

KNIŽEVNA
REPUBLIKA
ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST

SADRŽAJ

NOVA PROZA

Rade Jarak: Milena, 3

Milko Valent: Marko, sumračni kontejner, 12

Igor Rajki: Prolaz kroz kasno poslijepodne, 28

TIJELO — SPEKTAKL — MELANKOJIA

Žarko Paić: Tijelo, labirint, smrt, 53

Martin Puchner: Društvo protu-spektakla: Debord i situacionistički teatar, 87

Judith Butler: Neizvjestan život — moć žalovanja i nasilje, 100

KLOPKA ZA USPOMENE

Aleš Debeljak: Jugoslavenski pisac: Danilo Kiš, 119

Dubravko Detoni: Brijunska avantura, 136

Lidija Vukčević: Poetika tijela, 148

OBLJETNICE: LUDWIG BAUER (priređio Nikola Petković)

Nikola Petković: Lûk koji nedostaje: mali traktat o mostogradnji, 161

Antun Vujić: Ludwig Bauer i pitanje moralnog identiteta, 171

Lidija Dujić: Kako smo čitali Bauera: o romanima naknadne recepcije i vječno iznenađenim čitateljima, 176

Stijepo Mijović Kočan: *Zavičaj, zaborav* Ludwiga Bauera — izniman hrvatski roman, 191

GODIŠTE X

Zagreb, travanj–lipanj 2012. Broj 4–6

Goran Beus Richembergh: Ludwig Bauer — hrvatski književnik u podunavsko-švapskom kulturnom krugu, 204

Irena Lukšić: Ludwig Bauer kao prevoditelj, 208

Ranka Javor: Književni opus za djecu i mlade Ludwiga Bauera, 212

KRITIKA

Damir Radić: Solidna erotska knjiga

(*Ivan Herceg: Goli*), 216

Damir Radić: Intimistički rukopis

(*Ivana Simić Bodrožić: Prijelaz za divlje životinje*), 219

Lidija Vukčević: Gramatika Šahovnice

(*Slobodan Šnajder: Morendo*), 224

Nikica Mihaljević: Krleža izgubljen u domaćem priređivanju

(*Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU*), 228

Nikica Mihaljević: Hrvatska logoraška književnost

(*Đorđe Miliša: U mučilištu-paklu Jasenovac; Milko Riffer: Grad mrtvih — Jasenovac 1943; Ante Ciliga: Jasenovac: ljudi pred licem smrti*), 231

Rade Jarak

Milena

Dubrovnik, Boninovo pored groblja, 1990.

3

U ime oca i sina i duha svetoga, amen — ponavljala je u sebi svećenikove riječi Milena Romić dok su se svi zajedno s groblja vraćali na Boninovo. Došli su do ceste.

Gverović, u majici s rol kragnom i tamnoj mornarskoj dolamici, krene prvi, gladeći prstima rijetku bradicu pređe na pješački otok, obide automobil, ključem otvori vrata i sjedne na mjesto vozača. Bilo je vjetra s pučine i dok je ulazio jedan mu je zapuh gurnuo kosu sasvim naprijed na oči. Nikola Romić, u crnom baloneru, otvori vrata s druge strane, njemu je vjetar puhao u čelo, sagne se i sjedne.

Za njima cestu pređu Ana, Iva i Milena Romić. — Ja ću poslije tebe — reče Iva suznih očiju.

Ana se prkoseći vjetru brzo savije i štrkljasto uvuče na zadnji sic, govoreći: — Da, da. — Iva sjedne do nje.

Posljednja uđe Milena, kose razbarušene od vjetra, u crnom kaputu, sjedne na slobodno mjesto iza Gverovića i zatvori vrata. — Jesmo li sada svi? — upita Gverović i kresne motor. — Jesmo — reče Nikola.

Milena je zavukla ruku kroz ručicu vrata i kroz zatvoreni prozor gledala Boninovo, krošnje borova i pučinu koju je češljala bura, dok je Gverović dao žmigavac i okretao mercedes. — Tko bi pomislio da će dan biti tako hladan — reče Nikola. — Bura — odgovori Iva. Na litici, odmah iza ograde procvala je visoka agava, vjetar je ljujao njezinu stabljiku. To se događa jednom u dvadeset godina, pomisli Milena motreći blijedo purpurni cvijet. Izgledao je istovremeno nježno i divlje pred golim, sumornim prostranstvom mora. Međutim, automobil je već skrenuo pored grobljanskog zida i ostavio pučinu iza sebe.

Dom zdravlja, automobil se zaustavlja na križanju za Montovjernu i Kuneje. Malo ispod je Židovsko groblje pa barake s radničkim stanovima.

*Jedan po jedan dohodu vlastela
u crnom lijesu, nošeni od fakina...*

Kako ono ide dalje?

*Na Mihajlo kano znak propela
grobove krasi posred ružmarina.*

Je l' tako ide?

— Tetka, što je za objed? — pita Nikola.

— Bakalar bjanko, pa već sam ti rekla — kaže Ana, u sivom kaputu i sa sivim svilenim šalom koji nije skidala ni u autu — A ima i duveđa od jučer.

4

— Gvero, ti ostaješ — reče Nikola Gveroviću koji je motrio cestu pred sobom. Narančasti autobus »šestica« gradskog prevoza Libertas skrene lijevo, za Gruž i Stanicu Lapad.

Iznad je Vila Palma, sjedište policije, nekadašnje. Kao palača Lubjanka. Ali zašto policijoti još uvijek imaju zvijezdu na kapi iako je došla Hrvatska, pitao me jučer neko... Ko je to bio? — pomisli Milena.

*I svako večē
kad prođem kraj udbe
svi pevaju,
rokaju...*

Prohaska. Prohi. Moja generacija, on me pitao. Srela sam ga u Gružu jučer. Gluvari u radničkom trlišu bez posla, kao mnogi.

Oštar zavoj, Gverović upali desni žmigavac, prebaci u prvu brzinu pa krene Putem Vladimira Nazora uzbrdo. Na zadnjem sjedištu koljena im se dodirnu. Mama, pomisli Milena, jedna mama.

Tetka Ana, najstarija od svih, a jedina je ostala živa — nastavi misliti Milena. Sahranila je brata i obje sestre. Jovanu, Teklu i danas Romana. Vodovod, uzbrdica, još malo pa će škola na Ilijinoj glavici. Evo je. Preko puta je nekoć bila garaža, otamo su izlazili prljavi prašnjavi kamioni, a okolo se motala djeca u modrim kutama. Danas se više kute ne nose. Onda smo bili ko Kinezi. Masline u školskom vrtu. Netko zaogrnut pohabanim kaputom zauvijek nestane u Volantinovoj ulici. Uh, al sam jašila prošli tjedan u Hannoveru i da nisam imala onaj peh u zadnjih sto metara... evo ga, školsko igralište, kako se ono zvalo? Jurij Gagarin. Svemirski putnik koji je izvršio samoubojstvo. Tako je. Tu se održavalo prvenstvo škola.

Stigli su pored Donjega Konala. Svjetlost neba iznad Lovrjenca opet ispunio prozore bjelinom. Na proširenju ceste kod kafića Pinky nije bilo slobodnih parkirnih mjesta. — Ništa — reče Nikola — Moramo dalje.

I onaj štakor što je prošao između grobova, niko ga nije primijetio osim mene. Otkud mi dar da vidim takve stvari, takve bolesne detalje? Kako je samo bio tust i ležeran. Požderat će i mog tatu. Neće valjda, lijes je novi i valjda dovoljno čvrst. Toliko smo imali novaca, da kupimo najbolji materijal za kapsu. Prije će meso istrunuti, nadam se — pomisli Milena.

Minčeta. Tamna u svjetlosti. Njezin veliki bubanj sad je skoro crn. Iza: Lokrumski kanal. Površina mora po kojoj ruju, ucrtavaju se struje vjetrova. — Evo mjesta — reče Gverović kod Kapelice.

— Taman — reče Ana. Gverović se parkira kod kuće Putillija.

Auto stane uz lagani trzaj.

Trzaj. Srčana kap. Infarkt. Pedeset i četvrta godina. Rekli su: mlad. Nije mi jasno, al eto. Na odru u katoličkoj crkvi, zadnja njegova slika na ovom svijetu prije nego ode pod zemlju, u podzemlje. Prije nego se otisne na dugi put u Had. On, koji u čitavom životu nije imao ništa s crkvom, a još manje s katolicizmom. Koji je čitav život proveo u uniformi. Da, na kraju su svi završili u katoličkom grobu. Strikan Đorđe je htio na grob staviti zvijezdu. Ali nije stigao, zaboravio je. I bolje da nije, jer više zvijezde nisu u modi.

Skoro im je ispao lijes kad su ga nosili do groba, Nikola koji je bio prvi zdesna, malo se spotaknuo o skaline.

Iziđu iz auta.

I misa je bila kratka: Ne uvedi nas u napast. Nego izbavi nas od zla. Sve je zapisano — pomisli Milena.

Prešli su cestu i krenuli niz stepenice pored parka. Preko puta, iznad provalije vjetar je vijao ukrug kamenog bubnja Minčete, cvilio i povijao nježne oleandre. Ana je stegnula šal. Duboko dolje, ispod negdje u usjeku, zatrubio je neki auto.

Hodali su niz stepenice, Nikola i Iva naprijed, zatim Milena i tetka, pa Gverović. Mama, pomisli Milena, dobro je podnijela sahranu, tek nekoliko suza, i Nikola, i ja, svi smo dobro podnijeli ukop jadnog tate. I njezine suze, vrijedile su vani na buri. Kao u teatru, kakav je to sprovod bez suza? Sve je zapisano, od kruha se ne živi, živi se od riječi. Kako je rekao onaj Dum Ivo, ili Dum Pero? Ne sjećam se. Der Herzanfall. Od kruha se ne živi, tijelo je hrana za štakore, za nonšalantne, ležerne sivodlake pantagane. A on, taj velečasni, nisam ga dobro ni vidjela, ne volim gledati svećenike, pomisli Milena. Na koga je sličio? Onako blijed? Na slugu smrti. Bijelo lice u crnoj monturi, kao da je napudran.

Jadni tajo, nastavi misliti Milena dok se spuštala niz stepenice Posatom. Srećom je umro na vrijeme, sad je ludnica u kasarnama. Biće rata. Ne zna se ko pije a ko plaća. Priča se da će nam uzeti stan. Tu nema milosti: ili, ili.



Ana prva dođe do dvorišnih vrata. Izvadi ključ i otključa ih, gurne naprijed. Vjetar protrese grm kapare što je izrastao na zidu baš poviše njezine glave. Za njom svi uđu unutra.

Morao bi se opredijeliti, sigurno bi stao na stranu Hrvatske. Ipak, ovako nikad nećemo znati, s takvim mislima Milena uđe u vrt.

— Idemo u tinal — reče Ana s verande.

Uđu u dnevni boravak. Ana okrene prekidač i upali peć. Peć zabrunđa i stane puhati mlaki zrak. Iva razmakne zavjesu. Skinuli su kapute u hodniku.

— Evo bakalara, sa'će — reče Ana — Sjednite za stol da podijelim pjate.

Nikola donese vino. Milena ustane da pomogne Ani i otvori ormar s porculanskim tanjurima. U grobnici vidjela sam raspadnuti lijes i nečiju lubanju. Je l' to bila tetka Jovana, pomisli Milena dok je nosila tanjure. Ubila se mlada. Smeđe, raspadnuto drvo, crvi, i u toj kaši bijela kost lubanje, na njoj također caklina. Okrugla kao izdušena, odbačena dječja lopta. Rupe gdje su nekada bile oči. Je l' to bila Jovana?

6

Nikola je točio vino u čaše.

— Čekaj. Daj im rakiju — reče Ana. — Jeste za aperitiv?

— Ajde — reče Gverović. — Može — reče Milena.

Ana izvadi iz ormara bocu travarice, pruži je Nikoli. — Na... konavoska je. Evo i kupice.

Podijeli čaše i Nikola opet natoči.

— Za pokoj tatine duše — reče. Svi su ispili.

— Glavno je da nije puno patio — reče Ana.

— Valjda će na onom svijetu naći mira — reče Iva uz jecaj. Nikola je zagri.

— Nemoj mama, biće dobro — reče.

— Aktivirat ću se u hrvatskoj vojsci — reče Gverović nakon kraće tišine.

— U onoj vojsci sam bio vezist, a sad im takvih treba. Ubacit ću se izgleda.

— Bar ćeš naći posao. Svaki mjesec sigurna plaća — reče Nikola.

— Vojska je najsigurnija — reče Gverović.

On ide u HV, a tata je umro pa ne mora. Ali zato nam visi stan. Neće, nećemo ga izgubiti jer mama neće dati. Uh, još mi grlo gori od rakije, moram uzet malo vode. — Nikola dodaj mi bokal vode — reče Milena. Nikola joj ga pruži. Ona sama nalije.

Eh taj nesretni Nikola i ona njegova čelistica. Izludit će ga. Kud se uhvati glazbenice, gospe od cukara, pomisli Milena dok je posegnula za čašom vode.

Ana je dijelila bakalar žlicom zaimačom. Iva je tupo gledala pred sebe. Milena pogleda u bijelo meso bakalara i pomisli na lubanju i raspadajući lijes u grobu, a zatim i na štakora, fuj, reče u sebi. Moram misliti na nešto drugo. Ali na što?... Na jahanje... turnir u Hannoveru.



Njemačka, kraj listopada 1990.

Milena Romić putuje u Hamburg. Crvena lokomotiva Intercity Night Linea probija se kroz noć brzinom od sto i pedeset kilometara na sat. Milena sjedi u kupeu i gleda kroz prozor. Neprobojna njemačka noć nudi samo apstraktne uzorke tamnosive i crne boje, tek ponekad bljesne neko svjetlo uz prugu, ili gradovi s osvijetljenim ulicama, sjajnim asfaltom i neonskim reklamama: Nürnberg, Bamberg, Fulda, Kassel. S njom su u kupeu dvojica Afganistanaca koji putuju u Kopenhagen, Khalid mlađi od njih dvojice čita Marquezovih »Sto godina samoće« na pashtu jeziku. U Hrvatskoj je izbio rat. Vukovar i Dubrovnik gore, možda baš te noći. Milena razmišlja o Hansu Rüsselu, bogatašu koji joj se udvara, pa, naglo, o ratu. Teta Ana je ostala u opkoljenom gradu. Nikola čini sve da je izvadi otamo, ali bez uspjeha. Konsolidacija njezine obitelji ponovo je, izgleda, nemoguća.

Nekoliko dana kasnije Hans i Milena odlaze malim sportskim dvosjedom u ladanjsku kuću Rüsselovih kod Bremena. Imanje se proteže ravnicom na nekoliko hektara, u sredini je manja drvena kuća na kat. Prema izričitoj Mileninjoj želji spavaju u odvojenim sobama, a ujutro nakon doručka odlaze u šetnju šumom. Temperatura je oko nule, pada snijeg, ali pahulje su vrlo rijetke, plešu zrakom praveći čudne elipse. Milena nosi kaput, šal i kapu navučenu preko ušiju. Prelaze potoke, krčevine i usjeke, zaustave se u šumarku crnih joha u kojemu vlada svečana, skoro pogrebna atmosfera. Hans zastane, osloni se nogom na palo natrulo deblo i pogleda Milenu.

Rijetke pahulje igraju joj oko glave, a topli dah izlazi iz ustiju. — O čemu razmišljaš? — upita je na njemačkom — O Hrvatskoj, svojoj domovini?

— Da — odgovori ona.

— Taj rat je težak. Nepravedan... strašan — reče on.

Pogled joj je prikovan za daljinu, prema blijedom horizontu koji se nazire iza gustog rastera johinih stabala.

— Mislila sam da će mi biti lakše kad dođem ovamo, daleko od svega. Ali sada mi je još gore. Slabo sam spavala noćas — reče Milena. Hans joj priđe i pokuša je zagrliti. — Nemoj — reče Milena — Nemoj! Povratit ću!

Odgurne ga od sebe. On ustukne korak unazad.

Susretne se s njegovim upitnim pogledom.

— Gadiš mi se, kretenu! — zaurla na hrvatskom. — Gadiš... — izgovori i zatim krene natrag prema ladanjskoj kući. Brzo je hodala i oči su joj suzile od hladnog zraka — da li samo od toga? U prizemlju sobari su bili zapalili vatru u kaminu, ali nije se zadržala ni trenutak u toploj prostoriji. Otišla je na kat u svoju sobu i zalupila vratima. Promatrala je pahulje kako se kovitlaju iznad šume.



*

Milena Romić pred zrcalom. Gola. Metar i pedeset devet centimetara visine. Četrdeset i sedam kilograma žive vage. Crna, tek malo valovita kosa skupljena u gustu punđu. Visoko ispupčeno čelo. Upale oči, crne, duboko postavljene u lubanju. Izražene arkade, skoro bez obrva i oštre, male jagodice. Nos pravilan, ali velik, pri vrhu oštar. Usne male i blijede. Zubi istureni, zatežu usne i dva bočna *masetera* oko kojih su se stvorile dvije tanke, okomite bore. Oštre, izražene ključne kosti kroje njezina uska ramena. Ispod, na grudnom košu, vidi se kroz kožu svako rebro. Malene okrugle grudi, s tamnim skoro crnim bradavicama (vjerojatno naslijeđene od njezine japanske bake). Razmak između dojki: sedam prstiju. Ravni trbuh na kojemu se ocrtavaju mišići, zategnuti od jahanja, takozvana »kornjača«. Pupak prevrnut prema vani. Snažna karlica koja se bočno oštro ocrtava jakim zarezima na koži. Ožiljak u obliku »ipsilona« na lijevoj podlaktici, ostatak neke dječje igre. Noge, nimalo ženstvene, tanke i mišićave s kvrgavim koljenima. Mala stopala, kao i ruke, prsti pri vrhu malo lopatasti.

8

Milena Romić na konjičkom kupu u Bremenu. Osjeća nesvakidašnju nervozu već u startnoj mašini, za nijansu preveliku tremu, kao zebnju. I grlo pod njom je nervozno. Pokušava smiriti svoju kobilu Saru, tapše je po vratu, boji se da se ne propne u uskom željeznom kavezu. Utrka krene, startna mašina potegne metalna vrata uvis. Milena jaše u punom galopu. Butni mišići čvrsto joj se stežu u polučučnju, rukama drži uzde, glava joj je nisko i hladno strujanje zraka udara joj u lice. Grlo pod njom usporava ispred zavoja. Konjske slabine drhte, mišići se napinju u snažnim kontrakcijama. Zemlja pršti pod kopitima. Njezina kobila uđe u zavoj u najkraćoj putanji. Ali s vanjske strane, iz skupine od nekoliko konja, progura se grlo broj tri, kobila Crna Nataša i pritisne je uz ogradu. Milena je u grču, Sara struže o bankinu. Ema Hodler koja jaše Crnu Natašu oštro udara korbačem, konji se guraju i Sara nespretno iziđe iz zavoja. U sljedećih nekoliko metara nezgodno stane i pukne joj mišić, ruptura plećke. Sara poklekne i prevrne se u stranu. Milena poleti glavačke naprijed. Odbije se od ogradu i padne na travu.

Rezultat: potres mozga, naprsnuće lubanje i slomljena čašica na desnom koljenu. Tri dana na intenzivnoj njezi, još deset dana u bolnici. Tek nakon mjesec dana uspjela je podići se na štake.

Koljeno. Lom noge joj je zaustavio, presjekao sportsku karijeru. Tako je ona, poput Đorđa, nastavila lošu obiteljsku tradiciju Romića — probleme s nogama.

*

Milena leži u bolničkom krevetu, na hamburškoj ortopediji. Oporavlja se od operacije i praktički je nepokretna. Njezin dečko Hans bio je tek jednom da je





posjeti, i to vrlo kratko. Misli: Pasja guzica! Sranje. Šest mjeseci na štakama, ja koja sam voljela konje, brzinu, galop, let. Frustracija bez kraja i konca. Dvije operacije čašice na desnom koljenu, žica unutra, u mesu i oko kosti. Na rentgenskoj snimci se lijepo vide metalne igle i žica, kao na nekom paklenom crtežu, bijelo na crno. Mogu ga uokviriti i staviti na zid, izgledao bi kao moderna umjetnost. Konceptuala. Pretvaram se u kiborga. Tko zna što su mi ubacili unutra, u organizam, možda i kakav mikročip. *Implantatio diaboli*. Đavolji umetak. Pa me sad nadgledaju. Samo ne znam zašto i tko? Šest mjeseci na štakama pa dvije godine šepanja, moje najbolje godine otišle u šepanju. I ukočena tetiva na lijevom dlanu, od štake, kao bonus.

I taj odvratni Hans Rüssel me ostavio. Slonovska surla, upravo tako, a to znači njegovo prezime na njemačkom, slonovska surla. Surlana. Ništa drugo. Nisam mu dala, a to je možda bila greška. Nikad. Tek sam mu dopustila, tatinom sinu, nekoliko puta da me dodirne, inače ništa drugo. Ostavio me vrlo brzo, nije dugo razmišljao. Shvatio je, pobjao se da mu ne budem na grbači, otišao je tražiti neku drugu jahačicu. Da ga neka druga jaši. Ja, srećom, nisam nikad. Fuj!

Potom posegne za knjigom koja je stajala na ormariću između naranče i soka od borovnice, a koju joj je Nikola donio prošli vikend kad je bio u posjeti. Knjigu Marcela Schwoba, *Imaginarni životopisi*. Uzme je u ruke, otvori nasumce i počne čitati: Septima je bila robinja pod afričkim suncem, u gradu Hadrumentu. I njezina je majka Amena bila robinja, i majka njezine majke, i sve su bile lijepe i tajnovite, pa su im podzemni bogovi otkrili tajnu ljubavnih i smrtonosnih napitaka.

Početak je bio obećavajući, ipak ona osjeti poriv da nešto pojede. Odloži knjigu, uzme naranču i počne je guliti. Pod noktima joj procuri gorki sok. Oguli je, odlomi jednu krišku i pojede je. Prije nego što je opet uzela knjigu obrisala je ruke papirnatom maramicom. Nastavi čitati, osjećajući svježinu u ustima. Grad je Hadrument bio bijel, a kamen Septimine kuće treperavo ružič... Zatim uzme drugu krišku naranče i stavi u usta. Pješčani je žal bio prekriven školjkama što ih toplo more kotrlja od Egipta, zemlje u kojoj Nil sa sedam ušća izljujeva sedam vrčeva različitih boja.

Nova kriška naranče. Osjećala je kako se smiruje, kako joj se u organizam bar nakratko vraća svježina i energija. Opet uzme knjigu. Nil sa sedam ušća izljujeva sedam vrčeva... ne, to je već pročitala, očima preleti nekoliko redova.

Septima se zaljubila u jednog mladog oslobođenika, Sekstilija, sina Dionizijeva. Ali žene koje poznaju podzemne tajne ne mogu biti voljene — one su potčinjene Anterosu, protivniku ljubavi. To je čovjekoljubiv bog koji vlada pokojnicima. On posjeduje nepentes koji podaruje zaborav. On zna da je ljubav najteža od svih boli i zato je mrzi i ljude liječi od nje. Ali on ne može Erosa istisnuti iz srca. Zato on osvoji ono drugo srce. Tako se Anteros bori protiv Erosa. I zato Sekstilije nije mogao voljeti Septimu.



