteri kulturnih politika, publika i predstavnici medija. Rezultate iz Srbije donose Dubravka Đurić i Ana Vilenica, iz Hrvatske Suzana Marjanić i Dubravka Crnojević-Carić, iz Bosne Lajla Kaikčija i Berina Džemailović, a iz Crne Gore Nataša Nelavić i T. Mijović. Autorice u svojim člancima predstavljaju umjetnice, umjetničke udruge i projekte koji se unutar područja izvedbenih umjetnosti tj. teatra, performansa i plesa, bave ženskim/feminističkim pitanjima, rodnim stereotipima i društvenim tabuima.

Prvo pitanja s kojim su se istraživačice susrele u ovom projektu jest postoje li uopće ono što određujemo kao

scenu feminističkih praksi izvođačkih umjetnosti u lokalnom kontekstu i prepoznaće li se uopće ženska aktivnost kao feministička?

Autorice iz Srbije, BiH i Crne Gore svoje članke započele su referencijama na političke i društvene prilike u svojim zemljama koje su u posljednja dva desetljeća svoj trag ostavile i u kulturnom životu. U ratom opterećenoj prošlosti te političkoj i ekonomskoj krizi koje nije bila poštedena niti jedna zemlja Zapadnog Balkana, ženski su glasovi teško pronalazili svoje slušače. Rat je uzdižući muškarca kao junaka, ženu vratio na njeno tradicionalno mjesto, a repatrijarhalizacija je društva ženski aktivizam potisnula na same marge držvenog djelovanja. Umjetnički projekti na području izvedbenih umjetnosti koji su se bavili ženskim/feminističkim pitanjima bili su dio getoizirane scene koja nije imala brojnu publiku ni medijsku popraćenost.

Dubravka Đurić u svome članku *U očekivanju feminističke analize* ističe kako srpsku kulturnu scenu devedesetih godina karakterizira podjela na dvije struje, dominantnu režimsku i alternativnu. Politička opozicija Miloševićevu režimu razvija paralelne kulturne i obrazovne institucije koje omogućuju uvođenje suvremenih teorija, poststrukturalizma i feminizma. Na području kazališta javljaju se dramski autori čije drame kroz vizuru uglavnom mlađe, urbane populacije i njihov ulični žargon progovaraju o suvremenim, svakodnevnim temama ukazujući na tešku društvenu i psihološku situaciju u narodu. U okvirima te alternativne scene pojavljuje se i praksa feminističke izvođačke umjetnosti koja se očituje kroz razne festivalе (Femininiš iz Niša i Queer Beograd), teatre (PUT 5a, DAH teatar, Plavo pozorište...), organizacije i kolektive (Žene u crnom, Act Woman), škole (Ažinova škola poezije i teorije) te projekte i nastupe slobodnih umjetnica. Paralelno s aktivizmom i umjetničkom praksom razvija se i feministička

teorija kroz alternativne obrazovne mreže kao što su Centar za ženske studije u Beogradu, Studiji kulture i roda te Škola za istoriju i teoriju slike.

Što se tiče feminističke teorije u Crnoj Gori, ona je, kako donosi Nataša Nelević u svom članku *Nelagoda upisivanja u kulturu*, zastupljena na Odsjeku za anglistiku Filozofskog fakulteta u Nikšiću. Zahvaljujući radu dr. Aleksandre Nikčević Batričević pod čjom je organizacijom održano nekoliko znanstvenih skupova posvećenih feminističkoj teoriji, žensko se pismo riješilo podrugljivog tona koji se do tada za njega vezao u medijima. Izvedbene umjetnosti u Crnoj Gori od početka devedesetih karakterizira ekspanzija umjetnica koje u kazalište unoše svoju posebnu žensku energiju. Na raznim se scenama postavlja više drama koje tematiziraju položaj žene u mačističkom, crnogorskom društvu, te njezinu izraženu intuiciju i snagu (Suza, Plan B, Pomorandžina kora...). Organizacije ANIMA Centar za žensko i mirovno obrazovanje i NOVA Centar za feminističku kulturu svojim aktivnostima pridonose senzibiliziranju javnosti i medija za poštivanjem ljudskih prava žena i poboljšanju njihova položaja u Crnoj Gori.

Nepostojanje feminističke kritike i teorije te feminističkih časopisa u BiH pridonosi nevidljivosti feminističkih/ženskih projekata. U Bosni i Hercegovini ženskim se pismom i ženskom tematikom najviše bavi teatar. Lajla Kaičkija u svome članku *Rodna vizura u nastajanju* spominje nekoliko imena domaćih autorica koje su kroz svoj dramaturški, glumački, redateljski ili koreografski rad progovarale o rodnim stereotipima (Radmila Smiljančić, Ljubica Ostojić, Ines Tannović, Jasna Šimić, Dubravka Zrnčić Kulenović, Selma Alispahić...).