Pojede još dvije kriške naranče. Bijela kožica naranče zapne joj među zube. Zraka sunca je plesala na ormariću. Bolesnica pored nje na drugom ležaju je drijemala. Milena nastavi čitati. Mnogo je balzamiranih mrtvaca stolovalo u grobnicama oko Hadrumeta. Tu je počivala i Foinisa, Septimina sestra, robinja poput nje, koja je umrla u šesnaestoj godini, prije nego li je ijedan muškarac osjetio njezin miris. Foinisin grob bijaše uzak kao i njezino tijelo. Kamen joj je pritiskao grudi umotane u povoje. Jedna duga kamena ploča, tik uz njezino nisko čelo skrivala je njezin prazan pogled. Iz pocrnjelih usana još su se isparavali mirisi smola kojima je bila premazana. Sanjala je vječnim i jalovim snom o onom što nije doživjela.

U sobu uđe sestra gurajući ispred sebe medicinski pribor na kolicima. Pride Mileninom krevetu i pogleda njezin bolesnički karton. — Moramo vam dati infuziju — reče na njemačkom. Milena odloži knjigu. — Zavrnite rukav — reče sestra, a zatim pripremi iglu. Zabije joj iglu u venu na podlaktici, igla je na kraju imala plastični dodatak na koji sestra priključi infuziju. Plastičnu vrećicu s infuzijom objesi na metalnu konstrukciju iznad kreveta. — Eto tako — reče. Nasmije se i ode. Milena je gledala nekoliko minuta u infuziju koja je sporo kapala u cijev. A onda opet uzme knjigu.

...knula je usta žlijebu za libacije i ovako rekla svojoj mrtvoj sestri Foinisi: O sestro moja probudi se iz svog sna i poslušaj me. Puknuo je konac tvoje ogrlice što smo ti je darovali a zlatna zrnca rasula su ti se oko vrata. Ništa naše više nije tvoje, ti sada pripadaš onome s kopcem na glavi. Poslušaj što ti govorim jer ti imaš moć prenošenja mojih riječi. Idi do one tebi znane sobice i pokorno se pomoli Anterosu. Pomoli se uredno i božici Hator. Pomoli se i onomu čije raskomadano truplo more odnese u kovčegu do Biblosa. Sestro moja, smiluj se boli koju nisi upoznala. Primi moju vradžbinu preko podzemnih sila što ih zazivamo u Kartagi — Iao, Abriao, Salbaal, Bathbaa...

Njezina susjeda naglo se zakašlje i Milena opet prekine čitanje. Podigne pogled prema njoj, držeći prst u knjizi, ali ona je nešto nerazumljivo progundala i opet sklopila oči. Milena nastavi čitati.

Ukočena Foinisa kružila je podzemljem. Onaj s kopcem na glavi nije uslišao njezinu molbu. I božica Hator ostala je ležati u svom obojenom omotaču. Druge noći, u vrijeme kada pokojnici ustaju kako bi obavili svoje vradžbine, ona je svoje sputane noge pomicala ulicama Hadrumeta. Sekstilije je spavao dišući pravilno, lica okrenuta prema stropu. A Foinisa, mrtva, umotana u mirišljave ponjave, sjedne pokraj njega. Nije imala ni mozak ni utrobu, samo su joj u grudi natrag stavili njezino usahlo srce. U tom trenutku Eros napadne Anterosa i zgrabi Foinisino srce puno miomirisa. Ona poželi Sekstilijevo tijelo. Foinisa pritisne svoje bljede usne na živa Sekstilijeva usta i život iz njega izleti poput mjehura. Zatim se vrati u sobicu robinje Septime i primi je za ruku. Usnula Septima pod sestrinom rukom ispusti dušu.

U tom trenutku Mileni pred očima zaplešu slova, ona skupi kapke i utone u san.

*

U vrtu hamburške ortopedske bolnice Milena teško hoda na dvije štake. Dolazi do drvene klupe u hladu starog raspuklog hrasta i oprezno sjeda. Promatra vrt i ostale bolesnike u šetnji. Misli: Postoji duhovni i materijalni svijet. Sada dok se s naporom krećem na štakama ne mogu ništa učiniti sa svojim životom. Propala mi je karijera. Ali, kad bolje promislim, kao da sam mogla išta i dok sam normalno hodala na dvije noge? Dok sam jahala? To je velika iluzija. Kad čovjek ogrezne u materijalno pati njegov duh. Ipak, vezani smo za materiju, od nje sazdani, nismo astralna bića.

Osobina materije je da propada. Život je tek jedna vrsta umiranja. Gadno je kada to shvatite.

Svi mi koji smo došli na ovaj svijet, u materijalnu dimenziju, došli smo prvenstveno zato da umremo. To je jedino što moramo napraviti. Možemo u međuvremenu jahati konje, ići na skupa ljetovanja i na obiteljske ručkove, kupiti novu kuću, ali smrt, to jest propadanje, nas možda čeka već iza sljedećeg ugla.

Raspadanje. Ništa drugo. Dokaz je i ovaj rat koji upravo bjesni u mojoj zemlji. Kako je Evropa sve to mogla dopustiti, sada na kraju dvadesetog stoljeća? Kuda sve ovo vodi? Ovo ludilo. U potpunu propast.

*

U veljači 1998. Hansa Rüssela otela je Frakcija Crvene armije. Oteli su ga usred bijela dana, na ulici ispred njegova ureda u Hamburgu. Pod prijetnjom pištoljem ugurali ga u automobil i odvezli u nepoznatom smjeru. Radilo se o pripadnicima RAF-a treće generacije, tako su se nakon dva dana kratkom izjavom obratili javnosti. Radilo se o studentima Jürgenju Kluttu, Yolandi Grabe i Moniki Berkovitz. Policija je odlučno odbila zahtjev otmičara da se puste neki stariji pripadnici RAF-a koji su ležali u zatvoru, a Hansov otac je pokušao preko veza u hamburškom podzemlju platiti otkupninu, ali nije uspio. Za Hansa nije bilo nade. Njegov leš pronađen je u skladištu kontejnera u luci, s metkom u potiljku, klasična egzekucija s potpisom RAF-a.

Nedugo nakon pronalaska leša policija je uhvatila Jürgenja Klutta i Yolandu Grabe, nakon što ih je otkucao jedan pomagač i simpatizer. Na ljeto te iste godine »pala« je i Monika Berkovitz, uhvaćena je u Karlsruheu prilikom rutinske policijske kontrole na gradskom kolodvoru.

Milko Valent

Marko, sumračni kontejner

12

»Hrvatska je obuzeta jakim paralitičkim grčevima, uskoro će se raspasti. Zagreb je središte paralize. Europa se raspada. Bruxelles je oko razornog uragana, na radiju ga nazivamo *Užas*. Europska Unija je neoprostiva uvreda ljudskoj inteligenciji.« S tim rečenicama, koje su brzo proletjele kroz moju glavu, počeo je sumrak, uskoro će i noć, iako je vedar i sunčan dan.

Taksi je usporio. Nikad se nisam vozio u sporijem taksiju. U takvom taksiju svijet izgleda bitno drukčije, čini se kao svijet koji šapćući objavljuje istine o samome sebi. Zanimljiva je istina o nepostojanju zrcaljenja s druge strane zrcala. Jasno, ne postoji takvo zrcaljenje, to je dezinformacija. Ne postoji ništa s druge strane zrcala. Iza zrcala ne postoji ništa i ništa nije moguće. Nema ničega *iza* zrcala, jedini prostor postojanja je prostor *ispred* zrcala. U zrcalu se možemo gledati, procijeniti odjeću na nama i naš izgled, popraviti čuperak kose na frizuri i slično... Domišljate metafore o zrcalima su lagane igre dokona uma... I ne može se proći kroz zrcalo, to je gorka istina. Moram se naviknuti na tu istinu kao i na činjenicu da zrcala nisu poremećena. Srce psihoze je u nama, a ne u zrcalu. Oko uragana je u nama, ne u zrcalu. Zjenica ciklona je u našim tamnim zjenicama. S druge strane zrcala jest crnilo, nepronična tama koja omogućuje gledanje s prednje strane na kojoj se zrcali svjetlo. Draga mala Alisa (Alice) je samo jedan kratkoročno i dugoročno lijep san senzibilnoga ljubitelja djece kojega neki optužuju čak i za pedofiliju. Nevjerojatno! Na kraju će se u ovoj sramnoj civilizaciji dogoditi i to da čovjek više neće smjeti voljeti djecu, pa možda, štoviše, ni svoju vlastitu. Mislim da to nije tako loše, nipošto nije, jer će mnoge roditelje–hipokrite osloboditi potrebe i dužnosti lažnog pokazivanja ljubavi prema djeci, osobito ono degutantno koristoljubivo pokazivanje osjećaja za rođendane i blagdane, osobito za Božić... Draga Alisa... Tome snu, njenu snu, treba se uvijek vraćati zbog užitka u iluziji da si još uvijek dijete, a ne zbog autorske namjere da Alisa posluži kao zrcalna poetička igra je-

zika, jezičnih apsurda i paradoksa. Tom snu se ipak treba vraćati i zaljubiti se u malu Alisu u sebi, zaljubiti se u bajku kao u svakodnevno događanje svijeta... Ali, nažalost, zrcalo je nemilosrdno, neumoljivo. Ono zrcali kratkotrajnu ljepotu mladosti, ali i očitu ružnoću te poremećenost ljudi, njihovu sadržajnu besadržajnost kao i, u velikom broju slučajeva, razne mitske varijacije individualne i kolektivne samoće. Ipak, ono se može uništiti, ono se može razbiti. Zrcala nisu prozirna kao staklo, zato i mogu odslikavati sve što se nađe u njihovom vidokrugu. S vremenom je teror slike u svijetu postao dominantan. Stoga teror slike treba teroristički razoriti, terorom odgovoriti na teror. Kad razbiješ zrcalo, doživjet ćeš slobodu i vidjeti oko sebe razorene stare i nove mitove koji na samrti uzdišu za starim dobrim vremenima. Ali prije nego što razbiješ zrcalo, pogledaj što nudi retrovizor automobila, to jest zrcalni izvještaj o ekstatičnom stanju koje se zbiva u sporom taksiju ove sunčane nedjelje. U tom taksiju sam se potpuno pogubio. Možda sam se čak razbolio. Čelo mi je postalo vruće...

Vozač tog sporog taksija je toliko debeo (pretpostavljam oko sto četrdeset kilograma) da u meni izaziva gađenje i odbojnost kao primjerice nacistička varijanta kapitalističkog mita o tome da rad oslobađa (*Arbeit macht frei*). Naslaže njegova sala dopiru sve do upravljača. Debeli taksist uopće nema vrata, takoreći ni naznaku vrata... U tom sporom taksiju, neoprostivo sporom, rekao bih, imajući neprekidno pred očima raskrvavljeno Tinino lice izgovarao sam nečujno nizove posve razumnih rečenica. *Meni* se činilo da su razumne. (Usput rečeno, vlasnik taksija je živio u drugom svijetu i samo smo izmijenili nekoliko nužnih poslovnih riječi.) Bile su to politički nekorektne i mutne, iako naizgled bistre revolucionarne rečenice. One koje žele mijenjati svijet. Ili možda žele mijenjati barem mene, ili moje mišljenje o svijetu, ne znam!? Iako ih je bilo mnogo, možda je moja sreća što te rečenice ipak nisu bile odviše dugačke jer bih se inače našao u opasnosti da zaboravim njihov početak. Što je važnije od svega te rečenice nisu bile dosadne, naprotiv, bile su iznimno zanimljive, na primjer kao povijest neke opake neizlječive bolesti. Ili pak kao povijest tisućljetnog rješavanja kvadrature kruga... Cijela situacija u tom prokletom sporom taksiju podsjećala je na čovjeka koji u mislima izgovara nizove rečenica samome sebi, pa čak i pomalo razgovara sam sa sobom. Tako je doista i bilo. Taj čovjek sam bio ja. Ili možda nisam. Jer ja možda nisam ja?!

— A sad nešto *potpuno* drukčije! — rekoh sebi uzbuđeno, dok su prethodni već truli listovi padali u zaborav.

— Manje je više — dodao sam mirno i neumjereno samouvjereno.

— A više je bolje. Tek višak daje jasniju sliku. U tom slučaju manje je lošije. Manje je dosadno — rekao sam još mirnije.

— Da, ali je ipak bolje biti slabije odjeven nego preodjeven — javio se uzbuđeno opet onaj racionalistički, »menadžerski« dio moje osobe.

— Ta ti teorija pada u vodu ako je u pitanju dno, a ono je uvijek neupitno jer je uvijek tu i jedno od njegovih brojnih imena je i beznačajnost ili, ako hoćeš, banalnost, odgovorio je onaj bitni dio moje osobe. Taj bitni dio se nasmiješio naslućujući u tom taksiju i taksistu, običnom vozilu i običnom čovjeku, vlastiti ljudski poraz. Dno nema dubine, ono je tako tragično tanko kao jednodnevni prozirni led ispod kojega je ništavilo. Dno je samo naizgled postojano, čvrsto i važno. Sve važne stvari su epski široke u svojoj beznačajnosti. Ta širina usput omogućuje sve snažniji kult banalnosti, jer su ljudi instinktivno shvatili da je ona ljekovita i da je neodvojivi i sastavni dio življenja pa se čini da dno ima i dubinu. Toliko je banalnosti, prijatelju, i to u tako golemoj količini da se čini da se ispod njezinih naslaga krije, negdje duboko, temelj mudrosti. Zbog toga Emil, misleći na umjetnost, i tvrdi da mit o dubini ili iluziju o dubokome treba razoriti jer, po njemu, dubina jednostavno ne postoji, postoji samo površina. Emil je jednog kišnog popodneva čak rekao da Rilkeov iskaz »pčele smo onog unutaršnjeg« danas zvuči smiješno. A površina, ili beznačajnost, ili banalnost, samo je blaži izraz za dno koje je najtanja tvar u svemiru; ta banalna tvar dijeli ništavilo od postojanja. Sjeti se, prijatelju, da je Emil jednom izjavio i to da je banalnost svakodnevice, i s njom povezana povijest svakodnevice (koja, onako ugrubo, traje od altamirskih crteža na stijeni i prvih pisanih tragova čovjeka), najveći izazov za svakoga pa i likovnog umjetnika. U tom slučaju više je bolje, a manje je lošije. Ipak, prijatelju, pazi da ne pretjeraš u odijevanju jer beznačajnost je šokantna i bez pretjerivanja. I zapamti, prijatelju, bez strasti nema umjetnosti, još manje umjetničkog djela! A strasti ima sve manje i manje! To je i osnovni razlog umiranja umjetnosti. Zbog nedostatka strasti umjetnost umire u velikoj brzini — rekao sam naglas najmirnije što sam mogao.

— Sve iluzije su temeljito uzdrmane. Najjače na Zapadu, a najmanje na Istoku, Sjeveru i Jugu — prošaptao sam uzbuđeno stoga što cijenim ekstatične dijaloge koji doista nešto govore o našem svijetu. — Ali ja mogu nastaviti samo ako slijedim svoje iluzije — rekao sam još tiše. — Zasad ne mogu drukčije — rekao sam na granici čujnosti.

— Slijedi ih, osmjeli se i ne boj se, sine moj! — rekao sam sâm sebi kao da je posve normalno da sam ja sebi i otac i sin unatoč nepobitnoj činjenici da je Emil moj biološki otac. Zatim sam nastavio u tom istom biblijskom tonu. — Slijedi svoje iluzije, jer ti one jedino preostaju. Sjeti se da je Željko rekao da vrijeme uopće ne postoji, već da je doživljaj vremena jedna od nekoliko najbizarnijih čovjekovih iluzija, zapravo tipično ljudsko ludilo prošireno bez iznimke po cijelome svijetu. Nemoj se, sine moj, bojati iluzije vremena, ona je samo iluzija. Sjeti se da je Emil rekao da najupornija od svih iluzija jest iluzija stvarnosti, ali nemoj se bojati ni nje, sine moj. Sjeti se i to da je jedan austrijski pisac rekao da ako postoji smisao za stvarnost, onda postoji i smisao za mogućnost. Oh, nemoj se bojati iluzije stvarnosti: slijedi i nju, sine moj! Ne-

moj se bojati ni iluzije o postojanju boga. To je samo iluzija. Ti si sam, sine moj, boga nema, nikad ga nije ni bilo. Dokaz da je to istina jesu, između ostalog, i poluistinite autobiografije poznatih i slavnih u kojima se nikad ne spominju prljavi kućni detalji, recimo onaj koji bi čitatelja autobiografije obavijestio o tome da je baka nju, anoreksičnu suvremenu naprednu djevojku, intelektualku, nagovarala da jede puno špeka, luka, kruha i masti, a njoj se špek gadio, gadio i gadio, a vlastite se bake stidjela, stidjela i stidjela, a stidjela se bake zbog njenog spominjanja tako proste »seljačke« hrane u ovo suvremeno doba kad prividna profinjenost vegetarijanske kuhinje postaje opsesija intelektualki i intelektualaca. I tako dalje, i tako dalje, puno je prljavih autobiografskih detalja koji se nikad i nigdje uopće ne spominju, koji se ne žele spomenuti. Te stvari nisu u autobiografijama čak niti natuknute. To je dokaz, između ostalog, da su te autobiografije lažne, da boga nema i da si sam, sine moj. Slijedi svoje iluzije i uživaj u njima. One nikad neće sasvim nestati, čak ni najplića, najprizemnija od svih njih, iluzija o Bogu, jer je prožetost iluzijama prirodno stanje životinje koja se služi riječima grebući po tankom krhkom sloju površine koja je, zapravo, dno — rekao sam što je moguće tiše u usporenoj tami taksija. — Čovjek ne može bez iluzija, jer su one neodvojivi dio njegove prirode koja je u isto vrijeme i banalna i dramatična, što potvrđuje i uporna, neprekidna borba za svakodnevnne smiješne, ali traumatične odlaske u dućan po živežne namirnice, i potrebne i nepotrebne (recimo, o Tina, kao što je nepotreban onaj tvoj čuveni sladoled u raznim bojama). To isto potvrđuju stara filozofska pitanja, doduše u ozbiljnom smislu rezervirana uglavnom za duhovnu elitu, »Što smo?, »Odakle smo?« i »Kamo idemo?«. Iluzije su zaigrano nepostojanje onoga što one predstavljaju. Iluzije su stvarne, iako su jako uzdržane, osobito dvije: iluzija stvarnosti u pričama i romanima, osobito u takozvanim romanima sjećanja odnosno u autobiografskim romanima koji se s pravom svrstavaju u književnost pseudointimizma, te iluzija stvarnosti u onome što obično nazivamo stvarnost. Ta jaka uzdržanost iluzija njih, iluzije, paradoksalno jača. Pogledaj samo, o mladi prijatelju Marko, još uvijek žilave stare religije u kojima, u današnje suvremeno doba, ljudi klanjajući se bogovima izvode čudne molitvene pokrete umaćući prste u tobožnju svetu vodicu, sagibajući koljeno i rukama praveći znak križa. Prilikom molitve kleče na tvrdom drvu ili kamenu, ili kleče i saginju se te glavom i dlanovima dodiruju tlo pa se zatim opet uspravljaju te opet saginju, ili, što je još čudnije, klimaju glavom i prave pokrete prednjim dijelom tijela naprijed–nazad dok čitaju molitve. Pogledaj samo, o Marko, ove čudne religije u kojima se na rubu ili preko ruba svake pameti, dakle praznovjerno, još uvijek kadi tamjan s namjerom da se otjeraju vragovi, i to u dvadeset prvom stoljeću!, dakle da se otjeraju bića koja uopće ne postoje, nestvarna simbolična i mitska bića. Marko, pogledaj religije u kojima se, zamisli, baca malo kamenje na veliki kamen ili stijenu, to jest na neki meteorit koji je slučajno pao tamo gdje je pao, ali meteorit koji predstavlja vruga, a to kamenje baca se da bi se poništile vražje moći, molim te lijepo,

o čemu mi je iscrpno pričao kum Željko kad smo otišli na gablec u Vuglec, krivo nazvan »buffet« (jer se jela naručuju, a nisu izložena na stolu), na uglu Ulice Jordanovac i Petrove ulice. A pogledaj i religije u kojima se ispred takozvanog Zida plaća vjernici mole, a do bola praznovjerni turisti čine iste stvari kao i pravi vjernici, čine stvari primjerene igrama u dječjim vrtićima. Naime, zbog vjerovanja da će se svaka želja ispuniti čovjeku ako je ispiše na papirić i stavi u neku pukotinu tog Zida, oni, ti blesavi turisti, taj papirić stvarno utaknu u taj Zid plaća. Također pogledaj pažljivo i osnivanje novih religija te kultova! Pogledaj te religije i sekte sastavljene od hotimičnih jadnika iluzije, prigodnih iluzionista! Zatim skini svoje plavom bojom zamućene Ray-Ban sunčane naočale i, prije svega, uoči već sveprisutnu te u velikoj mjeri neobičnu novovjeku vjeru, religiju takozvanog zdravog razuma, koja najčešće od svih riječi koristi riječi »racionalan« i »racionalno«, a u većini slučajeva ta religija ponaša se nezdravo iracionalno. Zatim uoči i usporedni kult banalnosti, koji njeguje »tiha većina«, čiji je moto »ne pitaj ništa, ne odgovaraj ništa«, te sve snažniju vjeru u visak i vidovnjake, u istinitost gatanja i brojnih horoskopa, ali i vjeru u moć talismana koji *moraš* svakodnevno nositi ako želiš biti zaštićen od loših duhova i svih nepovoljnih stvari. Uoči i vjeru u proricanja iz tarot karata i velikih kristalnih kugli, koja može izliječiti sve tvoje zdravstvene, ljubavne i financijske probleme — prošaptao sam to na granici čujnosti, što uvijek činim kad sam nesiguran pa govorim naizgled stereotipne besmislice.

U tom trenutku pomislio sam da bih za svoj radio mogao napisati članak o nekom snažnom mitu liberalnog humanizma. Stvarno sam pod velikim stresom... Recimo o mitu da znanje oslobađa, da je znanje moć i da će povećanjem znanja o prirodi i društvu čovjek biti slobodniji. Eh, a usput bih mogao obraditi i čudnu humanističku zabludu — vjeru u napredak — koja je samo izvrnuta kršćanska ideja o mogućnosti spasenja, i prikazati tu vjeru kao mit o napretku koji upravo propada i koji će uskoro zauvijek propasti... Jedno je ipak bilo sigurno u nesigurnom svijetu sporog taksija: slutio sam čvrstoću sve brže praznine. Slutio sam da ništa nije onako kako se na prvi pogled čini da jest ili kako na prvi pogled izgleda. Nazirao sam u daljini čvrsto čelično određenje načela neodređenosti kao najpodliji princip postojanja. Osjećao sam da je putovanje važnije od cilja (biti svoj, što ujedno znači biti i bez neuredne Tine), iako je putovati bez cilja zbunjujuće jer nalikuješ liku turističkog zombija koji zna za destinacije koje slijede, ali o cilju nema pojma. Naslutio sam i to da čak i najduže putovanje počinje prvim korakom (recimo da je taj korak krvavi rastanak s Tinom). Budući da jabuka nema samo biblijsku mitsku dimenziju o zabranjenom drvetu znanja, ili čar anegdote o jednom fizičaru, nego je i čest motiv u svakodnevnoj zdravoj prehrani, maštao sam o tome kako ću, kad se napokon oslobodim ovog sporog taksija, pohitati u kuhinju i zagristi halapljivo u tu voćku koju između ostalog preporuča i ona engleska poslovice o obveznoj jednoj jabuci dnevno. U uzburkanim mislima niz moju bradu curile su sline i



gusti jabučni sok. Fantastična slika. Može se reći da sam na temelju te slike, jedne jedine, zrcalom svojega uma već u tom sporom taksiju spoznao da samo sit čovjek može smireno govoriti o gladi. Svaki ljudski um je drukčije oblikovano zrcalo, a svako zrcalo je gladno odslikavanja. Ima li u tome ikakve simbolike? Ne znam. Možda uopće nema. Vidim samo da sva zrcala, koja su po jednog čudnoj karakteristici zajedničko zrcalo, govore samo o sebi, gotovo isključivo o sebi i svojim uzaludnim ego-izletima. Tako vodoinstalateri govore o vodoinstalaterima i o lošim ili dobro izvedenim vodovodnim instalacijama, pisci za djecu o sebi i o knjigama za djecu, osobito gospođa J. K. Rowling, glazbenici o sebi i glazbi, novinari o novinarima i novinarstvu, inspektori i detektivi o kriminalcima, a kriminalci o kriminalu, kuhari i kuharice o kuharima i kuharicama te o receptima i »malim tajnama velikih kuhara« kao i o vječnim sporenjima u vezi s nagradom za životno jelo, starlete o sebi na svojem trnovitom seksualnom putu do zvijezda, kurve o drugim kurvama, a poznati o svojoj poznatosti... Najzanimljivije je to što se nitko od njih ne stidi vlastita lika. Zrcala su pokretni bestidni likovi. Zanimljivo je i to da sam usred truleži i banalnosti upoznao nekoliko ljudi koji nisu mali ili veliki gadovi... Da, ali po koju cijenu! Cijena je jasna: golemo gađenje prema ostalima koje se očituje i fizički: povraćanjem...

17

A pjesma u taksiju?! Je li to bila halucinacija? Siguran sam da taksist nije uključio radio! A ipak sam čuo tu pjesmu. Pjesma nalikuje baladi o palom anđelu koji luta nebom i pjeva depresivnim glasom o neutješnoj tuzi koju osjeća za izgubljenim rajem. Taj nevini anđeo, čini se, ne zna da je depresija zarazna. U pjesmi je riječ o djevojci iz grada, koja tvrdi da je djevojka sa sela i da je pošla tražiti sreću po svijetu. Bio sam osupnut. Tražiti sreću u ovome svijetu?! Tražiti zdravlje, bogatstvo, užitak ili krepko zadovoljstvo je u redu, oni su katkad dostizni, ali tražiti sreću... Ta to je pothvat koji daleko nadmašuje pojedinca, pa čak i cijelo čovječanstvo! Zna li to ta djevojka? Ako da, onda je ili luda ili bezumno hrabra. U svakom slučaju je vrijedna pažnje. Čestitam, djevojko iz grada! Treba iz grada otići na selo jer u gradu kanalizacija jako smrdi, zaudara na ljude, vjeruj mi! Zato je gradska kanalizacija psihotična. Djevojko, meni možeš vjerovati jer ja sam čovjek koji hoda gradom da bi iskusio i grad i njegovu psihotičnu kanalizaciju. U psihotičnoj kanalizaciji možeš čuti sebe kao »krik leptira« iz pjesme *When the Music's Over* rock grupe The Doors. A ako samo malo pažljivije slušaš, možeš čuti i lepet krila zaljubljenih leptirića u trbuhu, lepet u utrobi koji je izazvao epski ljubavni uragan u Zagrebu, a kasnije i u brojnim gradovima Europe. Čestitam ti još jednom, djevojko iz grada, na zapisanoj i otpjevanoj tvrdnji da si djevojka sa sela! Pisanje je uvijek pokušaj, stoga ponekad i boli. U najboljim slučajevima posjeduje paradoksalnu kvalitetu »planirane spontanosti« i životodajne vlage: svježe plodne mokrine. Tamo gdje pisanje postane rutina, to više nije pisanje, to je neinventivno prikazivanje siromašnog stanja duha koji je izgubio moć imaginacije. Čestitam ti, djevojko, čestitam ti stotinu puta! Samo u tamnoj potresnoj nestabil-





nosti mogu biti napisane tako stvarne, životne i jake pjesme. Mrak, mrak, mrak...

18

Spori taksi sporo napreduje... Dnevna noć je nervozno razmazana po staklima pa sam se sjetio neurotične Suzanne. Nešto me uvijek smeta... Ali što me, zapravo, najviše smeta kod Suzanne? Kod nje me ipak najviše smetaju neosnovani ispadi ljubomore. Još se i sad tresem od one scene kad me je nakon predstave *Lolita* vičući ispred kazališta u Chambers Streetu, dok nas je gomila ljudi znatiželjno gledala uživajući u našoj gadnoj noćnoj svadi, optužila da sam u kazalištu dobio »ekstremno snažnu erekciju gutajući napadno očima Katherine Flaherty«, glumicu iz Oxforda, koja igra Lolitu u onim svojim »jebenim vrućim hlačicama« (»*fucking hot pants, fucking hot pants, fucking hot pants*«, ponavljala je Suzanne sve jače urlajući!), a zapravo mi je uvijek seksualno uzbuđena Suzanne za vrijeme cijele predstave lijevom rukom besramno i polako milovala međunožje! Pa nisam ni ja od kamena! Spomenuo sam joj te činjenice, i to da nisam od kamena, ali Suzanne je gluha i slijepa kad ima napad ljubomore. Tad počinje vikati i nepovezano govoriti, gubiti se. Najčešće spominje da je lijepa i da zato moram samo nju voljeti i samo s njom dijeliti seksualne sumrake, da prema svim ostalim djevojkama na svijetu moram biti potpuno ravnodušan, da ih ne smijem ni gledati. Jednom je stvarno skrenula rekavši da je Byron baš za nju napisao stih »She walks in beauty, like the night« i da joj je njegova poezija poslužila kao inspiracija za pjesmu *Seksualni sumraci* koju je napisala u gimnaziji. Čini mi se ponekad da je stvarno luda, što mi je i sama izravno rekla prije nekoliko dana pokraj groblja Peirshill na Northfield Broadwayu kad je nakon naše burne rasprave, bolje rečeno svađe, u obližnjem pubu Scotties najednom ušla u svoju mirnu fazu odnosno u jednu od mirnijih faza. Rekla mi je da osjeća egzistencijalni *angst*, tjeskobu koja je razdire, i to zato što preko svake mjere voli sve što je strasno, snažno, žestoko, taktilno, vlažno, sveobuhvatno, neumjereno, luckasto i reaktivno. Otpila je zadnji gutljaj piva visoko nagnuvši bocu i blagim pokretom popravila bujnu kosu. Rekla mi je »Sorry, Marko, ali takva sam« i pokajnički se nasmiješila jedva primjetnim odsutnim osmijehom; u njezinom staklenom pogledu mrvice isprike. Izišli smo pomireni iz puba i šuteći krenuli pločnikom uz groblje. Sunce je nemilosrdno omekšavalo asfalt. Bio je to jedan od onih dana kad psima visi jezik, a s njega polako kaplje neurotična umorna slina; bio je to lijep dan za smrt, bio je kao stvoren za umiranje ili rastajanje. Suzanne se naglo zaustavila kod ulaza u groblje i pogledala me ravno u oči. Protrnuo sam od njezina ukočena staklena pogleda. Zatim je progovorila. Pozivajući se najozbiljnijim mogućim glasom na svoj status studentice treće godine psihologije tiho je rekla: »Marko, po vladajućim mjerilima ja sam bolesna. Znam što govorim.« Zatim je odlučno, iako nježno — taj trenutak neću nikad zaboraviti! — maknula svoju ruku s njezina ramena te polako tužnim glasom izgovorila ne-



koliko uznemirujućih rečenica: »Marko, sigurno si već primijetio moje iznenadne promjene ponašanja, povremenu depersonalizaciju i nemogućnost da suosjećam s drugima, ali i to da svoju prazninu prikrivam oponašanjem stvarnosti koja se događa drugima, filmskim i literarnim likovima. Objašnjenje je vrlo jednostavno: ja sam shizofrena, a možda i psihotična. Patim od periodične eksplozivnosti i jebenog bipolarnog poremećaja, koji se nekad zvao manijakalna depresija ili manično–depresivna psihoza. Možda patim od pet bolesti ili od jedne peterostruke bolesti. To čak ni moj doktor ne zna pa mi prepisuje po tri vrste tableta. Ali zar sam ja kriva zbog pogrešaka prirode na prokletim neuronskim vezama neurotransmitera i receptora? Ne znam kako je došlo do toga, ali sam čak malo i ponosna na tu svoju bolest, jer baš je u ovom gradu Krishnamurti jednom rekao da u duboko bolesnom društvu biti prilagođen nije mjerilo zdravlja. Ja nisam prilagođena, nimalo, možda sam i bolesna, redovito pijem tablete i ti se s tim jednostavno moraš pomiriti. Prihvati me ili ovakvu kakva jesam ili, evo sad, ovaj čas, Marko, otiđi ravno u pakao s tim tvojim prokletim novinarskim ruksakom, diktafonom i laptopom, i ostavi me na miru!« Kraj zadnje rečenice izgovorila je snažnim, melodioznim i pomalo prijetećim glasom, baš kao da izgovara stihove pjesme *Straight to Hell* s albuma *Combat Rock* punk grupe The Clash, jedne od njenih omiljenih grupa: »Go straight to Hell, boys / go straight to Hell, boys...« Na tom istom albumu nalazi se i pjesma *Should I Stay Or Should I Go*. U jednom trenutku to sam se i zapitao: hoću li ostati ili otići? Nisam otišao. Nisam joj čak ni rekao da je krivo povezala Krishnamurtijevu rečenicu sa svojim stanjem. Ostao sam. Naslonio sam je nježno na kamenu zid pokraj ulaza u groblje, zagrlio je i privukao njezinu glavu na svoja prsa. Plakala je bezglasno u mojem naručju, a ja sam prstima brisao suze koje su nezaustavljivo klizile niz njeno lice.

Taksi je još sporiji... Ja radim na radiju i znam mnogo toga, iako sam trenutno poluobrazovan s ružnom tendencijom prema potpunoj neobrazovanosti. Inače sam vrlo osjetljiv čovjek, a ponekad sam pomalo i neobičan, neprilagođen. Ja sam samo blagoglagoljiv u svojim mislima, a javno uporno šutim kao isposnik koji se zavjetovao na doživotnu šutnju. Da, ja sam iznimno osjetljiv, ali ja sam i velika kukavica; ja sam zajednički nazivnik svih plašljivaca svijeta i svih kukavica Hrvatske, i javno i privatno. Ja sam čudovišno, nakaradno, besramno, bolesno, shizofreno, većinsko, masovno, kontinentalno–mediteransko bijelo smeće iz srca Hrvatske. A to srce je trulo. Ono je trulo kao srce hipokrita ili kao srce glupih poštapalica koje dolaze iz konteksta mitova i religija. Među njima prvo mjesto drži trula poštapalica »God bless America!«, kojom američki predsjednici završavaju svaki svoj govor. Ja sam potpuna katastrofa od čovjeka. Važno je zvati se Marko.

U glavi nejasne misli i sve začudnija brzina unatoč sporom taksiju. Moj mozak nalik je sumračnom kontejneru punom smeća u kojem se nalazi i ne-

koliko dijamanata. Taj kontejner sad vrije, dimi se i isparava. U njemu se vrte bezbrojne slike i razni sadržaji sastavljeni od doživljaja, osjećaja, misli, pitanja i nepotpunih odgovora, sjećanja, informacija i raznih odlomaka razgovora iz moje kratke prošlosti koja traje tek tri desetljeća, u stvari dva i pol jer se prvih pet godina, ili čak šest, a možda djelomično i sedme godine uopće ne sjećam! Sve te slike i ideje, svi ti sadržaji sve brže i luđe vrte se u mozgu, miješaju se i stapaju u jednu zakovitlanu cjelinu. Tu se najednom guraju odlomci odgledanih filmova; mnogi od kojekuda napabirčeni beznačajni podaci; svakojaka pitanja, ne samo trivijalna, na koja nisam nikad dobio zadovoljavajući odgovor; banalne informacije; ozbiljne informacije kao što je primjerice ona o radikalnim rezovima kapitalističkog neoliberalizma–nadrealizma kojima vlade žele disciplinirati rastrošnost siromašnih građana, a te sulude poteze Emil naziva »cijedenje suhe drenovine«; čudan roman *Queer* Williama S. Burroughsa; francuski filmski crni val i ozonska rupa nad Antarktikom; dvije dobre priče iz davnine: *Kako je Potjeh tražio istinu*, priču koju je napisala lijepa i skrbna majka šestoro djece Ivana Brlić–Mažuranić, »hrvatski Andersen« kako su je nazvali u inozemstvu, koja je počinila samoubojstvo, i *Rashōmon*, priča koju je napisao dobri lijepi mladić komplicirane psihe Ryūnosuke Akutagawa, koji je zbog te kompliciranosti usred mentalnog poremećaja, na veliku žalost svojih obožavatelja, počinio samoubojstvo s trideset pet godina, upravo u dobi kad se zahuktao pišući priče, a prije samoubojstva, što dosad nije službeno potvrđeno, uzviknuo je na engleskom: »Live and let die!«. Prekrasna rečenica. Tu se nadalje u brzom nizu iz mozga–kontejnera za smeće i nekoliko dijamanata pojavljuju razni fenomeni, čudne i gotovo nevjerojatne činjenice, jedva shvatljive, na primjer ona da čak i rajčicu uvozimo iz Makedonije, a imamo je posve dovoljno, ako ne i previše, po cijeloj Hrvatskoj; Vandina popodneva izjava o potpunom slaganju s Adornovom tezom da »jedino samorazumljivo u modernoj umjetnosti jest to da ništa nije samorazumljivo; problematičnost izraza »originalna sintetika«; neobjašnjivi kulturni skandali, recimo onaj koji je nedavno u zajednici filmaša izazvala jedna filmska kritika bez prave argumentacije i bez prave želje da se taj i taj film promotri samo kao film, a ne jedino kao film toga i toga autora; upozorenje na limenoj tabli u jednoj prigradskoj automehaničarskoj radionici koje upućuje na to da svaki okretaj zavrtnja previše može prouzročiti prestanak rada motora; lijepo i svečano, ali sablasno rasvijetljeno nebo nad Zagrebom prije mogućeg bacanja bombi; šapat svijesti da je ideal potpune povezanosti s drugom osobom, dakle s Tinom, posve neostvariv; odlasci s tatom u podrum, koji smo proglasili skloništem, za vrijeme uzbuna zbog zračnih i općih opasnosti te apokaliptične 1991. kad je u Hrvatskoj bjesnio rat, ali i osjećaj sreće zbog toga što su ti odlasci u podrum bili nepotrebni jer se Željezničkoj koloniji, bez obzira na obližnju kasarnu na Borongaju u kojoj su bili smješteni vojnici tada već neprijateljske Jugoslavenske narodne armije, ipak nije ponovila veljača 1944. kad je na fašnik za vrijeme savezničkog bombardiranja ranžirnog centra i aerodroma na Borongaju stradala tipična željez-

ničarska kuća u kojoj je živio moj djed Juraj Globan, zvan Jura, koji je poslije bio prisiljen izgraditi iz temelja novu kuću zbog očitih razloga, ali i zbog toga da bi se napokon mogao oženiti bakom Emilijom; želja da napišem pjesmu koja bi tematski obuhvatila sve tužne slojeve lanjskih snjegova; nagradno pitanje »Tko je režirao film *Barunica brije stidne dlačice?*« u hrvatskoj verziji kviza *Tko želi biti milijunaš* popraćeno je sa šest mogućih odgovora koje natjecatelj može odabrati: Roman Polanski, Fadil Hadžić, dvojac Man Ray–Marcel Duchamp, Lars von Trier, Martin Scorsese i Federico Fellini; budistička spoznaja: onaj tko želi istinsku, iskrenu i trajnu ljubav mora se okrenuti sebi; odlazak Emila u rat da bi »taj rat što prije završio« (Emil), jer ga je izbezumljivalo često oglašavanje sirena za opću i zračnu opasnost, koje su nepodnošljivo glasno zavijale, kao i sudbina Vukovara i Dubrovnika, te njegov brzi povratak iz rata nakon ranjavanja u bedro i mučna dugotrajna fizikalna terapija; burleskna varijacija (već odavno opterećena ironijom životne sudbine) Barthesove burleskne tvrdnje da »upravo tamo gdje ti nisi — počinje pisanje« danas glasi: »upravo tamo gdje si ti — to je početak pisanja«; tvrdokorne rasističke predrasude bijelaca o crncima i obratno, zatim i predrasude o Romima, to jest o Ciganima, ili Cigićima kako ih zovu moji vršnjaci u četvrti Maksimir, čije je, već na prvi pogled vidljivo, indijsko porijeklo neupitno, što su dokazala sva poduzeta znanstvena istraživanja; nadasve napeta alternativna medicina i terapija toplim čajem, pogledima, travama, dodirima, šaputanjima i mastima u Samoboru, koju za malu novčanu ili seksualnu ili pjesničku nadoknadu u kvalitetnim stihovima primjenjuje privlačna živahna punašna pjesnikinja koja je, na žalost, trajno bez inspiracije; uznemirujući noćni i dnevni snovi koji se, na sreću, nikad neće obistinuti; neobično uporna, žestoka, svakodnevna nevina maštanja o kupnji novog crvenog džempera s V-izrezom; noćne more izazvane zabranom pušenja, najteža je bila mora u avionu za New York kad smo Tina i ja na rubu ludila osam sati žvakali one uzaludne Nicorette, neučinkovite nikotinske žvakaće gume; rečenica iz nekog romana: »Nosio je trodijelno odijelo od angore.«; napredni i obrazovani *simple & smart* pristup čitanju, zasad rijedak u cijelom svijetu, a najrjeđi u Hrvatskoj; živo sjećanje na Plastične tigrove, moju ekipu iz gimnazije, i onaj dan kad smo htjeli šmrkati pravi eter, tekućinu koja se nekad upotrebljavala za narkozu, ali ga nigdje nismo mogli pronaći, te smo se morali zadovoljiti ljepilima Tigar i Neostik; talijanski neorealizam i prvoklasni restorani koji niču na sve strane; zaključak da čvrsti identitet ne znači ovapnjenje karaktera; izraz zaprepaštenja na Tininu licu kad je saznala da žene u Saudijskoj Arabiji nemaju pravo voziti automobil; san o tihoj šutljivoj većini koja njeguje šutnju kao tajnu o skrivenom blagu; bivša zagrebačka kina nazvana po planinama s područja ex-Jugoslavije; gimnazijska ljubavna histerija moje prijateljice Mateje, koja je u međuvremenu postala poznata glumica i koja je nedavno, »pa makar me sad, evo ovaj čas, napale sve hrvatske feministkinje«, hrabro i otvoreno izjavila za jedan zagrebački feministički časopis da nema potrebu biti »dežurna feministkinja«, jer je ona cijeli

svoj život okružena normalnim muškarcima koji je ni na koji način nikad ne ugrožavaju i pred kojima ne mora braniti svoju ženskost; avangardna poezija u onim područjima planeta u kojima više nije moguć nikakav razvoj pismenosti, ponajmanje »održivi razvoj«, a kamoli razvoj poezije (otkud mi sad najednom ovo?!); ukazanje eseja u vedroj noći s podcrtanim zaključkom: »Nova religija u usponu zove se politička korektnost, njezin bog zove se Politička Korektnost. Ta religija temelji se, kao i sve religije, na nekoj zavodljivoj laži. Zavodljiva laž te nove religije glasi da je politička nekorektnost, zapravo, politička korektnost, a najviše je slična kršćanstvu koje tvrdi da je Bog svemoguć i pravedan, što jednostavno nije istina. Naime kršćanski Bog ubio je moju majku potpuno neopravdano u njezinoj 34. godini.«; stručni uvid u specifičnu arhitekturu zagrebačke Željezničke kolonije u četvrti Maksimir; punk glazba koju sam nekad volio, pa i sad je ponekad volim, a bio sam, uostalom, i umjereni simpatizer punkera u gimnaziji, u vrijeme kad sam sa svojim Plastičnim tigrovima gotovo svakodnevno udisao opojno ljepilo Tigar, a ponekad i Neostik; biografija pisca Borisa Viana s podatkom da je u djetinjstvu često povraćao, a nakon toga imao napredne vizije, ali ne u crno-bijeloj tehnici, nego u bojama; radionica Spasonosna tipkovnica u kojoj se uči da je umjetnost poticaj za osobnu spoznaju; čudnovata, tajanstvena, zagonetna, nedokučiva, problematična, komplicirana i u najvećoj mjeri zabrinjavajuća nemogućnost brzog pobuđivanja istinskog estetskog užitka, pa čak i najboljim umjetničkim djelima, u ljudima hladnog, proračunatog, bešćutnog, uzrujanog, arogantnog i nervoznog karaktera; neprovrjena tvrdnja da je najbolji naziv za frigidnu djevojku »okovani šećer«; predavanje o biološkom otpadu u kojem ugledni predavač tvrdi da taj otpad čine svi oni »koji su popušili«; tvrdnja da načelo neodređenosti kakvo vlada u atomskoj fizici ne može na isti način funkcionirati u književnosti u kojoj se ono, kao i sve ostalo, arbitrarno nameće; Željкова priča s radija o njegovu djedu Zlatku koji u strahu od opravdane sumnje da svaki čas može umrijeti odijeva svaku večer novi komplet čistog donjeg rublja, jer ne želi da ga zateknu mrtvog s makar i crticom govna na gaćicama ili, kako djed kaže, »u posranim gaćama«; Masanobu Fukuoka i alternativna poljoprivreda u Japanu, to jest napredno obrađivanje tla bez ikakvog kemijskog silovanja tla; *art* filmovi i *trash* filmovi; patološki debeli taksist; bezbrojni filmovi A-produkcije i B-produkcije i totalni *trash* filmovi bez predikacije (to filmsko smeće ipak na hrvatskom jeziku ima predikciju, a ona glasi: *Žblj*, dakle to su filmovi *Žblj*-produkcije!) koji se u golemim količinama i u brzom tempu kao na tvorničkoj traci proizvode i u Hollywoodu i u Bollywoodu; siromašni, pothranjeni i ofucani kradljivci bicikla u gradovima; sveprisutni kult banalnosti na internetu te snažna očaranost neobrazovanih, poluobrazovanih i obrazovanih ljudi banalnim i sve trivijalnijim zabavama; plakat koji reklamira revolvere ovako: »Jeste li možda tužni? Jeste li usamljeni? Kad vas nitko ne voli, vi jednostavno uzmite Magnum 44, model 29, naše tvrtke Smith & Wesson, i otidite prvom klasom! Otidite sa stilom!«; slatki noćni život mojih vršnjaka, hrvatske