Kao specifičan problem izvođačkih umjetnosti svoje zemlje autorica članka ističe nedostatak obrazovanih ljudi iz tog

područja čiji je uzrok dugotrajno nepostojanje odsjeka za režiju i dramaturgiju na Akademiji dramskih umjetnosti u Sarajevu kao i ratna zbivanja koja su uništila generacije studenata. Uzveši u obzir tu činjenicu, svaki bi se uspjeh u bosanskohercegovačkim izvedbenim umjetnostima trebao dvostruko cijeniti, pogotovo ako je riječ o djelima koja pokazuju odmak od mainstreama. Takvu je vizuru pružio teatar SARTR svojim raznolikim i hrabrim repertoarom u sklopu kojega su utjelovljeni i brojni snažni ženski likovi (Katarina Kosača, Hasanaginica, Silvia Plath...).

Izvedbene umjetnosti, a unutar njih i ženske/feminističke teme i poruke, u znatno su boljem položaju u Hrvatskoj nego u BiH. Autorica članka *Žensko – feminističko – antifemino*, Suzana Marjanić, govori o radu performerica Vlaste Delimar, Sanje Ivezović i Ksenija Kordić koje u svojim nastupima tematiziraju žensko tijelo i seksualnost, građanske vrijednosti i mentalitet te rodne uloge. Na polju kazališne umjetnosti spominje projekte nastale pod okriljem alternativnih i institucionaliziranih tijela. Alternativna tvornica kulture Attack! kao i kazališne grupe Not your bitch! i Ultraviolet, te ženska punk grupa Schizoid Wiklers okupljaju članice koje na različite načine, glazbom, glumom, performansom pa i vlastitim izgledom, protestiraju protiv raznih društvenih nepravdi, seksualne diskriminacije, isključivosti, rata, nacionalizma... Jedna od osnivačica spomenute kazališne grupe Not you bitch!, Anica Tomić, osnivačica je i *Theatre des femmes*, a poznata je i performerica. Poruke koje alternativne skupine odašilju iz svojih alternativnih prostora, garaža, podruma ili ulica slične su onima koje mlade dramaturginje, spisateljice i redateljice odašilju svojim tekstovima i redateljskim intervencijama. Asja Srnec Todorović, Lada Kaštelan, Ivana Sajko i mnoge druge, svojim su interesom za suvremene teme i probleme priznate od strane struke i publike kao svježa energija u konvencionalnom (dosadnom) teatru.

Dubravka Crnojević-Carić također se već godinama ciljano bavi ženskim temama kako u svom teorijskom, znanstvenom radu tako i kao glumica i redateljica.

Da se tijelom i pokretom također mogu izražavati feministički stavovi, dokaz su plesni projekti koje vode, u njima sudjeluju ili o njima pišu umjetnice i kritičarke Iva Nerina Sibila, Katja Šimunić, Ljiljana Zagorac, Maja Đurinović, Jelena Mihelčić, Snježana Abramović, Blaženka Kovač, Ana Maria Bogdanović, Katarina Đurđević, Anja Maksić Japundić...

Ono što je zajedničko svim zemljama na području Zapadnog Balkana, a tiče se ženskog pitanja u izvedbenim umjetnostima, jest nepostojanje jedinstvene scene i programa te nepovezanost umjetnica koje dijele iste interese. U zaključku Nataše Nelević za Crnu Goru, koji se može primijeniti i na ostale zemlje uključene u istraživanje, »umetnice koje realizuju eksplicitno žensku umjetničku praksu često se ne identificiraju s feminističkim diskursom.« Ženska umjetnost nije uvijek direktno vezana za ideologiju feminističkih grupa, a mnoge se umjetnice ne deklariraju javno kao feministice smatrajući da bi im ta etiketa u njihovoј profesionalnoj i kulturnoj okolini mogla samo našteti.

Slab odaziv na upitnik koji su istraživačice slale na različite adrese u svojim zemljama pokazatelj je sveopće nezainteresiranosti za temu istraživanja, čak i kod samih umjetnica koje se po tonu svojih projekata dovode u vezu s feminismom i ženskom umjetnošću. Osim prije navedenih razloga o nepovezanosti samih izvođačica kao i njihovo nesenibiliziranje s temom, kao mogući uzrok slabog odaziva stoji činjenica da izvedbena umjetnost nema brojnu publiku. Pridonosi li tome nezainteresiranost državnih kulturnih institucija i slaba medijska popraćenost tih oblika umjetnosti, ili je pak upravo ignoriranje publike razlog

slabog interesa medija i institucija, pitanje je koje će ostati neodgovoren. Ono što je sigurno jest da prostor Zapadnog Balkana sa svim svojim lokacijskim i povijesnim osobitostima (još uvjek) nije plodno tlo za bilo kakve »specifičnosti« u umjetnostima. Slika koju obična balkanska *raja*, ali i neki intelektualci, povezuje s feminizmom nema baš najjasnije obrise. Stereotipa vezanih s feminizmom kao što su isključivost, hermetičnost, subjektivnost i pomodnost nije se lako riješiti, baš kao ni

bilo kojih drugih *klišea* kojih nam ne manjka ni u jednom segmentu života.

Umjetnice koje svojim kreativnim radom šalju poruke tolerancije i mira, koje ruše granice među ljudima, razbijaju tabue i šire vidike, bez obzira deklarirale se one kao feministice ili ne, melem su za društvo koje karakteriziraju mnogi oblici represije i isključivosti kojima imamo priliku svakodnevno svjedočiti.

VJEKA SKUTARI