zlatne mladeži, u narodnjačkim klubovima s turbo-folk glazbom, koju sam čak doživio uživo za jednog izlaska »na fileke i intervju« s Tinom u jednoj bir-tiji u Novom Zagrebu, u najstarijem narodnjačkom klubu u Zagrebu, u kojoj su dvije zgodne *pevaljke* naizmjenice pjevale do četiri ujutro i gdje je Tina napravila intervju s gazdom narodnjačkog kluba, a zaključak je sljedeći: dobro pripremljeni fileki i turbo-folk odlična su kombinacija za odmor od stresnih intelektualnih naprezanja na radiju (Tina je čak htjela na terasi tog lokala napraviti intervju s ljudima iz kriminalnog miljea koji su tamo sjedili, ali je odu-stala kad je čula njihovu svađu na opasnom rubu ubojstva); informacija da u Zagrebu već odavno djeluje udruga zaštitnika životinja Noina arka odnosno azil za napuštene životinje; lijepa pesimistična rečenica na engleskom: »not-hing on the horizon«; vrlo zbrkana povijest margarina, svinjske masti i masla-ca; imbecilna ili nespretna novinarska pitanja u novinama, na radiju i na tele-viziji, na koja većina sugovornika odgovara na način kako su i postavljena, dakle uglavnom nespretno i glupo; neizbrisivo postojanje svih mojih reklama i reklamnih džinglova koji ostavljaju neizbrisiv gorak okus promašene, ništav-ne, prolazne urbane egzistencije koja se guši u vlastitom smeću i površnosti; tužna sjećanja na nekadašnja znanja o kojima sad ne znam ništa ili znam sra-motno malo, te stoga istodobna ljutnja na sebe i snažan sveprisutan osjećaj krivnje zbog brzine kopnjenja obrazovanosti koju sam mukotrпно stjecao i stekao u studentskim danima, a zatim je lako izgubio; misao da ne bi bilo loše dobiti otkaz na radiju jer mi se ponekad gadi količina taštine koja vlada u ete-ru; ulična demonstracija u nekom predgrađu, demonstranti urliču da je Paso-lini obični revolucionarni konzervativac; šapat riječi Marije Bodalec s jednog domjenka na radiju: »Ja sam proniknula u svoju tajnu. Ona se skriva u mojoj začaranoj šumici i zove se mrak.«; scene sladunjavog obiteljskog okupljanja iz neke južnoameričke telenovele proizvedene u Bogoti; Cioranov gorki cinizam izazvan nedostojnim, ružnim, ispraznim, trivijalnim življenjem većine svjetske populacije, dakle i većine Francuza, a osobito Parižana i naturaliziranih Pa-rižana; tvorba riječi u hrvatskom jeziku dopušta da ležaljke na suncu postanu *sunčaljke*, nejasne riječi *nejasnice*, a krvarenja duše zbog ljubavi *ljubokrvnice*; podatak da je Stefan Zweig zajedno sa ženom Charlotte Elisabeth Altmann počinio samoubojstvo u Brazilu; neopravdana zagonetna nesklonost jednog li-kovnog kritičara prema apstraktnoj slici *Mrkva* samo zbog privatnog animozi-teta prema autoru tog ulja na platnu (ovu anegdotu mi je ispričao Emil, a imena slikara koji je dobio neopravdano negativnu kritiku više se ne sjećam); sveopća, žestoka, histerična jagma za pozicije i moć o kojoj mi je također pri-čao otac kad sam bio mali, a koju i ja sve češće posvuda zapažam, pogotovo ot-kad sam zaposlen na radiju; smrtonosna igra s riječju *petlja*: ti si, Marko, obi-čna kukavica jer nemaš petlje ispetljati se iz petlje u koju si upao, doduše ne svojom krivnjom, nego petljanjem tvojih roditelja u noćnom petljancu ugodno zapetljane trave u parku užitka, u Vondelparku, u čuvenoj raspetljanoj crvenoj vreći za spavanje iz koje su dimovi hašiša cijelu noć vijugali u nebo iznad gra-

da; mnoge i vrlo onespokojavajuće slike, grafiti i fotografije; značajni citati iz novina: »projekt Europske Unije je nemoguće ostvariti« i »projekt europskog ujedinjenja iz temelja je pokvaren«; gospodin Klanac koji govori da je nekad bilo puno bolje, dok su Emil i on bili mladi, jer su razlike selo–grad bile izrazito vidljive, »pa smo tako svi mi iz grada rado išli na selo ljetovati da bi se pravili važni pred našim vršnjacima, seljacima, a sad ćemo valjda zbog tog istog pokvarenog užitka nadmoći nad zaostalim i siromašnim jadnicima morati ići u Afriku ili u Sjevernu Ameriku i njezinu konzervativnu zabit koju čine središnje američke države i sva ona bezbrojna raspadnuta i polomljena prljava predgrađa velikih gradova«; pitanje koje je postavio jedan novinar (kakva je danas sudbina Tolstoja u doba SMS-a?) i odmah na njega odgovorio (prilično dobra jer sam, eto, nekidan dok sam na garderobi Muzeja suvremene umjetnosti predavao kaput garderobijerki, primijetio da ispred sebe na pultu ima knjigu koju čita nakon što posjetitelju da broj, pa sam je pitao koja je to knjiga, a ona je odgovorila *Rat i mir* nasmiješivši se pritom kao da se ispričava); scena iz filma u kojem seljčina viče djevojci koja poslužuje za šankom: »podero bi te ko Cigan napolitanku«; Emilove riječi o ravnodušnosti: »nimalo nije lak rad na ravnodušnosti«; spoznaja da je najbolja definicija ljudi ona koju je Goethe izgovorio u jednom razgovoru s Eckermannom: »Ljudi su lonci koji plutaju i međusobno se sudaraju.«; iz tame najednom i pitanje koje u meni izaziva velik strah: mogu li ja uopće preživjeti u dvadeset prvom stoljeću ako toliko zastranim da odbijem koristiti frekventne riječi i izraze kao što su primjerice »proaktivno«, »interaktivno«, »kulturne i kreativne industrije«, »agenda«, »sorry«, »kulturna strategija«, »narativna strategija«, »cool« i »like«?; jedva zamisliva komparatistička rasprava o dodirnim točkama Picassove *Guernice* iz 1937. i *Campbellove paradajz juhe* Andyja Warhola iz burne 1968., rasprava čiju je očiglednu promašenost, nezamislivost pa i nemogućnost za jedne žestoke svađe s Vandom zagovarao Emil, dok je ona tvrdila da je ta rasprava možda ipak moguća, no veća svađa izbjegnuta je tako što su zajedno skuhalili tu nesretnu juhu od rajčice i kukuruzne žgance te tu crveno–žutu ukusnu kombinaciju pojeli za ručak smijući se i ismijavajući mogućnost svađe između njih dvoje; izraz »to ti je, draga moja, jedan veliki ako«; stih »siromašnima smrt smrdi iz usta«; zamrznuta slika Željka i pivske boce kad kaže da su svi ljudi svinje, neki manje, neki više; sve vidljiviji i sve bolniji izostanak usporednog pristupa raznim ljudskim disciplinama i djelima zbog sve slabijeg obrazovanja, uračunavši, dakako, i moje, pa jedva čekam da se neznanje i globalna neobrazovanost razviju u tolikoj mjeri da na kraju postanu nepodnošljivo dosadni; pomisao da mentalna ekologija mora nužno uključiti brisanje svih suvišnih brojeva iz memorije mobitela: sumnja da je izraz »parlamentarna demokracija« možda oksimoron; sjećanje na gađenje koje me uvijek obuzima kad vidim obične građane s vjerskim obilježjima (među njima iskrsnulo je i ono gađenje koje smo Tina i ja doživjeli na njujorškom aerodromu gledajući grupu naših vršnjaka, mladih ortodoksnih Židova; misao da nijedna bolest ne može

postati metafora; slika stola na kojemu je zdjela ruskog kavijara i boca šampanjca Dom Pérignon u vedrici s ledom; ideja, iz knjige za samopomoć, da svakodnevno psovanje od deset minuta može uspješno otkloniti stres izazvan prebrzim življenjem; rečenica s nekog predavanja koju je profesor književnosti izgovorio tihim, ali značajnim glasom: »situacija je toliko fantastična i groteskna da uopće nije literarno uvjerljiva«; riječ pričati sve više se krivo upotrebljava, i ne samo u razgovoru, recimo u rečenici »ona dobro priča francuski« umjesto da se kaže da »ona dobro govori francuski«; činjenica je da mi ova Coca Cola–kultura ide na živce; tužna konstatacija da je Hrvatska postala kapitalistička kolonija koju terorizira otprilike tri stotine seljčina iz pedeset obitelji, a ne dvjesto obitelji kao što je to bilo u doba predsjednika Tuđmana; teorijska bomba iz srebrne teorije hedonističkog asketizma: ponekad je potrebno napraviti oštar zaokret, iako je, u konačnici, sasvim uzaludan; novinska vijest da je sibirski anticiklon jedna od najboljih anticiklona na svijetu; kontinuirani »leptirići u trbuhu« (taj izraz čuo sam prvi put od Tine) od onog jutra kad sam se u redakciji zaljubio u Tinu i kad sam odmah zatim u utrobi osjetio slabost, čudan nemir i neko burkanje; spoznaja da je zabrana pušenja postupno postala neurotična ideologija, i s time povezan podatak da se za bačeni opušak u Parizu naplaćuje kazna od trideset i pet eura: treperenje neonske riječi »interakcija«, dok iznad nje stojimo ja i Vanda, koja više da se ta riječ koristi i tamo gdje interakcije uopće nema, a ja vičem da je stanje bez interakcije nemoguće; okrugli stol o tome je li boks doista plemenita vještina ili je taj »sport« tek stilizirano nasilje; izraz »sestra slatkog krumpira« koji mi se jako sviđa, ali ne znam otkud sam ga pokupio; stih »bijela rijeka mlijeka«; podatak da u Sjedinjenim Državama Amerike godišnje ima petsto tisuća silovanih žena, mnogo više nego u svim ratnim zonama svijeta; priviđenje filma u crno–bijeloj tehnici: tonem u san, sanjam kako se uz velike napore spuštam u neki ponor po lijanama niz okomitu stijenu, dolazim do dna ponora, stanem na tlo, pogledam oko sebe, primijetim bijeli emajlirani vodokotlić i na njemu okrugli džepni sat na kojem velikim slovima piše »NEURO«, i u tom trenutku spazim Tinu u prljavoj ljubičastoj majici, prestrašim se, a ona se luđački ceri govoreći: »E, neće to samo tako proći, najdraži!«, te se čuvši te riječi još jače uplašim i probudim obliven znojem; aktivisti na jednom trgu viču da TV–emisija posvećena dokumentarnom filmu *Big Brother* tematizira, zapravo, postavljanje sto tisuća kamera po gradovima, a demonstranti na drugom trgu megafonom pozivaju okupljene ljude da nipošto ne susprežu svoju potrebu za banalnim sadržajima u šoping centrima; sjećanje na popodne kad smo Tina i ja brali tratinčice i pleli vjenčiće, a zatim na rubu plača ustanovili da su one mrtve, da smo, zapravo, počinili veliki pokolj tih nevinih biljaka; ruski vic o tome da su u novootvorenim bordelima za vrijeme prevrata primali samo podobne kurve, dakle one koje su svojim tijelima sudjelovale u Oktobarskoj revoluciji; scena popodnevnog druženja iz Hard Rock Cafée kad Iskra tvrdi (na isti strastveni način kojim je i moj kolega s fakulteta Anđelko Pitbull govorio

o Kafki i krizi identiteta) da je Kafka znatno precijenjen i uporno nastojanje Marije Bodalec da je svojim argumentima uvjeri da ona uopće nije u pravu; snažan osjećaj voljenja vlastite spremnosti na nemoguće koje tek treba dočekati; paradoksalna tvrdnja iz nekih opskurnih dnevnih novina da su kuhari-istraživači zauvijek prokleti, jer su ujedno i zaprisegnuti perači suđa; revolucionarna ideja da se pravo žestoko pisanje uvijek odvija u potpunom mraku; informacija, koju su prenijeli svi mediji, da će val sve strožih zabrana pušenja uskoro dovesti do otvaranja suvremenih koncentracijskih logora kako u urbanim tako i u ruralnim krajevima; vizija da ne postoji alternativa sveprisutnoj hipokriziji, zloći, lopovluku i destrukciji koje svakodnevno prakticiraju psihički uništeni stanovnici zemaljske kugle; ugledni doktor alternativne medicine u emisiji na TV-u kaže da živi ljudi imaju različite boje, a svi mrtvi ljudi istu boju; Schopenhauerova misao o čestitoj osrednjosti općenito i o onoj koja suvereno vlada akademijama; neobičan prijevod američkog izraza »American dream« na hrvatski (»Cro-san«) s očitom aluzijom na englesku riječ *Croatia* ili na francusku riječ *Croatie* za Hrvatsku kao i na francusku riječ *croissant* za fino pecivo, koju u hrvatskoj izgovaraju otprilike kao *kroasan*; naredba iz nedavnog sna: učlaniti se hitno u klub kroničnih knjigofila; grohotan smijeh koji odzvanja internetom; vrlo opasna iluzija da autonomija mojega ega ovisi o količini novca koju posjedujem; prikaz razorene alkoholne jetre na velikom filmskom platnu; ideja da prostitutke znače veliku dobrobit za svjetski turizam neprikladno povezana s Diderotovom mišlju da su njegove misli njegove kurve; dokumentarni film u kojem jedan reper kaže: »jebeno tetoviranje jebelih bedara s jebene unutarnje strane bedara je jebeno, ali jebeno genijalno«; zvuk zabrinutih Iskrinih riječi: »čitanje još jedino ima onaj potencijal koji omogućuje individualno odolijevanje gluposti, ispraznosti, površnosti i ništavilu suvremene svakodnevice«; izraz Željкова lica kad tumači što bi se dogodilo kad bi mediji počeli doista objavljivati istinu i samo istinu; dvadeseto stoljeće kao neki šareni kolaž, kao neki šašavi Fellinijev panoptikum u ludoj vrtnji svijeta; provale straha od nezaposlenosti u noćima kad opsesivno mislim o svojoj budućnosti i o stvarima koje se neposredno odnose na nju; tvrdnja Marije Bodalec da samo crvena boja ima budućnost; burni početak dvadeset i prvog stoljeća kao sve brže i brže ponavljanje sumanutih grešaka iz prethodnog stoljeća; kratki odlomci vlastita života kao nagli, ali mutni bljeskovi iskorištenih toaletnih listića na kojima ću ipak, možda, jednom, nekad, nikad ne znaš, Marko, možda nešto suvislo napisati; nepotpuni filmovi, rupe u sjećanju nakon žestokog alkoholiziranja s Tinom na moru, na otoku Pagu prošlog srpnja, na sivoj i srebrnoj površini plaže Zrće koja podsjeća na Mjesečev pejzaž; moguća politička rečenica: »ničeg se ne bojim, ni neuspjeha ni gubitka imetka ni smrti, što me čini vrlo opasnim za moje političke protivnike«; znanstveno još neistražena, ali zgodna hipoteza da je većina ljudskih mozgova napravljena od rahle vate; nedavno pročitani šašavi članak u dnevnim novinama o čudnom, neobjašnjivom i neopravdanom izostavljanju nekih tvorničkih rad-



nika i njihovih kvalitetnih radova iz antologije suvremene europske proizvodnje srebrnog čelika (autor članka nigdje ni jednom riječju ne objašnjava što je to, u stvari, srebrni čelik!); intenzivni početak dvadeset prvog stoljeća, koji iznenađujuće podsjeća na kraj dvadesetog stoljeća, a koje je završilo zadnjim danom 2000. godine, a ne zadnjim danom 1999. godine na čemu je inzistirala u elementarnu matematiku neupućena masa ljudi širom Globusa, uključujući i većinu ljudi iz Hrvatske, pa su tako mnogi dvaput slavili ulazak u dvadeset prvo stoljeće uz svesrdnu pomoć lukavih spretnih trgovaca i marketinških stručnjaka... Sve je to još nekako i shvatljivo, to s masama, ali je teško shvatljivo da su i mnogi mediji, ne samo u našoj beskrajno tužnoj Hrvatskoj, 1999. godinu proglašavali zadnjom godinom dvadesetog stoljeća, te sam tako na radiju s nekoliko tvrdih kamenih glava danima vodio veliku bitku za priznavanje 2000. godine kao zadnje godine dvadesetog stoljeća. U skladu s tim, dakako, treći milenij, odnosno prva godina 21. stoljeća počinje u trenutku kad otkuca ponoć 31. prosinca 2000., što znači da počinje, jasno, u prvoj sekundi 1. siječnja 2001. Zar to nije paradoksalno i vrlo neobično, čak panično interesantno?! I tako dalje. I tako dalje. Iako je ovaj taksi spor, u mojem mozgu je sve brža vrtnja zakovitlane cjeline sastavljene od malih poroznih komadića. Važno je zvati se Marko. To je stvarno važno. Marko radi na radiju. On je relativno častan i povremeno dobar čovjek. Traka ponekad preskače, no uglavnom klizi potpuno cijela. Uistinu, mnogo je obojenih filmskih odlomaka, ali i odlomaka vlastita života. Mnogo je svih tih odlomaka i u drugim odlomcima. A puno je odlomaka i u odlomcima odlomaka, i ovo nije tek neka igra riječi, nipošto, to je neugodno stanje u mojemu sve bržem mozgu! A još je mnogo više raznih odlomaka u svim mogućim odlomcima odlomaka i dodatnih odlomaka u brojnim odlomcima odlomaka. Bez obzira na to što ponekad nekoliko trenutaka ne znam kako se točno zovem, ipak katkada imam dobru memoriju, mjestimice, štoviše, fantastičnu memoriju. Pamtim uglavnom sasvim nebitne i nepotrebne stvari, more bezvrijednih sitnica, ili stvari koje su me se jako dojmile, ali stvarno jako, a takvih je prilično malo. Važno je zvati se Marko.



Igor Rajki

Prolaz kroz kasno poslijepodne (Sjenotvorci)

28

Negdje otprilike oko podneva, dok sam bio nešto malo veći od vlastite sjene, moja je mama žurno spakirala sve svoje stvari u šarene torbe i zauvijek otišla iz našeg stana.

U brzini stigao sam zapamtiti samo naljepnicu na jednoj torbi: I ♥ 🐶.

Moj je otac izašao na balkon. Lagano se prislonio o ogradu i stao duboko udisati zrak, naprežući se i zvučno ga uvlačeći kao da ga njuška. Potom se vratio u sobu, uzeo maminu lepezu koju je pri odlasku zaboravila, ponovno izašao na balkon, raskrilo je pred licem i počeo se njom, tromo i iscrpljeno, hladiti. Očeva je sjena, umah, nikhula te čvrsto pristala uz njega na ogradi balkona i zaoblila ga.

Huh!

Više nije bilo nikakve sumnje; stiglo je ljeto.

Uzeo sam iz ladice udžbenik *Fizika 1*, trenutak ga gledao. Zagorčao mi je život. Jedva mi je poklonjena dvojka. Mislim da nisam glup, ali jednostavno nisam mogao shvatiti strašnu teoriju relativnosti u kojoj je energija jednaka masi puta brzini svjetlosti na kvadrat: $E = mc^2$. Iskidao sam ga na komadiće i bacio u smeće.

Počeli su školski praznici i godišnji odmori. Bila je i neparna godina, tako da nije bilo nogometnog prvenstva.

Beee!

Prepustio sam padajućim sjenama da mi odnesu pogled.

Velike i nepokretne, razvukle su se i opružile po stropu, podu i zidovima moje sobe te sve sabile u: *Bilo je to grozno vrijeme*. Uz to, obilovale su tišinom — teško je bilo razlikovati kucka li to sekundarka na satu ili kaplje voda iz kotlića.



Moji prijatelji iz ulice i ja, dospjeli smo u ono razdoblje u kojem više nismo bili djeca, a još nismo bili odrasli. Odveć dugački za tobogan, još isuviše kratki za volan. Stoga nam se nije dalo prijateljevati tako učestalo kao prije, iako je vremena bilo napretek.

Prije nas ništa nije moglo rastaviti. Naručili bismo zajedno jumbo-pizzu, otvorili kutiju, iz nje bi istrčao žohar i zamaknuo za rub, nimalo obećavajuće, ali bismo je, svejedno, u slast pojeli. Došlo je, izgleda, doba kada svatko kupi komad, i ako mu iole zasmrdi po nečem drugom, odmah ga baci daleko od sebe.

Pf!

No, Edo je počeo skupljati filmove te bio zauzet prebrojavanjem i pisanjem naslova na njima. Franka je prestala skupljati salвете i počela skupljati dečke. Suhi je pak skupljao, kao da su njegovi, sve vrste motora koje je mogao vidjeti dok su prolazili ulicom. Ja sam izgubio volju za bilo kakvim hobbijem. Nagli odlazak mame, a dolazak sparine, pogodio me na neki glup način. Kao da sam izbačen u svemir, a bez zvjezdovida. Ništa mi se nije radilo. Nije mi se dalo podići vlastitu sjenu, a kamoli učiti Fiziku 2. Gubio sam volju i za pisanjem pjesama. Franka ih nije razumijevala, iako su sve bile za nju. Jednom sam joj napisao na papirić:

29

ŽELJA

Kad bih imao bežično zvonce
zvonio bih ti
još na putu k tebi.
Ma kakvom putu!?
Zvonio bih ti
još dok nisam ni krenuo.

Franka je papirić iskoristila da bi napisala broj mobitela nekog dečka.

Vani je vladao suncostaj. Zrak je polako zakrčkao, presvukao se sjenama, a onda se ispekao, zajedno s njima, do stvrdnutosti — temperatura mu je utrostručila broj mojih godina. Time je istisnuo oblake i zaustavio vrijeme, pa se dani više nisu mogli razlikovati. Poput, pred prozorima, zategnutih konopaca za sušenje, a s istim ručnicima, jastučnicama, plahtama i gaćicama. Nije mi se čak ni slušala muzika. Neprestano bih mijenjao rijetke radiostanice ne bih li pronašao pjesmu koja bi me zaokupila i na koju bih mogao zaplesati, ali mi ni jedna nije bila dovoljno dobra te bih naposljetku odustajao od traganja. Sve su pjesme s radija govorile o nesretnim ljubavima s bolnim srcem i napaćenom





dušom. Vapile su da A ne ostavi B i obratno. Ili bi B otišlo s C, pa bi A preklinjalo B, a između pjesama nizale su se dosadne reklame za hladnjake, štednjake, perilice, rashladnice, jakuzzije...

Otisci koje bih ostavio na maloj kućnoj liniji dugo su se umanjivali i nestajali pred mojim pogledom. Potom bi ih prekrivala moja sjena. Neprimjetno je rasla; sputavajuće se nadvijala nada mnom te sam uzdisao. Kako nisam više bio dijete, nije mi bilo pretjerano zanimljivo gledati oca dok se hladi lepezom, ukrašenom šarolikim znakovima, a budući da nisam bio još sasvim odrastao, nisam mogao iznaći bilo kakav način kojim bih stekao osjećaj za protok vremena. Bio sam razapet između misli i osjećaja. Poput razmaka između stupića:

//////////.

Pokušao sam dokučiti energiju, masu i brzinu svjetlosti, ali nisam shvaćao.

30

Naučio sam da je

energija — veličina, djelotvorna sila koja karakterizira kretanje i uzajamno djelovanje tijela,

a

masa — mjera inercije tijela u odnosu na silu koja na njega djeluje,

ali

nisam to mogao ni u što povezati,

nego

sam za to krivio toplinu koja je prerastala u vrućinu. Mogao sam na koži promatrati sjajne tragove z

n

o

ja koji teku u zasljepljujućim odbljescima — tanjili su me do prozirnosti, a opet, s druge strane, bilo je naporno predavati pogled sjenama. Svaki put se, uvijek na istom mjestu, bilo stropa, bilo poda ili zida, naglo prošire, a zatim učvrstnu u nepomičnosti. Zasjele te — skvrčene u napinjanju, nakrivljene i iskrižane — stijesne te i u sobi; i ne dopuštaju ti smoći snage da im se odupreš. Moja sjena, još kako-tako, nije mi posebno prijela, ali beskrajno me pljoštalo gledati oca i nepokretnu mu sjenu. Unatoč neprimjetnosti, ipak, malo-pomalo se rasprostirala te je, uskoro, učinila da njih dvoje na balkonu budu, uvijek u istom položaju, sasječeni. A kad se tome još pridoda i očeva, stalno ista, zamorna kretnja kojom se hladi lepezom — sve me to dovodilo do otupljenja.

Koji put bih ga zamolio da mi objasni:

— Tata, a što je to brzina svjetlosti?





On bi samo letimično okrenuo glavu, ne zaustavljajući zrakoderati lepezom, te bi odsutno svrnuo pogled u mene. Kao da mu se učinilo da sam nešto pitao. A potom bi bez odgovora vratio lice pred lepezu. Kao da ne dopušta da mu ni pogled bude brži od tišine.

Uh.

Navečer, kada bi postalo nešto podnošljivije, iako toplo do dahtanja, ostavio bih majicu neka visi preko kratkih hlača i sastao se s prijateljima iz ulice. Za razliku od automobila, koji su se na svojim sjenama i pokretali, naše su nas sjene istodobno pretapale dok bi se i kidale, prekrivajući nam razgovor.

Franka je zaneseno pričala o dečku s kojim je bila jučer, a još oduševljenije je brbljala o dečku s kojim se mora večeras naći.

Edo je zdušno prepričavao film koji je presnimio i s veseljem zborio o filmu koji će sutra presnimiti.

Suhi je samo ispuštao zvukove: »suuuuuzuuuuukiiiiiii«, »hoooooooooonda-aaaaaaa«, »kaaaaawaaasaaaakiiiiiii«, »rn-rn-rn« i »em-emmm« jer tako bruje japanski motori.

Nisam znao što bih mogao ispričati o praksi roditelja ili teoriji relativnosti. Pri svakom slijegu mojih ramena, sjena bi se protegnula i zauzimala sve veći prostor. Sve više sam se osjenjivao. Kao da sam dobio masivan i neudoban plašt koji moram nositi. Isuviše djetinjasto bi bilo o tome govoriti, a odveć odraslo za uobličiti u zanimljivu temu.

Nastavio bih slijegati.

Brzo bismo se rastali. Svi su odlazili svojim hobijima, odvlačeći uske i tanke sjenke dalekovodno, napinjući ih za sobom dok ih ne bi prekrile glomazne i guste sjene zgrada. Ulične sjene natjecale su se u veličini. Sve su htjele biti veće od stvari koje osjenčavaju. Rubovi nogostupa od kolnika, žice od tramvaja s tračnicama. I tako iz večeri u večer:

Izgledalo mi je da će se ljeto rastopiti u svijetlu mrlju bezvezarije na hrpici tame, a ja ću ostati beskonačno ukliješten između kreveta i ladice stola s *Fizikom 2*, u vlastitoj sjeni.





Za razliku od mojih prijatelja koji su imali interese, mislio sam da će se meni zatvoriti svi pravci za ono što je prošlo, a to će me sputati za ono buduće. Neobično! Baš kao sjenka prometnog znaka kad god bih prošao kraj njega — i njegova sjena i njegov odraz podigli bi se istodobno i prijetili da me ulijene u vremenu: \ominus .

Ili se sat pokvario i stao zasnogda na 15 do 15 danju, 15 do 3 noću te se više nije razlikovao od zabrane prolaza? Ne znam, bilo je prevruće. Potpuno je pokoravalo sjene. Premlad da od nečega napravim uspomenu, nedovoljno star da nešto pokušam zaboraviti — bio sam skučen. Ni pjesmica, a koju sam i osmislio za najteže trenutke:

USPAVALJANJE

32

Već na JEDAN ako si žedan
ove spavalice nisi vrijedan.

Na DVA misao ti je samo onda prava
ako ti se čini da čitav svijet spava.

Sad smo, u istoj igri, ali na TRI
oči, ni malo, ne otvori!

Iza ČETIRI, daj ne viri,
trepavica ti vjeđu miri.

U PET, ne, nije opet,
samo ti se čini: spava cijeli svijet.

U ŠEST, zbilja jest,
više ne stežeš jako pest.

SEDAM, šapni: »Ja se ne dam.
brojevi, više vas i ne gledam.«

Na OSAM, nisi sasvim sam:
ali još ne spavaš — neka te bude sram.

DEVET, najozbiljnije i opet:
ne napuštaj krevet!

Na DESET ne idi dalje, vrijeme je za san.
Ako te nije našao, ponovi od JEDAN.





nije mi pomagala.

Tramvaj na postaji zvučao je kao da se uspuhava zaustavljajući, da bi tek kad krene počeo duboko disati ulazeći u brzinu. Nisam htio ni zamisliti kako mu se sjene antene raštrkavaju, ne gubeći oštrinu, poput kakva letećeg buketta napravljenog od pribora za jelo.

Na radiju je A jecalo tek za B koje se odvojilo od njega. C nije bilo ni u prisluhu.

Ih!

Stoga sam sljedećeg poslijepodneva, zagrijanog do muka, obasjanog do žmirkanja, osmislio običnu, izmišljenu priču dok sam polako spuštao rolete.

Bio jednom davno, ali ne zadugo, jedan dječak koji je nekoć živio u našoj ulici. Nitko više ne zna točno gdje, ne samo zato što se imena ulica stalno mijenjaju, nego jer nije bio zanimljiv. Otkrio je tajnovit i neobičan prolaz koji vodi kroz dubinu kasnog poslijepodneva. Toliko je daleko zašao u nj da je zauvijek ostao zatočen. Nisu ga nikada pronašli, proglasili su ga nestalim te su ga brzo zaboravili. Većina ne voli one koji im ne otkrivaju tajne.

Onda sam nastavio promatrati. Sjene su se zgrčile po zidovima kao da se hoće raspuknuti i nadvladati same stvari iz kojih i nastaju. Ocu se sjena proširila i izdužila po balkonu, iako i dalje nečuveno nepokretna kao zrak.

Tek je lepeza u njegovoj ruci treptala.

Primijetio sam da razmišljam usporeno, a osjećaji mi brzo i nerazumljivo nestaju. Nevjerojatna pojava kojom se nisam stizao ni općiniti. Nije mi bilo stalo do toga da mi prijatelji povjeruju, nego sam htio izazvati barem trunku pažnje, kada to već ne mogu kod oca, te pokazati kako imam nešto za sudjelovanje u razgovoru, ne bih li tako produljio naše bivanje zajedno i prepriječio se vremenu.

Teško je bilo razlikovati: neprekinuti zuj trafostanice ili je cvrčcima bilo toliko vruće da su se glasali bez prekida.

Navečer je zrak bio umotan i spakiran u vrućinu pa sam s mukom nosio sjenu. Zavlačila me prema zidovima zgrada i kolnicima koji su dvostručili svoje plohe. Iz zajedničke vreće za smeće pored jednog haustora, kantica od jogurta i pluteni čep od vina pokušali su bijeg, ali nisu dospjeli daleko. Zaustavljeni jakom sjenom ruba koji je njom postao veći od sebe samog.

Ah!

Preguravao sam se kroz teški zrak, probijajući resaste sjene plahti. Svakim korakom trebao sam ga lomiti, a zauzvrat sam dobivao zacurkaje znoja od potrganih dijelova koji su se obrušavali po meni. Kada bih prošao kroz njega, iza mene bi se ponovno pakirao u teško probojnu vrućinu. Pojavio sam se





pred prijateljima. Sjene su nam, primijetio sam, vrećasto padale po mjesečini u uličnom svjetlu. Kao da smo prekrčani mrakom.

Rekao sam:

— Nije čudno da toplina ima to plina u sebi. Kao da najvažnije riječi i same jesu upravo ono što predstavljaju! Pardon, nisam to htio reći. Nego, da, prolaz kroz kasno poslijepodne! Otvara se kao da se otresa sjene, a kroz njega padaju slova...

Ne samo da prijatelji nisu razumjeli nego su me i zadirkivali.

— Budalaština — rekao je Edo. — Nije ni za film!

— Lažeš — rekao je Suhi, zavrteo šakom, pocupnuo nogom i zabrujao na zamišljenom motoru. — Eemm. Rn. Rn.

Franka se samo nasmijala.

— Jesu li zgodna ta slova? — pitala je.

— Ma... — rekao sam.

34

Istupivši iz obruča nazubljenih sjena vraćao sam se kući uokolo četvrti; ljut.

Čak sam se na neko vrijeme zaustavio iza reklamnog panoa u dubokoj sjeni same sjene, a onda sam shvatio da stojim iza tuđih riječi skrati dan — produži san, budi slobodan — uzmi nebulozan, obrati se ljekarniku pa sam se još ljući vratio, tarući sjenu: prošao sam uz kladionicu »Ti-bet«, restoran »Žderor«, pored bivše igraonice, a sada salona za uljepšavanje »A mor Al na!!!«, videoteke »Zchohar«, potom bivše vjetropromatračnice, sada banke *Kapitalic*, kraj nekog Ureda za otvaranje ureda »Baštine taštine«, a iz kante za smeće na uglu mahnuo mi je, uspravno se izvijajući, toaletni papir; nisam htio približiti se i provjeriti: čist ili prljav, već sam produžio doma, čak i ubrzao, jer su me, pločnikom, dvije sitne, ali hitre pljuvačkice stale pratiti.

Odlučio sam ne izlaziti nekoliko dana, koliko god mi to razraslo sjenu.

Dok sam osjećao uvrijeđenost, istodobno sam mislio kao da je i hinim.

Na zalasku bih na prozoru okretao leđa suncu da zađe za mene.

Sve dok me ne bi uhvatio san, tih zaparnih noći koje su mi vadile ruke iz džepova — a samo da mi priskrbe rugajući odraz vaze za čačalicu — s leđa sam gledao oca kako stoji na balkonu i sve živčanije maše lepezom. I kada bih se sutradan probudio, on je već bio na vlastitoj sjeni i stajao na vrućem zraku u ukočenom stavu — pomicala se samo lepeza.

Noću je, strašnim hukom, iz daljine ili podrigivao Regoč ili su cvilile dizalice s gradilišta.





Sutradan, nakon neuspješnih traganja za nekom dobrom pjesmom* — ponekad bi se B, nakon što je otišlo od A do C, i vratilo do A koje ga je preklinjalo, ali tada bi pak C započelo s tugom — koja bi me pokrenula, pogled mi je bio prikovan robusnim sjenama. Zavladaše su zidom. Moja se, primijetio sam ispružen na krevetu, nije posebno isticala, samo što sam je osjećao tako naporno da me sabijala. Jer kako bih se pomaknuo ona je bivala još većom. TroMila Me.

Baš ističući i reprizirajući strašno dignuto M koji je, upravo, i milinu potpuno pokrivač za *me*, zbijajući me u najmanje *m* iz formule.

Bilo mi je bolje samo ih gledati i ne činiti ništa.

Jednog trenutka sam tako, stiješnjen izbačenim sjenama, uočio kako se jedna sjena pokrenula i izdvojila iz ostalih. Skrovito je zaplazila sa stropa na pod, kao da je posramljena.

Bila je to mamina sjena iz profila: vitka, ali čvrsta. (Ugibala se podulje, ustvari, koprčala se ne bi li se otela ostalim sjenama sa zida, a onda je, šuljujući se podom, u tome uspjela, te u trzajima otplazila iz sobe, kroz otvor ispod vrata. Pratio sam je hodnikom. U dnevnoj sobi, sjena se bacila na zid. Postavila se usiljeno i skrušeno, kao pred zrcalom, poviše kutne fotelje, a onda se iznenada, poput pare, uvlačeći se u sebe, slegnula iza nje.)

Vratio sam se u krevet. Razmišljao sam:

»Moram prešutjeti ocu o lutajućoj sjeni (). On sigurno misli da sam prestar za neobično, a premlad da u nesvagdašnje povjerujem. Osim toga, otac je već čitav zarastao u vlastitu. I kada ga povremeno upitam: 'Kako si?', on odšuti. Kao da pazi da mu vrućina ne bi ušla na usta. Više niti ne okreće glavu prema meni. Sjena mu ne da da se pomakne iz nje. Samo malo brže zamahne, ponekad premještajući lepez u drugu ruku. Kao da mu smetam. Kao da ne radim dobar hlad.«

Kao da mi rok upotrebe još nije ni počeo.

Eh.

Za zažarene večeri Franka, Edo i Suhi došli su pod prozor i zvali me na ulicu:

— Je li policija pronašla zatočenog dječaka? Je li se otkrilo da su ga sjene iskoristile? Ili ga se pak sumnjiči za dilanje odbljesaka?

Smijali su se kao petarde.

* Čuo sam je, ali se pojavila samo dva puta, a onda zauvijek nestala. Zabranili su je! Ili je bila nekom pogrdna ili netko nije razumio, budući da se pojavila prije vremena. Nisam joj stigao popamtiti riječi, ali koliko mi je ostavila sjajan osjećaj, toliko ju je zamijenio i ružan što je više nigdje ne mogu čuti: znam je, ali kao da ne postoji. Kao da je za sve druge napravljena u O-duru!





*Sjene su ih gorostasno zaklanjale
i nehотиčno su se bacale ne mene.
Brzo sam navukao rolete i vratio
se na krevet. Nisam znao što bih
sa sobom. Zrak se oštrio od topline i zašiljio sve zvukove.*

Šutio sam poput vlastite siluete na stropu: raspršeno, a stegnuto. Prava suprotnost. Gadno je ne biti više dijete i ne moći se začuditi, a ne biti još odrastao i jednostavno se zabrinuti. Osjećao sam kako mi još malo nedostaje da se potpuno uživim u uvrijeđenog. Srdito sam u mrak prema zvijezdama ponavljao psovku:

»E jednako mc na kvadrat! E jednako mc na kvadrat!«

* * *

36

U kipućem, a suhom zraku sljedećih dana — plitko i sporo sam ga uzimao — obris mi nije omogućavao ni prave udisaje. Još sam sporije razmišljao, a misli su nestajale tek što bih ih pomislio. Mislio sam kako ću ostati zarobljen u vremenu. Ni makac prema budućem.

U točkastim odsjevima razabrao sam kako se zrakom svrdla:

IZRONJENI POLJUBAC

igrokaz u deset zagnjuraja za publiku s podvodnim maskama

Pozornica na morskome dnu

Likovi: Djevojčica s čarobnim štapićem (nije pravi!)

Dječak sa sabljicom (igračkom, pravom!)

1.

šetkaju morskim dnom, svatko za sebe

Dječak: (dolazi s lijeve strane, šetucka i šara sabljom po pijesku)

Djevojčica: (s desne strane zamišljeno maše štapićem)

Obratiti poseban pozor kako ne primjećuju smeće po dnu, napose, bačena stara računala i televizore koji sad izgledaju poput akvarija, potom pištoljčić (nadam se ne pravi, već na vodu), izgubljeni mobitel, probušeni zračni jastuk,



potrganu pedalinu, jednu neupotrebljivu vjetrovnicu (o, ispričavam se, to ne!, pa to ne postoji), veliku, a mikrovalnu pećnicu, potom ružnu i pokvarenu perilicu koja ne bi bila nimalo zgodnija ni da je ispravna, onda prazne, a pune mora boce, zatim opasne nazupčane konzerve, što oštrije i strašnije grebu od bilo kojeg grebena, no da ne promatram dalje, moglo bi svima ponestati zraka od nabiranja.

Također ipak istovremeno zapaziti kako su Djevojčica i Dječak potpuno uronjeni u misli.

2.

spaze jedno drugo, zastaju kao usidreni

Dječak: (govori, ali ništa se ne čuje; tek mu mjehuri, veliki i obli, pršte i streme uvis)

Djevojčica: (smješka se, mjehurčići joj bježe iz usta, brzi i vižljasti)

37

3.

glasniji blobot, muti se od sudaranja mjehurića

Dječak: (podigne sabljicu, uzrujani mjehurčići, veliki kao naranče lete ponad njega)

Djevojčica: (podigne štapić, mnoštvo mjehurića poput obrnutih grozdova sjaćuje se uokolo nje)

4.

mali vali

Dječak: (vitla sabljicom, želi sasjeci sve mjehuriće, smetaju mu kao da su čvorići, o kako mu smetaju!, volio bi mirno gledati njeno lice)

Djevojčica: (bode štapićem mjehure nastale pokretima sablje, voljela bi da je ne ometaju, iako joj se pomalo i dopada što ih raspršuje, to joj je baš zgodno)

5.

pjenušanje

Pozornica se burka pjenom od njihova zamahivanja, postaje sve gušća, diže se i pijesak dok ih potpuno ne prekrije, poput velikog oblaka. Kao da se more igra »miksera«. Ili »pjeskovnika«?! Možda: »pjenanja«?! »Valovice«?! »Propinjača«?! Ma, priznajem, uopće nemam pravog pojma! Isuviše je osjećaja u igri!



6.

virkanje u vir

*Veliki vrtlog pjene koji se kovtla kao kakav poludjeli šlag na torti.
Baš kao kada otvoriš oči, istovremeno kad i skočiš u more.
Prava pravcata pjenidba!*

7.

stišava se pijesak, a dotječe pljesak
More se postupno smiruje, prizor se bistri, sve je smeće nestalo.
Polako se naziru Dječak i Djevojčica.

8.

Dječak i Djevojčica:

(čisto i jasno, stoje zagrljeni na morskome
dnu, njegova sabljica mirno pada iz njene
ruke položene na njegova ramena, a njen,
pak, štapić viri iz njegove ruke uz njena leđa)
Obratiti pozor kako se morska bića, posebice sipe i školjke, uopće ne obaziru
na njih.
Kao da se prave!

9.

Ljube se!

(nekoliko sitnih, jako sitnih, mjehurića ljuđa
se uokolo njihovih glava, ali su toliko prozirni
da ih jedva tko i može, uopće, zamijetiti)
Vrijedi ipak pomisliti kako su, ujedno, lakši i od vode i od zraka.

10.

(voda polagano otječe)
kako razina opada tako
im se
ocrtava:
najprije na ramenima
potom i bokovi
zatim koljena



pa gležanj
potplat

Čuje se kлокot otjecanja i dok još kapka s njih,
Dječak i Djevojčica se sve snažnije grle.
Kao da se žele do kraja ožmikati!

Publika je potopljena

ZAVRŠETAK

Ha!

Onda, nakon nekoliko takvih dana koji su mi sparinom užegli usne do šutnje, kada sam u vlastitoj sobi, sasvim slučajno, otkrio prolaz kroz kasno poslijepodne, osjetio sam se uzvišeno.

Bio sam se presvlačio.

Skidajući slijepljenu majicu sa sebe dok me sjena usporavala, odjednom sam shvatio da se nalazim na početku otvora prolaza koji vodi kroz dubinu kasnog poslijepodneva pa sve do tko zna gdje...

Sam prolaz otkrio mi se nakratko. Trajao je nekoliko trenutaka.

Sjene koje su se dotad tako nadmeno preslikavale po zidovima — u hipu nestaju, a sve stvari — momentalno gube boju i lažni odsjaj. Sve poprima — upravo crno-bijele tančine. Stolica, krevet, stereo linija, ormar, police i stol, pa i sitnije stvari, čak i odjeća i tijelo — potamne, a onaj neuhvatljivi i naizgled prazan dio prostora između stvari — pobijeli svjetlinom. A moj vlastiti pogled, dok kroz mene jezdi nevjerojatna uгода, otkriva, istovremeno, nijansasto taloženje polumraka i polusvjetla. Tako da su sve sjene izbrisane, a ja se punim skladom, izlazeći iz nje.

U prvi trenutak sam se prepao, pa sam odmah upalio svjetlo i time je prolaz nestao. Onda sam ga, sabirući se, ugasio. Prostrujilo me zadivljenje te sam pustio da posvuda ovlada brzina mog pogleda za spori osjećaj ugone. Kad se spustila noć bilo ga je nemoguće ponovno naći, ali pomisao na njega bila je pravo nadahnuće.

Osim toga, sretan, primijetio sam kako sam si odvuкао nasukanu sjenu u dubinu vlastitog bljeska.

Riješio sam je se.

Bio sam neosjenjen.

Sebi nadohvat.

Bar na trenutak.

Malo sam se zašepurio ispred zida: kreveljio se stropu i podu. Bez odraza sam se osjećao tako dobro neograničen. Također sam otkrio, kad sam pogledom, bez posebnog upiranja, skrhao tamnu i gustu sjenu od stereo linije i

zamrvio je u prozračnu plohu nalik na cjediljku kroz čije su rupice zasvjetlu-
cale zrake, da sam obdaren.

Hh.

Nakanio sam prolaz i sutradan potražiti. U međuvremenu izašao sam van, do
najsitnijeg detalja, sve ispričati prijateljima, ma koliko to smijeha prouzročilo.
Bez poteškoća sam svladavao zrak koji se pod pritiskom vrućine spustio do
nogu. Slobodno sam trčkarao: , , , , , , , , , , nisam više bio sužanj ukočenih
sjena. Ali morao sam si priznati, preskaćući neke bljeskove i
zrcaljenja od zgrada da vlastitu spoznaju o sjeni ostavljam u sjeni —
kada se gužva, ona postaje sve ravnija!

Većina voli da im otkriješ sjenu samo da bi te njome preklopili.

Blja!

Zatekao sam ih dok je Franka pričala o novom dečku. Edo i Suhi su ki-
mali glavom i upuhivali dahove preko ovratnika u majicu, željno očekujući da
ispričaju o novom filmu i o novom motoru.

40

Uskočio sam među začvorene sjene i naglo ih prekinuo.

Brljao sam zaneseno, ne ispuštajući ni jedan osjećaj koji sam stekao. Sje-
ćam se toga samo u obrisima. Lupetao sam beskrajno, zadovoljno i veselo.

— Ne znam odakle bih počeo! Najprije bih vam, zapravo, opisao prožetost
samim izvrsnim emocijama koje vladaju mnome. Potom bih vam natuk-
nuo kako se treba riješiti straha od zadržanosti u vremenu. Onda ću se raspi-
čati, manirom tečnog prikaza, o začudnoj snazi razgovorljivosti koju mi je pro-
laz pobudio. Dotaknut ću se, prijatelji moji, i komunikacije, spominjući nešto
poput blagorječivosti i »prisposobljenosti« za razne pojmove, iako otežavaju
sporazumijevanje. Istaknut ću i želju za pozornim slušanjem. Zatim bih
se osvrnuo na dosad neupoznatu mi strpljivost. Ona mi omogućava da spokoj-
no zadobivam nagon za sljedeća otkrivanja. Završit ću osvrtom na zna-
tiželju. Iznijet ću i prijedlog da zajednički nastavimo potragu. Kratko ću još,
tek kao mali pogovor, navesti kako se sjena moje mame iskrala. Neka to
bude možebitan začetak neke zanimljive raspre u kojoj ćemo svi sudjelo-
vati... Ma, zaboravite brbljarije! Pročitat ću vam pjesmu koju sam izvukao iz
prolaza u kasno poslijepodne!

SMRZNUTO IME

Kad si sve bolje vidim dah
Zvuk slabo izlazi na usta
Nema melodije ni na mah
Ipak, bitno je da nisu pusta



Ona me ima ona me prima
Tako mi zime
smrzava mi se i tvoje ime

Bljuzga, vjetar i hladnoća
Kod svih ekran isto trkelja
Grijanje, pristojbe i skupoća
Nepodnošljivi uvjeti i za krpelja

Ona me ima ona me jedina prima
Tako mi zime, tako mi zime
smrzava mi se i tvoje ime

Dok su svi ukočeni kao klade
To te se i ne treba ticati!
Jedino prosjaci nešto rade
Uđu u tramvaj i počnu žicati

Ona me ima ona me prima
Tako mi zime
smrzava mi se i tvoje ime

41

Pogledavali su se zasjenjenih pogleda i silno se trudili da to ne uočim.

Franka je prva prozborila:

— Jesi li dobro?

— Poludio je! Kao i njegov tata! — rekao je Edo za sebe.

Suhi je podigao ruke i prebacio ih u stranu, vičući: »Iiiiiiii!« — visokim tonom kočenja, kao pred velikom preprekom koju treba zaobići.

Nisu ni primijetili da sam bez sjene, tek šatiran riječima.

Osjećao sam se jedro, isuviše dobro da bih im nešto pokušao objasniti. Mijenjao sam se. Mogao sam ići doma komadajući sjene, a da se ove ne raspadnu!

Autoalarm, jedan od prvih tada u ulici, usamljeno je dozivao u budućnost ostale automobile, na druženja i zajednička glasanja.

Heh!

Sljedeće jutro vrebao sam oca.

Pokušao sam mu oteti lepezu, no on bi vješto izmaknuo ruku.

Vježbao sam čvrst i mudro zamišljen stav, kakav je i on imao. U biti, tražio sam točku u koju zapravo gleda. Pokušavao sam, ne napuštajući uspravan položaj, kružiti mislima i pogledom uokolo. Otkrivao sam uvijek novi koma-





dićak neba koji mi je djelovao vrijedan pogleda. Na zgradi pored i na ulici ispod, u uvijek istim crtama od ispucalih zidova i u krzotinama na ulici, tvorio sam oblike, videći u njima uvijek drugačije slike.

No kamo je to moj otac zagledan, nisam uspijevao shvatiti. Bio sam preslobodan.

Najvjerojatnije je gledao tako daleko da se udaljio od samog sebe. Ili pak tako blizu da si je uvukao pogled kako bi se iznutra razgledavao. Možda je odgonetao šare na lepezi? Tko to, uostalom, može znati? Ni brzinu svjetlosti na kvadrat većina ne razumije.

Stajao bih po danu u sjeni i jedva čekao kasno poslijepodne. Uvukao bih se u sobu gdje mi se ukazivao prolaz. U njemu sam bio zadovoljan i poseban. Imao sam odušak. Osim toga, bez vlastite sjene osjećao sam se providno, što mi je zauzvrat davalo lakoću i prostornost nauštrb svih stvari, premda je ljeto, upaljeno do vrhunca, dostiglo vrelište.

42

Neopterećen vlastitom, mogao sam se potpuno predano posvetiti radu na ostalim sjenama. Razmišljao sam, a misli su ostajale tamo gdje su bile i smišljene. Ako suprotnosti ne mogu pobijediti, treba ih združiti. Bio sam poznat samom sebi.

He.

Tijekom jednog poslijepodneva, potaknut zanosom novih iskustava, sinulo mi je da prolaz provodi iz vruće težine dana preko mlačne mekoće noći. Čitavu sam noć ostao budan kako bih prolazio njime. Spoznaja da sam svjedok iskona i da zdušno sudjelujem u tajni pamtivijeka, bila je posebna. Odista, bio sam si izuzetan u otkrivenom osjećaju.

Prolaz je vodio i u suprotnom smjeru, kroz dubinu praskozorja, samo što onda prevladava više tminasto negoli crno. A polusvjetlo i polumrak istodobno se rasplinjavaju te oslobađaju prostor za dnevnu svjetlost.

Zvučalo je glupo, ali osjećao sam kako sam baš doslovan i izvlačim *koru* iz *pokorenosti*; otkriće me plemenilo te vodilo daljnjim istraživanjima: uvježbao sam prolasku do nevjerojatnih razmjera osjećaja.

Zvao sam to punosjet: bio je napravljen od čednosti, strasti i uzbuđenja. A ponavljanje prolazaka, uvijek sličnih — sve mi se ovo događa prvi put, ali opet iznova drugačijih — nisam znao kako nazvati. Prejako mi se primio za dojam.

Izvukao sam i jednom, tik pred noć, novi pojam iz njega — spojen na dnu, račva se u osjećaj i otvara prema gore, tako da te naopačke zaokuplja.

Iako nisam baš u potpunosti znao što znači, doživljavao sam ga uzvišeno i moćno:



F G
R O
A L
K A
T

Kada nisam bio u njemu, vježbao sam pogled na zadržim sjenama po zidovima, praveći ih krtima. Razvijao sam u sebi sposobnost njihova premetanja. Mogao sam ih pomicati, šturiti, duljiti, skutrivati, učiniti da se smanje, zatim ih vijugati, lelujati, tanjiti, debljati, izvodeći od njih savršene oblike, prespajati ih i savijati. Tvorio sam čudesa. Bio sam ispunjen.

Spojen s vremenom do tankočutnosti.

Nedorastao za misao = stasao za osjećaj.

Ocu sam, važno stojeći uz njega na balkonu i zagledavši se u samog sebe, rekao:

— Postao sam otamnjavač! Majstor sam sjenanja!

Nisam se nimalo osvrnuo da vidim kako reagira. Bio sam si dostatan. Osjetio sam samo kako su do mog lica dospjeli pojačani, čak pomalo i grozničavi, zapusi osvježavajućeg lepeznog zraka.

Potpuno sam se posvetio presjenjivanjima.

Izrazito sam bio ponosan na vrlo dobar rad na sjeni ormara: od njegove masivne i tvrde sjene načinio sam čipkast i blago zavalovljen otisak. Umjereno sam mu napravio sitnije detalje s rupicama raznih veličina, tako da je cijela sjena sada odisala prozračnošću.

Za njom nimalo nije zaostajala ni prepravljena sjena kreveta kojoj sam, pogledom, presavinuo uglove i isprugao je da bi dobila na pokretu. Zezajući se, od sjene stola napravio sam nešto što mi je izgledalo slično dvorcu s pokretnim mostom ili svemirskom brodu pri spuštanju, a zapravo sam htio dobiti sebe koji se skriva iza spomenika izumitelju šilterice. Nisam više bio dijete da bih se sa sjenama mogao olako igrati, a još nisam odrastao da bih se njima mogao okoristiti.

Beskrajno sam uživao.

Aha!

Jedne noći, zatihnute od kasnoće i sparne do nepomičnosti — čuli su se samo škriptaji zgloba mog oca kojim je pokretao lepezu, ispod prozora je zapiskutala Franka.

Provirio sam:

stršila je



na vrhu
vlastite
sjene

Šaputala je spuštene glave:

— Pronašla sam prolaz u spavaćoj sobi svojih roditelja! Ne vjeruju mi. Misle da nisam normalna. Zrakasto se raspršuje. Uzbuduje me. Uopće ne mogu spavati. Oprosti što ti nisam vjerovala! Ako hoćeš, možemo zajedno proći kroz tvoj prolaz.

Na trenutak sam stajao ukočen na prozoru.

— Fr...

Pogledala me. Pogled je savršena pojava. Stvara osjećaj kao da nikad neće prestati biti gledljiv.

44

— ...an...

Iako se njen zatrzao u isparaju vrućeg zraka, pojmio sam kako možemo gledati u isto, a vidjeti različito.

— ...ka...

Kao s ocem. Kao s energijom. Kao sa svjetlosti.

— ...dodi!

Te smo se uzavrele noći, Franka i ja, upustili u odriješivanje sjena.

Dodiri nas približavaju toliko blisko da odnose sjenke i stvaraju lakoću. Izgleda da je opreka takva da što je blizina dodira veća, sjenka se udaljava njegovom blizinom. I obratno.

U razmjeni topline nestaje, umah, vrućina jer nas blaži ona koju sami činimo.

Tada nas sjene ne posjeduju.

Ispunjenost se dijeli.

Oduševljenost jača samu radost slabljenjem odsjenjivanja.

Brzina kretanja za ugodnu sporost osjećaja.

Osjećaj je veći od osjenčaja.

Bez riječi tepali smo si prirodne pojave.

Formulirali smo šutnju!

Obesjenjeni, ležali smo na krevetu. Sve, baš sve u sobi, osim nas, bilo je uvučeno u mrežu sjena. Nahvatale su se po zidovima, stropu i podu. Naša nadmoćna tijela stvorila su središte do kojeg one ne mogu dospjeti.





A onda, kad joj se sjena od umora vratila, premetnuo sam je.

Pretvarao sam je na zidu u raznovrsne odraze.

Odjenuo sam je u dugačku haljinu koja mijenja kroj zavisno od pokreta koji učini:

pripijeseuztijelo kada se kreće, a odiže pri mirovanju.

Dizajnirao

sam joj piramidalni i visoki

sjenobran, koji se po potrebi širi i suzuje.

Pravio sam joj i likove na stropu: bila je kraljevna na konju, kraljica na tronu, balerina na pozornici, *špijunka* na zadatku, pjevačica na koncertu i manekenka na pisti. Potom sam njenu sjenu po podu pretvarao u veliku mačku dok se čisti, srnu u trku, lavicu koja se odmara, pticu koja vreba i slonicu koja se češka surlom.

Slonica joj se baš i nije isuviše dopala.

Osjećaj nadvisio nam je misli.

— Zaključujem nam 1 000 000 iz fizike — rekao sam.

45

Nisam spavao čitavu noć od ugone kad je otišla.

— preskakivao sam si noge na odsjevu stakla

— radio kolut naprijed kroz pupak

— pravio stoj na dahovima

— prigušivao vrisak gazeći si glavu

— otpuhivao prašinu s *Fizike 2*

— rastezao se u samoj sjeni, a da se ne pomakne

Napokon sam sjeo za stol i smislio:

JELOM PROTIV SNA

U tanjuru, na stolu, spava jedan komad torte,
a uokolo drijemaju i drugi kolači od čokolade,
upravo se budi i banana, ne znam koje sorte,
a u senfu se već umivaju dvije safalade.

Poslije lijepih snova, iz cijevi budi se i voda;
miris kruha lješkaru u svom kilogramu,
još se nije sasvim pridigla ni jagoda,
jer i kristali šećera kunjaju u gramu.





Zijevaju glavice salate iz zdjele, rastežu listove;
muti se tek ustalim jajima, brašnu, mrvicama,
i meso se već tušira u ulju, prekidajući snove,
a za njim kupku čeka bosiljak s tikvicama.

Meni je kuhinja njihova spavaća soba;
u koju ulazim da bih se nahranio –
za sebe su živi, za mene, tek roba –
Pojest ću ih da bi nas sve rasanio.

i zaspao sve do podneva.

* * *

46

Sutradan, točno u zažeglo podne, Franka me pozvala pred kuću. Istrčao sam s papirićem, veselo joj ga pružajući, no promatrala je vlastiti tračak sjene.

Izvinuo joj se

u

z

d

u

ž

n

o

preko lica.

Kroz njega nije me mogla pravo ni pogledati. Riječi su je ovijale. Rekla je:

— Dobro sam promislila. Mene ne zanima sjenanje. Treba mi zapravo nešto tko će mi kupiti hladnjak, zamrzivač, štednjak, sušilicu, mikrovalnu, perilicu, napu, ovlaživač zraka, jakuzzi i tanašne ekrane. Zapravo prekriti sve sjene stvarima težim od njih. Gotovo je među nama. Ti si ionako glup. Ne možeš naučiti napamet da prema teoriji relativnosti između energije i mase postoji ekvivalencija. Zbogom! Idem na more.

Ph.

Znao sam da se na moru sve sjene umnogostručuju. Nemoguće se iz njih izbaviti, a vlastiti odraz se prespaja u samog tebe! Ne znam zašto, ali sam čak pomislio: »Finiš, iš, iš!«

Okrenula se i otišla. Sjenka ju je nosila na sebi, Franka je bila tek njena izrezotina.

Stajao sam nepomično.

Pokušao sam joj, na odlazećoj sjeni, pogledom učiniti krila. Ili bar kotače!

Uspio sam tek da se sjena raspukne na dva dijela.



Jedan njen djelić brzo se rastegnuo prema meni, a čas kasnije, uz svoje tijelo, ugledao sam patrljak od sjene koji me nije htio napustiti. Nisam ga mogao otresti usredotočenim pogledom. Probao sam odskočiti od njega, ali me komad sjene spremno čekao da na njega stanem.

? _____
--? - - - - -
--? - - - - -
— ? - - - - -

? _____

?
?

Više nisam vladao sjenom. Misli su mi se toliko ubrzale da ih nisam mogao pohvatati. Osjetio sam kako se krcam težinom, a ova pak zamjenjuje sve ono čime sam bio ispunjen. Želio sam se iskaliti na sjenama, a napad nagle vrućine bio je toliki da nisam mogao disati. Od crne sjene zgrade na ulici htio sam napraviti snježnu planinu ledenih vrhunaca. Nije mi išlo. Pravokutna sjena bila je čvrsta i pravilnija nego ikada. Nisam mogao ni najobičnije: rastrgati duguljastu sjenu automobila. Ni stegnuti sjene semafora, ni žicu za struju vezati u čvorove. Uključio sam i radio — A preklinje B da mu se vrati od C, a C ga isto želi, teška nesreća; B ostaje samo, ali se A i C ne spajaju — zgrabio ga i tresnuo o zid.

— Utišaj se! — poželio sam čuti tatu s balkona kako viče na mene. Ali ništa.

Legao sam na krevet i pokušao nestati:

ZZZAMIŠLJAM

Zzzamišljam veliki sladoled
kako se smrzzzava u tvom srcu
istom klizzzim u san,
a ja bih samo
čokoladu limun vaniliju
zzza van.

Nije išlo. Gazio sam ostatke radija, lomeći, krckajući, pucketajući, usitnjujući ga do praha. Tek pred jutro pokupio sam ih i bacio u smeće; sve je bilo puno oštih i nabadajućih kvačica, ali, ooo, pa ja se još nisam riješio ni otpadaka *Fizike 1* s dna kante!

* * *

Sljedeći dan probao sam biti vedar nalik danima. Ali bezuspješno!

Bezuspješno!!

Bezuspješno!!!

Sjena me raspinjala. Tiskala me. Kao da mi je za nekoliko brojeva manja pa se ne mogu iz nje izvući. Kud god bih krenuo, morao sam je svuda slijediti, a ona se izobličavala na najrazličitijim i nepredviđenim mjestima. Uguravala me pod stol, preklapala ormarom, rezala vratima. Nemilo me bacala po stropu i obrušavala se iz svih smjerova, samo da me uznemiri.

48

Ometala me na najgluplje načine.

Podizao bih pogled,

ali ona bi mi ga brzo spustila na sebe.

Čak bi mi od same sjene pravila sjenu.

Čak bi mi od same sjene pravila sjenu.

Podlakinja!

Najteže mi je bilo pojmiti najjasnije. Ovo: imam sjenu, pa čak i ako zažmirim.

Stoga sam je nastavio gledati samo iz opreza. Mogla se ponijeti krajnje odurno, izobličiti se u čudoviše: *FFrraannkkeennššttaajnniiziiirraattii sese!*

Vladanje sjenom, morao sam si priznati, definitivno je iza mene čim razvijam misli o njoj. Ne samo to. Već dok razmišljam o tome primijetio sam da razmišljam ubrzano. A opet, dok razmišljam o tome kako razmišljam ubrzano, misli mi se ipak odugovlače, tako da ih ne mogu niti sagledati. O *sjebano*.

Misli su mi postale > od osjećaja.

Dignuo sam sjenu i izašao lutati njome ulicom.

Sjene su bile u apsolutnoj formi. Izašle su sve, nisu uopće trebale dopuštenje. Rijetki ljudi na ulici, iako poput krilca ventilatora, nisu imali smisla. Osim toga, i kad bi te pogledali, djelovali su kao prodavači koji te više ne poznaju kad nisi ispred blagajne ili pulta. Gala sjenu tende izloga uopće nisam osjećao tako veličanstveno. Jedna, nakošena od vlastitog profila, htjela mi je biti privržena, ali se, umah, pretvorila u raspršenu, istodobno i dobro upetljanu od krošnje, eda bi uvukla u sebe sve koji prijete omanjim sjenama, ma koliko te uporne bile. Pa čak i mokri tragovi ispred trgovina, samo su raskošnije



skupljali sjenu i bljeskali je svima u lice. Mrlja benzina na pločniku samo je glumila sjenu balona! Zatim me pokušala trgnuti sjena koja je izlazila: Y, kao da se slobodno širi iz podnožja stupa, ali bila se to samo račvala mokraća psa. Iza { potom je jedna vitičasta sjena ograde vrta htjela biti lijepa i uzorna, ali nije me mogla opčiniti, dapače, samo me stavljala u zgradu } pa sam se vratio, tako da me utjerana u samu sebe € ne znam ni od čega, uopće nije zadovoljila.

Bilo je zaparno poslijepodne.

Stao sam pored oca na balkonu. Svatko je usmjeravao vlastiti pogled. Ništa nismo mogli izreći. Imao sam neobičnu misao: poredani smo *u vremenu*. Ali kao da je težina riječi bila jednaka lakoći šutnje.

Njegova je sjena bila pomalo ružna. Debela i tusta, nije se uopće mogla pokrenuti. Prekrila je balkon i konopac za rublje kao odveć velika nota pa otac više nije bio ni sjena sebe.

»Sjena ti treba na dijetu«, htio sam reći. Ali nisam mogao izustiti. Primijetio sam da se moja pak izdužila i raste naočigled. Preko očeve.

Drhtavi lepet lepeze koji je pokretao šarolikost njenih znakova, bio je dovoljan.

Ustavljao je širenje.

Sinulo mi je. Pa da! Koji sam ja osjenčani glupan! Trebalo mi je čitavo ljeto kako bih shvatio najjednostavnije. Stalnim pomicanjem lepeze, onaj koji se njome hladi, zapravo se bori da ga sjena ne preplavi i učini ništavnim.

* * *

Jučer sam zašao kroz zagasiti prolaz u dubinu kasnog poslijepodneva. Ipak, osjećao sam kako prolazim bez poleta. Samo da bih izašao u noć. I obratno. A kada sam ušao u novi dan, činilo mi se da to radim po navici. Bez velikog poticaja. Jer i nemam neki drugi.

Prolazu je bilo svejedno za mene, tatu, mamu, Franku, njene dečke, Edija i Suhog. Odveć sam u njemu da bih mu se mogao pridružiti. S ulice, iz daljine, čuo sam glasove Edija i Suhog. Vrtlog drndavog bruja motora koji ulazi u brzinu, iz daljine, prolazio je kroz bljeskute prozora iza kojih su se gledali filmovi.

Kao da su postali preširoki za druge, a preuski za sebe ~~~~.

Lako je postalo i zamijeniti šum automobila za nalet vjetra, valova ili kiše.

Ipak bio sam uvjeren: nalazim kako se ovdje u prolazu moja sjena bar malkice gubi.





* * *

Ee! Mm, ccc!

* * *

Tako sam razmišljao sve do maloprije, kad se otac na balkonu pomaknuo.

Najprije je zamrdao nosnicama, onjušio zrak i sklopio lepezu te sa svojom ogromnom sjenom ušao u sobu pa zatvorio balkonska vrata.

— Treba se pripremati za zimu! — rekao je i pružio mi lepezu.

Prošmrkao sam zrakom. Bio je rijedak. To je pak natjeralo oblake da ga popune. Potom sam se pomno zagledao u šarolike urese na lepezi, šireći je u ruci. Kao da želim otkriti iz njih više negoli mogu, a i saznati nešto krajnje osobito.

Eh!

50

Potpuno sam si iskomplicirao misli.

Nasred sobe, moj je otac zauzeo početni plesni položaj za valcer. Njegova je sjena, na zidu, raširila ruke pa ga povela u tročetvrtinskom taktu. Bolje je plesala od njega. Zatim je s njim zaplesala tango. Izgledalo mi je da se otac potpuno navikao na nju. Predao joj se.

Obrtala ga je kako želi.

U jednom je trenutku sjena podigla oca u zrak, a on, umjesto da doskoči, zastao je čitavim tijelom u skoku između sjene i poda. Ukočio se poput postera dok je sjena nastavila cupkati plesne korake iza kutne fotelje. Nisam više bio dijete da bih se nasmijao. Zadržao sam ozbiljan pogled i stao pred zrcalo.

Mimogred, krajičkom oka pogledao sam vlastitu sjenu:

nadvila se nada mnom i nespreno zaplesala,

onako glomazna. Ignorirao sam je, a u

zagasitim bojama uresa lepeze

nalik na ocvalo lišće,

mogao sam iščitati:

Made in Croatia.

Sklopih je i čvrsto stegnuh. Kad-tad i ja ću se naviknuti na čudne hirove, pomislio sam u zrcalu i opipao dlačice pod nosom: poput izdanka sjena; kao njene klice, nalik na...

Možda ću ih se se rješavati tako da ću si utrljavati toliko sjajni losion da se svaka odbija od mene ili ih toliko pustiti da se sjena u njima udomi.





Do tada, imam prolaz. Ako baš budem silno htio, mogu se i zaglaviti u njemu.

Možda ću ga iznajmiti turistima i znatiželjnicima?

* * *

Shvaćam. Prerastao sam doba da mi se zamisli ostvaruju, dostatno sam star da mi same zamisli ostanu. Hladan sam kao zrak. Sirene iz TV serija i filmova po kućama poklapaju se s onima izvana na ulici.

Nema dvojbe, ljeto je na izmaku.

Mogu zamisliti buduće nedovršene sjene:

o	m
g	i
u	d

zamisliti buduće magle koje okviruju dan i

51

Stavljam majicu u hlače pa odlazim u sobu, sjedam na sjenu, vadim udžbenik za novu školsku godinu: *Fizika 2*. Već na samom početku čeka me prva lekcija:

$$E \neq mc^2$$

Danas, koje stalno želi biti samo sada, kada nam broj godina uvijek ostaje veći od temperature Celzijusa, bilo da ona ode u + ili -, a teorija kaosa je zamijenila relativnost, Franka je postala osoba koja nikad ne isključuje mobitel. Edo pak nikad ne isključuje kompjuter, pa ovaj ponekad isključi njega, dok se Suhi isključio od svih ostalih: zakočio je pred drugima i ubrzao prema sebi. Ja uključujem grijanje, jer vani nema sjena, a rubovi su zaobljeni snijegom. Ugodno je neravno. Ona pjesma se može slobodno puštati, ali sada ima toliko puno postaja da je nitko ne čuje. Sad joj već razumijem svaku riječ, no još uvijek mi je izvrsna. Ide ovako, dok poslijepodnevna toplina iz radijatora izmiče zraku:

OBAVIJEST VREMENSKIM PUTNICIMA

Striktna obavijest putnicima kroz vrijeme
Da se zabave, a ne prosipaju sjeme,
Ništa nije vjerojatno, a sve je moguće
Gradite vremeplov, ostanite kod kuće.

Ne kasnite narajcati nepokretni um,
Riješite prostorvremenski kontinuum,



Smatrajte se kreativnom psinom
Dok ubrzavate crvotočinom

Nek vas ne mori ako ste užasno spori
Svejedno se primičete svemirskoj pori
Niti crna jama nije više fama
Ne bole kosti ni pri brzini svjetlosti

A u prostoru gustoga mraka,
Ne bi vas trebala smetati ni dlaka.
Ne treba vam više prastara faksija
Kad vas giba totalna apstraksija

Žudite li prekršiti i kozmički tabu
Možete se vratiti te si oploditi i babu
Na vašoj su strani misaoni eksperimenti
A u relativnosti niste nikad delinkventi

Ipak, ako ste dio Božjeg hobija
Ne nasjedajte igri znanstvenih lobija
Skinite se s nezamislivog broja
Zaustavite gradnju vremenskog stroja

Vi ni poslije, a ni prije
Ne možete bez tradicije

Ma ako ikada i dođe do toga
Tako vam teorije, tako mi moga
Kad vam vremeplov doživi kvar
Otvaram radionicu, bit ću mu mehaničar

Žarko Paić

Tijelo, labirint, smrt

Jacques Derrida i pitanje o povijesti kraja čovjeka

1. Eshatopija

53

Réne Char u 236. fragmentu *Hipnosovih listića* pjeva o agoniji i neuništivoj slobodi jezika u napuštenosti zemlje i čovjeka:

»Tijelo mi bijaše golemije od zemlje a poznavao sam mu tek jedan djelić. Iz dubine svoje duše primam tako bezbrojna obećanja sreće, pa te preklinjem da jedino za nas čuvaš svoje ime.«¹

Tko govori iz apsolutne praznine stvari? Čovjek ili ispražnjeni jezik sam? Ako je ta praznina znak napuštenosti čovjeka i plutanje stvari u neodredivome smjeru, bez reda i svrhe, nije li sam jezik s kojim otpočinje povijest i za mitsko i za religijsko i za filozofijsko shvaćanje ništa drugo negoli ozbiljena — *eshatopija*? Etimologijski, to je riječ koja povezuje ono konačno i posljednje s nekim mjestom (*topos*). Ali mjesto onog konačnoga i posljednjega zamišljeno je mjesto u mitskoj budućnosti. Kako budućnost može biti mitskom? To je moguće ako mjesto onog konačnoga i posljednjega postoji samo u snovima o nemogućoj mogućnosti takvog mjesta. Platonova *Politeia* završava s mitskom alegorijom. Mit u svojem kazivanju sjedinjuje fantaziju i san proizvođenjem nemogućće mogućnosti zbilje. Iako je budućnost u mitu unaprijed određeni događaj, nužnost je ovdje samo drugo ime za mogući događaj koji prethodi zbilji. Mitsko se vrijeme odigrava u snovima. Prostor snova je nepovijestan *par excellence*. Misterij oniričkoga događaja nije ponavljanje dogođene zbilje u slika-ma. Ono je vječna prisutnost u konačnome i posljednjem — kraljevstvo *eshatopije*. Finalnost ili konačnost upućuje na graničnu crtu između života i onog s

1 R. Char, *Hipnosovi listići*, Litteris, Zagreb, 2011., str. 54. S francuskoga preveo: Z. Mrkonjić



onu stranu. Svaka je finalnost u svojoj konačnosti granica. Bezgranično kao beskrajno u konačnome dovršava svoju beskonačnost. Dovršenost se istodobno pokazuje kao svrha (*telos*). U samome jeziku kao i pismu konačnost se iskazuje dovršetkom rečenice u iskazu. *Finis* pripada, dakle, ideji konačnosti u odnosu spram beskonačnosti.² Metafizika u svojoj biti počiva na graničnim crtama između istoga u razlikama. Bez ideje granice svijet ne može postojati. Prijeći granicu ne znači biti onkraj granice. Uvijek se radi o složenom procesu kretanja u prostoru i vremenu. Unutar njih se određuje mjesto onog koji prelazi s »ove« na »onu« stranu.

Topologija jezika govori o neskrivenom podrijetlu mišljenja unutar same metafizičke strukture svijeta. To mišljenje zahtijeva brižno rasklapanje svih binarnih opreka, prostornih metafora »gore« i »dolje« i vremenskih modusa glagola biti u njegovoj prisutnosti. Derrida ih određuje metafizičkom moći logocentrične povijesti Zapada. Iz prisutnosti se izvode sve vremenske ekstaze.³ Mjesto konačne i posljednje tajne čovjeka i njegova svijeta nije tek ljudsko mjesto u svojoj čudovišnoj otvorenosti i zatvorenosti. *Eshatopija* je ne-mjesto. Kao utopijska distopija i distopijska utopija to je mjesto neodređeno. Nemjestna bezmjestnost može se predočiti strahom od praznoga prostora poput *horror vacui* u srednjovjekovnim gotičkim katedralama. *Eshatopija* izaziva doživljaj čudovišnoga straha upravo stoga što proizlazi iz beskrajne praznine jezika na kraju njegove metafizičke povijesti. Slike SF-filmova ovdje nam ne mogu biti odveć od pomoći kao ni filmski prizori utopije i distopije. Jedino su možda *Solaris* Tarkovskoga i *Odiseja 2001. u svemiru* Kubricka mjerodavni znakovi na putu razumijevanja jer upućuju na višak imaginarnoga u svojim umjetničkim prikazima. Mjestnost *eshatopijskoga* mjesta određuje se negativnom pozitivnošću. Ono nije ono što jest budući da se događa u snovima o kraju čovjeka i svijeta u mediju apsolutne praznine jezika. *Eshatopija* nije mjesto u prostoru koje se može odrediti matematičko-fizikalnim metodama ili transcendentalnim zorom u kantovskome smislu riječi Možda je to tek ono što Derrida naziva »mogućnošću ne-mogućnosti«?⁴

Kad kažemo *možda* već je u toj riječi prisutna sumnja i oprez. Ali nipošto ne pomišljamo na empirijski skepticizam. Mogućnost ne-mogućnosti u *eshatopiji* odnosi se na zamisao o krajnjem kraju povijesti. Zamisao nije samo logički koherentna misao. Štoviše, zamisliti nešto čega nema pretpostavlja djelatnost moći uobrazilje ili imaginacije, Za Kanta i estetiku sve do danas ta je djelatnost zacijelo gotovo istog ranga kao i kognitivni spoznajni proces. Kreativnost

2 J. Derrida, *Aporias*, Stanford University Press, Stanford California, 1993.

3 J. Derrida, *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, Northwestern University Press, Evanston, 1973.

4 Vidi o tome: J. Derrida, »Not Utopia, the Im-possible«, u: *Paper Machine*, Stanford University Press, Stanford California, 2005., str. 121–135.



i invencija sjedinjuju estetski i kognitivni proces mišljenja. Nasuprot metafizičkome određenju povijesti bitka u modusu prisutnosti kao onto-teo-eshatologije, koja čini bit Zapada u grčko-kršćansko-židovskome razumijevanju, čini se da je razlika *eshatopije* i *eshatologije* u tome što je za potonju ono konačno i posljednje nešto unaprijed određeno. Kraj kao konačno i posljednje u smislu povijesnoga određenja epohe te krajnji kraj bez povijesti upućuju na razliku i razluk (différance) između *eshaton-a* kao *finis-a* i *eshaton-a* kao *telos-a*.⁵ Sveza između tog dvojega je istodobno sveza u razlici između kraja povijesti kao epohe (*eona*) i kraja povijesti kao povijesti uopće. U prvom je riječ o kraju povijesnoga vremena jedne epohe ili doba (*eona*) te prelaska u drugu. U drugom je, pak, slučaju problem određenja što uopće nakon dovršetka i ispunjenja svrhe (*telos*) ili smisla povijesti. Hegel je u svojoj spekulativno-dijalektičkoj logici povijesti ostavio nerazriješenim ono što dolazi nakon »kraja povijesti«. Kad se ideja i zbilja poklapaju u bitnoj zbilji, kad više ne postoji razlika između prvoga i posljednjega, jer su te razlike dokinute u krugu svojih afirmativnih negacija, što još preostaje? Problem je, dakle, s krajnjim krajem povijesti. Taj krajnji kraj je samo potencirani dovršetak bitka i vremena u graničnoj situaciji same stvari. Riječ je o neizrecivoj granici same stvari. Iz nje se pomiče vrijeme istovremeno prema naprijed i nazad. Kako to razumjeti?

Jezik ima formu mitskoga kazivanja, To preostaje u vremenu kad mit više ništa ne označava, kao, primjerice, u našem vremenu o kojem više govore kozmologijske teorije struna i dostignuća nanotehnologije negoli vjerodostojne poetske vizije. Mit odlikuje jedinstvo božanskoga, prirodnoga i ljudskoga u kazivanju istine o arhajske doba svijeta. Orfički su misteriji u Grka bili do-

5 Eshatologija je bitan dio teologije i filozofije, a unutar monoteističkih religija predstavlja bit njihovih koncepcija svijeta i čovjeka. U kršćanskoj se eshatologiji kraj svijeta i kraj čovjeka razumiju kao kraj povijesnoga vremena i prelazak u jedino bitno vrijeme. To je vrijeme savršenstva u duhovnome kraljevstvu Božjem, koje nadilazi povijesno-epohalne granice i konačnost čovjeka u njegovom tjelesnome bitku. Eshatologija se uvijek povezuje s apokalipsom. Stoga se alegorijski predstavlja (označava) slikama-pojmovima smrti, posljednjega suda, neba i pakla. Iz eshatologije koja pripada onto-teologijskome sklopu zapadnjačke metafizike kao njezin finalni i svrhoviti dio, proizlazi da se razlika između povijesnoga i apovijesnoga vremena izvodi iz vremena primicanja (iščekivanja) i vremena nadolazećega. To je razlika između apokaliptičkoga, mesijanskoga i soteriologijskoga vremena. Bitna sveza tog trojg podaruje jedinstvo ovog »trojstva«. Apokaliptičko je vrijeme mesijansko i soteriologijsko. U njemu se sjedinjuje drugo došašće Krista izbavitelja i spas čovjeka. Nada se ozbiljuje u času uništenja »staroga« svijeta i kraja povijesnoga vremena te ulaska u »novi« svijet i »novo« vrijeme. Ali ovo »trojstvo« otkritosti, dolaska izbavitelja/spasitelja i ozbiljenja nade istodobno je metafizičko određenje povijesti kao sveze iskonskoga te konačnoga i posljednjega. Zapadnjačka je metafizika, kako je to pokazao Derrida, određena logocentričnim shvaćanjem povijesti postavljanjem bitka kao prisutnosti (Boga, ideje, volje, rada). Vidi o tome: J. Derrida, »Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences«, u: *Writing and Difference*, Routledge & Kegan Paul, London, 1979., str. 278-294. i J. Taubes, *Zapadna eshatologija*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2009. S njemačkoga preveo: D. Davidović

gađaj arhajske sveze božanskoga i čovjeka. Bio je to događaj prekoračenja ljudskoga u čudovišnome bljesku uzvišenosti. U jeziku mita sam se mit stapa sa snovima kao drugom životu jezika samoga. Ono što cjelokupna moderna psihoanaliza od Freuda do Lacana nastoji otvoriti kao put nesvjesnoga do svijesti o subjektu koji kazuje istinu o sebi nije ništa drugo negoli kazivanje istine jezika o sebi samome.⁶ Ključna riječ neurotske povijesti subjekta proizlazi iz mitske strukture Edipova kompleksa. Strah od čudovišne sudbine kojoj se ne može izmaknuti — ubojstvo Oca i rodoskrvnuće s majkom — izjednačava čovjeka s bogovima. Ali to je izjednačenje traumatski čin zabrane. Simbolička moć kulture (Ime Oca) izvršava je nad imaginarnom snagom prirode. Već je otuda jasno da Lacanova temeljna postavka kako se nesvjesno artikulira kao jezik odgovara mitskome labirintu jezika. U njemu se odigrava povijest čovjeka kroz dramu tijela od rođenja do smrti.⁷ No, kad se nesvjesno prenosi na tumačenje snova, kao što je to pokušao Freud, tada je svodenje života na svijest i jezik u djelovanju s onu stranu načela ugone (*jenseits von Lustprinzip*) put k čudovišnome mjestu rascijepa želje i svijesti o želji. To je put bez povratka. Na njemu je moguće samo da se život shvaća sukobom između želja i stvarnoga ili imaginarnim ozbiljenjem snova. U oba slučaja neprekoračivom se granicom pokazuje ono neizrecivo i neprikazivo u samoj želji kao njezina transgresija — smrt. S onu stranu želje nije smrt. Ondje je želja za smrću druga strana libidinalne ekonomije, kako je to pokazao Lyotard.⁸

Kako se može pomicati vrijeme istovremeno prema naprijed i prema nazad? U dosezanju onog konačnoga i posljednjega vrijeme se svagda pomiče prema naprijed tako što se *eshatopija* odgađa. Iz odgode ozbiljenja onog što se misli kao nadolazeće u njegovom blistavome sjaju trenutka nastaje svijest o povratku unazad. Čini se da je to jedini mogući način (modus) dosezanja vremena u njegovoj prisutnosti »ovdje« i »sada«. Odgoda, međutim, pripada bitnoj oznaci bitka u njegovom pokazivanju i povlačenju (skrivanju). U odgodi dosezanja onog krajnjega događa se tajanstvena igra užitka same igre svijeta. Beskrajno udaljavanje onog što nadolazi iz budućnosti i beskrajno udaljavanje prošlosti kao da je paradoksalan usud vremena kraja čovjeka i kraja povijesti. Kraj čovjeka i povijesti jest istodobni događaj. On ima svoje vrijeme ili, bolje, vrijeme kraja jest događaj krajnje točke povijesti uopće. Kao što se nadolazeće odgađa u svojem dolasku, kako su rani kršćani izjednačavali apokalipsu s drugim došašćem Isusa Krista u mesijanskome razumijevanju povijesti iz obzorja

6 J. Derrida, *Psyche — Inventions of the Other*, sv. I–II, Stanford University Press, Stanford California, 2007.

7 J. Lacan, *Écrits*, W.W. Norton & Company, London–New York, 1996. Vidi o tome: C. Braun, *Die Stellung des Subjekts: Lacans Psychoanalyse*, Parodos, Berlin, 2008. i Ž. Paić, »Bijele rupe: tijelo kao vizualna fascinacija«, u: *Zaokret*, Litteris, Zagreb, 2009., str. 249–328.

8 J.–F. Lyotard, *Économie libidinale*, Minuit, Pariz, 1974.



novosti događaja, tako se prošlost pomiče u mitsku nedoglednost početka bez prvoga izvora. Derrida stoga govori o dvoje:

- (a) darovanome vremenu i
- (b) o daru smrti (*donner le mort*).

Oboje su dva modusa podarenosti–pruženosti bitka i vremena. U podarivanju–pružanju nadilazi se bilo kakva antropologijska perspektiva vremenitosti. Pritom se pod antropologijom misli znanost o čovjeku kao subjektu postavljanja i predstavljanja bića. Vrijeme čovjeka nema veze s antropologijom subjektiviranoga vremena, nego jest ponajprije vrijeme istinskoga događaja. U njemu čovjek ispunjava svoju bit u odnosu s bitkom kao odnosu ontičko–ontologijske razlike (*différence*) u povijesnome sklopu bitka i vremena.⁹ Čovjek ne raspolaže vremenom kao novcem, nego ga »ima« ili »nema« na taj način da mu je vrijeme bezuvjetno darovano. U toj bezuvjetnosti skriva se apsolutna zagonetka vremena: da je ono, naime, metafizički uvjet mogućnosti čovjeka uopće kako bi ispunio svoju bit. To se ispunjenje događa u vremenu od prvoga i iskonskoga (*arhé*) do konačnoga i posljednjega (*eshaton*). Vrijeme kraja čovjeka nije stoga povijesno vrijeme, nego čudovišno vrijeme bez povijesti. Ispunjenje vrijeme nije *finis*. To je vrijeme apsolutne praznine vremena u njegovoj dokrajčenosti. Iz razlike autentičnoga i lažnoga vremena može se sagledati ono što pripada povijesnome vremenu i njegovoj suprotnosti — pukom posthumanome stanju bez povijesti. Kraj čovjeka otuda je apokaliptički kraj povijesti kao metafizičke ideje kraja povijesti, a ne faktičkoga kraja povijesti.¹⁰ Platonov mit o Atlantidi pokazuje se najvećom zagonetkom tog vremena bez povijesti. S onu stranu vremena, iznad vremena i preko vremena Atlantida preostaje jedini mit u povijesti čovječanstva koji sjedinjuje ideju zlatnoga doba (*arhé*) s krajem svijeta i vremena (*eshaton*). *Logos* i *mythos* od samoga se početka filozofije susreću u odgodi susreta. Razilaženje na putu čini povijest jedino mogućom. Stoga je povijest u bitnom smislu lutanje i traganje za susretom s onim što je izgubljeno od iskona do kraja povijesnoga vremena. Derridaino mišljenje, s kojim ću u ovom razmatranju ideje kraja čovjeka i povijesnoga vremena nastojati biti na putu, otpočinje s radikalnom kritikom mišljenja početka i kraja. Metafizičkom »sudbinom« to je ovjekovječeno znakovima logocentrizma zapadnjačke povijesti. Mišljenje početka i kraja predstavlja onu »mističnu snagu« u *radu žalovanja* koja se mora dekonstruirati kao »sudbinsko« pismo i tekst metafizike uopće.¹¹

9 J. Derrida, *Positions*, The University of Chicago Press, Chicago–London, 1981., *Given Time: I. Counterfeit Money*, The University of Chicago Press, Chicago–London, 1992., *The Gift of Death*, The University of Chicago Press, Chicago–London, 1995.

10 J. Derrida, »Les fins de l'homme«, u: *Marges de la philosophie*, Minuit, Pariz, 1972.

11 J. Derrida, »By Force of Mourning«, *Critical Inquiry*, Vol. 22, br. 2/1996.



Problem koji ovdje iskrsava nije u tome što jest mit uopće i kako je moguće da se suvremeni svijet događa u znaku euforije tumačenja svijeta kao vizualnoga teksta, nego u tome zašto se događa da iza ideje o kraju čovjeka i povijesti bitni ugođaj napuštenosti i plutanja stvari dolazi u sferi snova kao ozbiljene vizije konačnoga i posljednjega? Drugim riječima, zašto je pitanje granice između jezika i slike istodobno pitanje o granicama tijela u vremenu apsolutne praznine jezika? Kad Heidegger kaže da »jezik govori«, a ne čovjek kao subjekt, tada se u tom iskazu uspostavlja neizbježna sveza s početkom i krajem kazivanja uopće od mitskoga početka do postmitskoga kraja povijesnoga događanja.¹² U jeziku se događa stvaranje i razaranje svijeta. Svijet se pritom razumije u svojoj otvorenosti iz jezika kao kazivanja istine bitka, a ne kao »priroda« i »okolni svijet« (*Umwelt*). Heidegger je u svojim promišljanjima biti jezika dospio do uvida da se bit tehnike kao postava (*Gestell*) ozbiljuje u tehničkoj destrukciji jezika. Slike koje nastaju iz njegove zagonetke tjelesne duhovnosti, koja nije od »ovoga svijeta«, vraćaju se u samo okrilje poetsko-mislaone igre. Imenovanjem nečega otpočinje istinski život stvari. Sveza stvari i njezina smisla u označavanju tvore taj život. Tako je i mitska struktura jezika sveza iskonskoga (*arhé*) s onim neizmerno udaljenim u budućnosti. Kad se to neizmerno udaljeno želi predočiti jezikom mita, govori se o konačnome ili posljednjem (*eshaton*). Život se od iskonskoga ili prvoga do konačnoga ili posljednjega živi u svjetovima zbilje i snova. Pritom se život ne odnosi samo na čovjeka. Svim živim bićima pripada oznaka udahnutoga života kao duše (*anima*). Sanja li školjka isto kao što su sanjali izumrli mamuti u pretpovijesno doba? Ima li trava svoje snove kao što ih imaju i sva bića koje Aboridžini u svojoj kozmogoniji uvrstavaju u tajanstveni *put snova*?

Hipnos, božanstvo u grčkoj mitologiji (*hypnos* — san, spavanje) odnosi se na personifikaciju spavača-sanjača. Već je rimski prijevod grčke riječi *hipnos* (*somnus*) vezan uz grčku riječ smrt (*thanatos*). Njegova je majka izvorno božica koja se imenuje *Nyx*, što znači noć. *Hipnos* je prebivao u palači unutar tamne špilje, gdje sunce nikad nije moglo doprijeti. *Hipnosova* tri sina ili brata, jer bogovima je incest dopušten, su one stvari koje se zbivaju u snovima — *Morpheus*, *Phobetor* i *Phantasos*. Prema jednoj od mitskih priča *Hipnos* je živio u špilji ispod grčkoga otoka kojim protječe rijeka *Lethe*, što znači skrivenost ili zaboravnost. *Endimion* kojeg je vrhovni bog Zeus osudio na vječni san tako što je spavao otvorenih očiju na javi, dobio je tu moć od *Hipnosa* da bi zauvijek mogao gledati ljepotu svoje obožavane Selene. U ikonografskom smislu, bog *Hipnos* se u grčkoj umjetnosti prikazuje kao nagi mladić s krilima na glavi. San se dovodi u svezu sa smrću, a snivanje s vječnom mladošću koja živi u iluziji beskonačnosti kao smrtna ljepota trenutka.

12 M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2007. 14. izd.

U *Hipnosovim listićima* nadrealističkoga francuskog pjesnika René Chara jezik ne otvara svijet u njegovoj iskonskoj svjetovnosti. Sam svijet objelodanjuje se kao kraljevstvo jezika. U njemu slika nadilazi vlastite sjene. Snovito putovanje kroz labirint vremena tvori bit slike. Odnos jezika i slike nije tradicionalno metafizički. Ne prethodi jedno drugome ni u vremenskome ni u logičkome smislu. Jezik je slikovit, a slika u svojoj neizrecivosti govori jezikom snova. Iako se Char nedvojbeno referira na svojeg prijatelja Martina Heideggera, koji je krajem 1960-ih u Provansi držao seminare o Heraklitu i svojem mišljenju od *Bitka i vremena* do mišljenja *dogadaja (Ereignis)*,¹³ poetski je govor uvijek slobodan od kazivanja o stvarima predmetnoga iskustva. Poetska slika nadilazi književne figure metafore i alegorije, koje se rabe poput dodanoga znaka. Poetsko kazivanje stoga nalikuje »svetom buncanju«. Ono nije ni alogično ni ludo, ni proročko ni navjestiteljsko jer sve navedeno u sebi pohranjuje do sinkretičkoga zaziva božanske prisutnosti u posvemašnjoj napuštenosti samoga svijeta. Za razliku od svih drugih umjetnosti samo se poezija razvija iz jezika sna i njegove nepredstavljive slike. U poeziji se slave bogovi i suočava s neizbježnim krajem čovjeka njegovom »prirodnom« ili »neprirodnom« smrću. Priroda je, pak, sinonim za ljudsko. Umrijeti znači ispuniti ljudsku bit. Samo bogovi i zvijeri ne umiru. Prvi su besmrtni, a drugi ugibaju. Dostatno je iz *Hipnosovih listića* izabrati četiri fragmenta da bismo vidjeli kako se to istodobno zbiva u jeziku slikotvornoga kaosa.

»Vrijeme viđeno kroz sliku vrijeme je izgubljeno iz vida. Bitak i vrijeme veoma se razlikuju. Premašivši bitak i vrijeme, slika blista vječno. /13/

Gorka budućnost, gorka budućnost, ples među ružinim grmovima... /21/

Doba kad ponovno naraslo nebo zadire u zemlju, kad je čovjek u agoniji između dva prijezira. /56/

Našoj baštini ne prethodi nikakva oporuka. /62/«¹⁴

Hipnos je u Charovoj poeziji drugo ime za neizrecivo tkanje slike u jeziku. Satkati sliku znači ispreplesti tekst u njezinoj zadivljujućoj (ne)vidljivosti. Ali vrijeme slike jest ono vrijeme koje nestaje iz sjećanja. Prisutnost se raspada u prisutnosti »ovoga« ili »onoga«, pojedinačnoga bića ili stvari, a nikad same prisutnosti bitka i vremena. Slikom se stoga iskazuje ono isto u ponavljanju kao sličnosti i nalikosti (*eikon*) na nešto što ima karakter izvornika. Ali, ako »našoj baštini ne prethodi nikakva oporuka«, kako kaže Char u fragmentu 62., tada se ne može više govoriti o paradigmi jednoga i jednokratnoga, izvornika u svojoj nenadomjestivoj izvornosti. Bez oporuke nema ni baštine. Ali vrijedi i suprotno: bez baštine nema ni poruke u nepostojećoj oporuci. Ako živimo, prema Charu, u vremenu koje ima baštinu bez oporuke, ne znači li to

13 M. Heidegger, *Vier Seminare*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1977.

14 R. Char, nav. djelo, str. 11, 13, 15, 20.



da živimo u doba kraja povijesnoga vremena? U fragmentima 21. Char pjeva o »gorkoj budućnosti« kao »plesu među ružinim grmovima«. Pesimizam ne pripada budućnosti takvog »gorkog« ugođaja. Char pjeva o budućnosti koja je neizostavno vrijeme radikalnoga iskušenja tijela, Biti otvoren spram budućnosti sada znači biti zatvoren u tjelesnim mogućnostima nadilaženja korporalne faktičnosti. Bol se može potisnuti u neizmjerne patnji tijela. Ali to potiskivanje ne pridonosi svetkovini tijela u njegovu užitku. Na djelu je neprestana odgoda užitka. A u fragmentu 56. izričito se spominje aluzija na ovo vrijeme: »Doba kad ponovno naraslo nebo zadire u zemlju, kad je čovjek u agoniji između dva prijezira.«

O čemu se tu radi? Oporuka upućuje na smisleni tekst kojim se vrijeme prošlosti iščitava u sadašnjosti. Ali sadašnjost ne postoji osim kao odgoda budućnosti u sjećanju na prošlost. To uzmicanje budućnosti istodobno se nadomještava primicanjem onome nadolazećem. Bez vremenske ekstaze prisutnosti u kojoj se bitak pokazuje u svojoj bitnoj mogućnosti iskazivanja onog što jest, baština kao arhiv prošlosti preostala bi zaboravom povijesnosti svijeta i čovjeka. Baština je arhiv ili tradicija. Baštiniti znači živjeti u prisjećanju na prošlost kao dug s kojim se nastavlja život a da mu se odužujemo samo tako što čuvamo ono prapočetno u djelovanju oko nadolazećega u sadašnjem vremenu. Iz baštine se tradicija određuje živom i neugasivom samo zahvaljujući posredovanju s arhivom onog što je bilo u prošlosti i sada se prenosi dalje kao očuvani dokument vremena. Kad se arhiviranje vremena misli u pojmovima medija i kulture, tada je riječ o kulturnoj povijesti medija kao materije i sadržaja medijalnosti povijesti uopće. Medij se kulturno materijalizira u formi teksta kao *aparata* i kao *trag*.¹⁵ Budući da za Derrida ne postoji nikakvo transcendentno značenje teksta izvan konteksta njegova tumačenja, posve je razvidno kako nabačaj arhiva (baštine kao tradicije) pretpostavlja različite načine čitanja teksta. Produkcija teksta i rad tumačenja su svagda međusobno povezani unutar događaja koji se nalazi između potpisa i konteksta.¹⁶ Derrida u ideji arhiviranja teksta razlikuje između:

- (1) materijalnosti samoga arhiva i
- (2) očuvanja događaja u njegovoj singularnosti.¹⁷

Ta je razlika odlučna za suvremeno razumijevanje medija. Bez materijalnosti medija nije moguće tumačiti kako mediji ne prenose poruke kao posred-

15 S. Krämer, »Medij kao trag i kao aparat«, u: *Tvrda*, br.1–2/2010., str. 181–192. S njemačkoga preveo: B. Perić

16 J. Derrida, »Signature Event Context«, u: *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston, 1977., str. 1–24.

17 J. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, The University of Chicago Press, Chicago–London, 1998.



nici, već se u medijalnosti medija pokazuje promjena u načinu njihove produkcije forme i sadržaja kao poruke. Materijalnost arhiva odgovara materijalnosti medija, a očuvanje događaja u njegovoj singularnosti kulturnoj povijesti medija. Pritom se u teoriji novih medija u digitalno doba spomenuta Derridaina razlika (*différance*) između traga i događaja produktivno može primijeniti u tumačenju transmedijskoga sadržaja novih medija. Oni više ne predstavljaju stvarnost, nego je generiraju i tumače iz same logike vizualizacije teksta. Generirati i tumačiti stvarnost kao novomedijsku tvorbu znači govoriti metajezi- kom vizualnih komunikacija koji počiva na dekonstrukciji slike.¹⁸ S onu stranu tog jezika jest tehnika. Slika počiva na rasklapanju njezine mimetičko-reprezentacijske prirode. Informacijsko-komunikacijski model slike tehnički je metajezik digitalnoga doba. Novi mediji govore tehničkim jezikom s onu stranu govora. U Derridainom mišljenju pojavljuje se sama ideja arhiva kao nabačaj frojdotske psihoanalize, koja postaje opća znanost o onome iskonskome u traganju za korijenom traumatskoga iskustva nesvjesnoga. Paradoksalno je upravo to što je iskonsko u znaku traume, pa je svaki tekst u kontekstu tumačenja tog iskustva »početka« istodobno traumatsko tumačenje bitka s onu stranu povijesnoga vremena. Na taj je način Lacan, usuprot Heideggera, pokušao razumjeti zašto se problem početka u filozofiji svodi na problem razotkrića čudovišne boli u pukotini ili bezdanu između imaginarnoga i simboličkoga.

Problem koji otvara navedeni Charov fragment istodobno je i glavni problem Derridaine dekonstrukcije metafizike. Je li sve samo tekst i razotkriva li se »smisao«/»značenje« bitka i vremena samo u događaju teksta kao univerzalnoga pisma razlika (*différance*)?¹⁹ U mojem tumačenju Charovih poetskih slika upravo je odnos između baštine (iskonskoga vremena kao živoga vremena) i oporuke (teksta), koji joj ne prethodi, ono isto što se pokazuje temeljnim problemom Derridaina mišljenja s onu stranu metafizičke granice između iskonskoga (*arhē*) te konačnoga i posljednjega (*eshaton*). Ponajprije, za Derridau tekst ne prethodi jeziku, grafiji i diskursu. Naprotiv, radi se o načelu kojim se označava istodobnost forme i sadržaja u značenju bitka bića. Sam Derrida je na to odgovorio nakon velikoga nerazumijevanja statusa pojma »teksta« u njegovu mišljenju dekonstrukcije. Pojmovi »razlike« i »traga« kao i pojmovi »pisma« i »teksta« proizlaze iz istovremenosti kojim smisao preko značenja teksta dolazi u svijet pojave. Ovo se ne odnosi samo na jezik, već i na sve druge forme označavanja u tvorbi onoga što nazivamo svijetom. Umjesto fenomenološkoga pojma intersubjektivnosti svijesti, kojim se uspostavlja korelacija

18 Vidi o tome: Ž. Paić, *Vizualne komunikacije: uvod*, Centar za vizualne studije. Zagreb, 2008.

19 M. Sandbothe, »Je li sve samo tekst?: Napomene uz paradigmatiku dekonstrukciju ljudskog iskustva tijela«, u: *Tvrđa*, 1-2/2010., str. 193–204. S njemačkoga preveo: B. Perić

subjekta i svijeta, Derrida uvodi složenu igru intertekstualnosti i svijeta. Time izbjegava bilo kakav odnos logičke (transcendentalne) i vremenske (povijesne) prvotnosti. Svijet u svojoj fenomenologijskoj svjetovnosti ne može se pojaviti bez *iterabilnosti* (ponovljivosti) i *supplementa* (dodatka) »svijeta« iz već postojećih arhiva onog što je povijesno znamenovano svijetom.²⁰ Tekst je doista za njega na neki način »sve«. Ali to »sve« je isto tako i »ništa« u odnosu na granicu kojom se baština kao arhiv prenosi na suvremenike bez oporuke. Ako umjesto Charove riječi *oporuka* stavimo riječ *poruka*, nalazimo se u kušnji da svaku oporuku pretvaramo u univerzalnu kodiranu poruku. Tako je svaka povijesna oporuka istodobno univerzalna kodirana poruka. Ona proizlazi iz biti samoga teksta. Poruka kao oporuka ne prethodi baštini kao tradiciji. Smisao se baštine oporučno prenosi u budućnost kao stalnu odgodu ozbiljenja onog u oporuci neizrečenoga. Vrijeme bez oporuke protječe u ništavnosti baštine koja »ovom« vremenu ne omogućava disati punim plućima. Ništavnost, međutim, nije ništavilo, nego ništenje punine vremena ove sadašnje prisutnosti, koja se iskazuje jezikom napuštenosti i agonije. Baština bez oporuke jest tradicija, koja je postala mrtav tekst povijesti na svojem kraju. Derridaina dekonstrukcija ideje iskona i kraja u smislu onog konačnoga i posljednjega ima stoga svoj smisao u onome što nadilazi predstavljanje (reprezentaciju) neke izvorne zbilje.

»Što nazivam 'tekstom' uključuje sve tzv. 'realne', 'ekonomske', 'povijesne', društveno-institucionalne strukture, ukratko sve moguće referente. /.../ Tzv. stvar sama je već uvijek *representamen*«.... /.../ stvar je već uvijek sama 'znakom'.«²¹

Ako je stvar sama već uvijek nešto predstavljeno kao znak, tada je tekst sustav znakova. Unutar metafizički određene povijesti, koja ima svoj početak i svoj kraj, tekst proizvodi višeznačnost (*polisemija*) zahvaljujući tumačenju. Međutim, Derrida je u kritici Hegela i njegove ideje prevladavanja subjekta (*Aufhebung*) u dijalektičkome smislu postavljanjem subjektom-supstancijom cjeline u procesu morao pretpostaviti da se čak i kod Hegela ideja prirode u novovjekovnome značenju pojavljuje posredovana rezultatima novovjekovnih znanosti. Utoliko je dekonstrukcija metafizike kao stajališta koje uzdiže prirodu na rang iskona ponajprije kritika naturalizma i psihologizma u ideji znaka. Ne postoji, dakle, ništa »prirodno« u smislu izvornoga čina postavljanja, budući da je takav način postavljanja već uspostavljanje drugotnosti u ideji ponavljanja samoga čina produkcije. Svaka je produkcija reprodukcija, a svaki tekst kontekst singularnosti događaja.²² Bez ideje »prirode« nemoguće je za-

20 J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Pariz, 1967.

21 J. Derrida, »Afterword: Toward An Ethic of Discussion«, u: *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston, 1977., str. 125.

22 M. Marder, *The Event of the Thing: Derrida's Post-Deconstructive Realism*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 2009.

misлити neku praiskonsku sliku koja prethodi jeziku u njegovoj translingvističkoj poruci. S onu stranu jezika priroda postoji samo kao izvanjštenje ili otuđenje duha. Poznato je da je to postavka Hegela iz *Fenomenologije duha*. Ali priroda s onu stranu jezika nije znak. Kritika »naturaliziranja« znaka u semiologiji kritika je metajezika, koji se uspostavlja kao jedini jezik u otuđenoj komunikaciji društva i kulture. Taj je jezik zatvoren u vlastitome prostoru praznine. Prazan označitelj jezika postaje metajezik. Za svoje označeno metajezik ima praznog sebe sama. Zatvoreni krug više ne upućuje ni na što drugo negoli na riječi koje se ne odnose na stvari. Njihovo je značenje moguće razumjeti tek poznavanjem posebnog metajezika ne–stvari. U suvremenoj kritici medija Baudrillard je tako televizijsku poruku nazvao *metajezikom totalitarne poruke*.²³

O problemu metajezika govori već i Barthes u teorijskome zasnivanju opće semiologije.²⁴ Ništa djevičanski »čisto« ne pojavljuje se u obzorju metafizike. Utoliko je svako tumačenje teksta iz povijesti metafizike istodobno i dekonstrukcija teksta i konteksta u kojem se taj i takav tekst pojavljuje. Derrida u cjelokupnome svojem mišljenju razluke (*différance*) polazi od istovjetnosti i razdvajanja nositelja značenja i smisla. Smisao teksta određuje se svagda kroz medijalnu strukturu samoga teksta, a nipošto izvan medijalnosti medija. Da mediji suodređuju ono što nazivamo smislom teksta bjelodano je i u Derridovoj postavci o arhiviranju i ponavljanju događaja. Bez materijalnoga očuvanja sadržaja u svojoj postojanosti nema stabilnosti struktura. Ponavljanje (*iterabilnost*) teksta kao vizualne matrice događaja pokazuje se u doba novih medija temeljnim pitanjem suvremene umjetnosti: kako dokumentirati performativnost događaja kad njegova jednokratnost u izvedbi iščezava činom ponavljanja?²⁵

Posljedice su takvog mišljenja dalekosežne za smisao suvremene umjetnosti. Umjesto estetike djela naglasak je na estetikama interaktivnosti događaja. Djelo se proširuje performativnim događajem u zajednici. Time se povezuje interaktivnost medija s komunikacijom umjetnika i sudionika događaja. Medijskim ponavljanjem mijenja se sama struktura potpisa ili autorstva događaja. Ako su svi medijski događaji u suvremeno doba pseudo–događaji stoga što proizlaze iz insceniranja svijeta kao medijske tvorbe događaja, tada je produkcija događaja istodobno razlog dokidanja reprezentacijske slike događaja. U drugom kontekstu to znači da je logika reprodukcije slike važnija od njezine produkcije. Naravno, pod uvjetom da takva inverzija u strukturalnome pogledu još uvijek postoji u digitalno doba. Ako, pak, ne postoji, onda je pitanje o

23 J. Baudrillard, »Iznad istinitoga i neistinitoga«, *Europski glasnik*, br. 10/2005., str. 191. S francuskoga prevela: M. Zorica

24 R. Barthes, *Elements of Semiology*, Hill & Wang, New York, 1964.

25 Vidi o tome: B. Groys, *Topologie der Kunst*, C. Hanser, München, 2003.

izvorniku i njegovoj slici, ili riječima Benjamina, pitanje o auri u doba tehničke reprodukcije, razriješeno nemogućnošću razdvajanja i razluke (*différance*) događaja čistog identiteta bitka i vremena. Kako je razriješeno? Odgovor je u misteriju prelaska tehnike u tehno–znanstveni sklop, koji odlučuje o tome što jest stvarnost i što jest stvar. Misterij pokazuje da transgresija stvarnosti proizlazi iz radikalne promjene tehnike u tehno–znanstveni sklop. Naravno da riječ misterij ovdje ima profano značenje transgresije između »čuda« i »tajne«. Kao što su znanosti u suvremeno doba postale tehno–znanostima, tako se i jezik i umjetnost u doba biokibernetike i biotehnologije razumiju iz biti tehno–znanstvenoga sklopa. Jezik nadilazi razlikovanje instrumenta kazivanja i komunikacijskoga proizvoda u interaktivnome djelovanju sudionika i korisnika pluralnih jezičnih zajednica. Umjetnost u vizualnome sklopu preuzima u svoje okrilje tehnički jezik novih medija kao svoju matricu i svoj komunikacijski kôd.²⁶ U doba apsolutne virtualne stvarnosti događaja proizvedenoga tehničko–tehnološkom tvorbom svijeta više nema nikakvog razloga razdvajati stvarnost od iluzije, a iluziju od stvarnosti. Simulakrum događaja dokida metafizičko razdvajanje snova i stvarnosti.²⁷ Ono što jedino prethodi u tom recipročnome odnosu fantazije kao virtualnosti i iluzije kao stvarnosti jest beskrajna reproduktivnost istoga u događaju stalne prisutnosti. Derrida je pokazao da je vrijeme medija istodobno vrijeme kraja čovjeka kao subjekta predstavljanja svijeta samoga. Sada mediji tvore identitet bez izvornika i kopije, sliku bez iluzije transcendencije i diskurs bez razlikovanja jezika i govora. Beskrajno udaljavanje identiteta izvornika odgovara neizmjerne blizini reproduktivne matrice događaja. U tom pogledu medijska tvorba stvarnosti postaje univerzalni tekst svijeta bez povijesti. »Trag« potpisa nosi kodiranu poruku »aparata«. Materijalnost i forma više nisu binarne opreke. Čak i opreke transcendentalne svijesti i imanentnoga polja tijela kao subjekta nestaju u ideji intertekstualnosti svijeta.²⁸

U Charovu 56. fragmentu drugi dio rečenice, nakon što pjesnik kaže da je »doba kad ponovno naraslo nebo zadire u zemlju«, glasi: »kad je čovjek u agoniji između dva prijezira.« Sveza između neodređenoga doba i čovjeka u agoniji istodobno je sveza između neba i zemlje. Ali ta sveza više ne podaruje sklad, nego se nebo koje zadire u zemlju poput čovjeka nalazi »u agoniji između dva prijezira.« Poetski govor otvara pitanje o vremenu agonije čovjeka. Agonija proizlazi iz nečeg što je vremenu kao suvremenom dobu primjereno u

26 S. Krämer (ur.), *Medien — Computer — Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1998. i S. Münkler/A. Roesler (ur.), *Was ist ein Medium?*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2008.

27 J. Baudrillard, *Simulacija i zbilja*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001. Izabrao i s francuskoga preveo: R. Kalanj

28 J. Derrida, *Paper Machine*, Stanford University Press, Stanford California, 2005.

njegovoj neprimjerenosti — ponavljanje povijesne drame u novom kontekstu. To je ponavljanje ono »naraslo nebo« koje »zadire u zemlju«, Agonija, dakle, nije izazvana nekim misterioznim događajem stranim i čudovišnim čovjeku. Posve suprotno, ono što je ovdje strano i čudovišno jest nešto čovjeku istovremeno najbliže. Radi se o paradoksu novoga: ono novo nije drugo negoli beskrajno ponavljanje istoga u spiralnome gibanju od početka (*arhé*) do kraja (*finis, eshaton*). Čovjek može biti u agoniji samo ako je svijet koji povezuje nebo i zemlju u agoniji. Značenje riječi agonija u suvremenoj uporabi pokazuje njezinu sinkretičku narav. Riječ na grčkome (*agon*) odnosi se na borbu i natjecanje. Jedino je *agon* uvjet priznanja čovjeka kao pojedinca u zajednici. Ništa se ne može u životu dobiti bez borbe na život i smrt za priznanje. To je priznanje više od modernoga shvaćanja subjekta kao identiteta osobe u društvu Drugih. U Lyotardovu filozofijskome mišljenju postmoderne socijalna agonistika tvori društveni prostor sukobljavanja mnoštva subjekata/aktera u ekonomiji, politici i kulturi liberalnoga demokratskoga društva.²⁹ Ali već je kršćansko razumijevanje latinskoga prijevoda spomenutoga grčkoga izraza bitna razluka u značenju (*différance*). Muka (*passion*) Isusa Krista povezuje agoniju s ekstatičkim izlaskom iz tijela. Agonija je proces bolnoga raspadanja. Priznanje prolazi kroz svijest Drugih kao bol i kao trauma. Agonija u tom shvaćanju konstituira tijelo kao događaj patnje života. U prvom slučaju grčki pojam agonije herojski je čin preuzimanja smrti u boju s onim što je nemoguće. Pojedinač se iskazuje tragičnom žrtvom, dok se u kršćanskome razumijevanju radi o agoniji kao činu žrtvovanja tijela samoga u ime bezuvjetne ljubavi Boga spram čovjeka. Jednostavno, grčka je agonija ljudski čin herojske borbe za priznanjem u borbi na život i smrt, a kršćanska je agonija božanski čin iskupljenja tijela u duhovnoj ekstazi. Prvo je tragički pojam agonije, a drugo religiozno iskustvo transcendencije tijela u suočenju s konačnom granicom — smrti.

Događaj koji povezuje razdvojene sfere transcendencije i imanencije u egzistencijalnome sklopu čovjeka nije ništa drugo negoli događaj agonije svijeta uopće. Ili, drugim riječima, svijet je u svojoj svjetovnosti sveden na diskurzivni tekst čudovišne igre razluka (*différance*) između bitka i bića. Ta igra dekonstruira svaki mogući vječni »smisao« i svako moguće privremeno »značenje« same igre. Ništa se ne zbiva izvan igre same. Agonija, međutim, nije oznaka bitka ni vremena u smislu trajnoga stanja. To je raspad sveze između neba i zemlje. Paradoksalno, to se događa u ponovnom pokušaju da se »zemlja« misli kao odraz »nebeskih sfera«, ili iskazano tradicionalnim metafizičkim govorom — kao polje esencijalističkoga određenja bića. Transcendentalna svijest u okružju fenomenologije je posljednji trenutak horizontalne izmještenosti »neba« u »zemlju«. Ali naglasak je još uvijek na misteriju svijesti, koji polazi od čina tvorbe intersubjektivnosti. U takvom ponavljanju povijesti novo se inscenira

29 J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Pariz, 1979.

samo kao vječno ponavljanje staroga s dodatkom »novoga« u vremenu. Agonija proizlazi iz dosade i monotonosti istoga u razlikama. Vrijeme agonije jest vrijeme »između dva prijezira«. U njemu čovjek prebiva, ali istinski ne egzistira u navlastitome vremenovanju budućnosti. Prebivanje i egzistencija ukazuju na razliku između pukog trajanja u življenju i odlučnosti u vođenju života kao projekta slobode. Iz slobode se razvija cjelokupno iskustvo i doživljaj preuzimanja odgovornosti za svoj bitak i bitak Drugoga u komunikaciji. Utoliko je za Derridau razvidno da se komunikacija kao riječ suvremenoga doba ne može svesti na medijsko komuniciranje kao posredovanje informacija i kao razmjene poruka. Posrijedi je djelatnost razmjешtanja značenja polja komunikacije izvan trostrukog pojmovnoga okvira semiotike:

- (1) sintakse,
- (2) semantike,
- (3) pragmatike.

66

Komunikacija je događaj intertekstualnosti u kontekstu. Svaki subjekt/akter ima u njemu svoje mjesto i značenje, a ne izvan njega. Kontekst komunikacije je Derridaino gramatologijsko određenje tzv. objektivnosti povijesti ili njezine neporecive nužnosti i kontingencije. Njezin se trag ne može i ne smije otkloniti iz procesa komunikacije.³⁰ Za Derridau se ono što se događa može razumjeti samo polazeći od toga da se događaj zbiva u modusu jezika kao *iskazivanje*, *ponavljanje* i *trag*. Iskazuje se bitak u vremenu prisutnosti kao ponavljanje u tragu. Ovo »trojstvo« pojmova proizlazi iz čudesne jezične usmjerenosti na govor same stvari, koja je već uvijek označena jezikom kao predstavljanjem bitka bića. Iz znaka jezik zadobiva svoju usmjerenost na bića u smislu *aliquid ens*. U spisima kao što su *Pismo i razlika*, *Diseminacija*, *Rubovi filozofije* Derrida govori o prisutnosti prisutnoga u odnosu spram jedinstvenosti smrti. Ali, smrt nije mišljena kao granica između bitka i ništavila. Ona je neprekoračivi događaj uspostavljanja razlike u samome bitku kao prisutnosti. Odsutnost kao negativan modus prisutnosti upućuje na smrt tek u obzoru metafizičkoga razumijevanja bitka iz bitosti bića. Drukčije rečeno, smrt je ovdje ontički događaj, a ne ontologijska razlika u samome pojmu bitka kao života.

2. Događaj i pismo

Događaj se ne može misliti izvan strukture *iskazivanja*, *ponavljanja* i *traga*. U kazivanju kao iskazivanju jezik uspostavlja svoj trag u djelatnosti ponavljanja. Pamćenje i sjećanje urezani u tekst čine trag povijesnoga sjećanja u ideji Knji-

30 J. Derrida, »Signature Event Context«, u: *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston, 1988., str. 2.



ge. Knjiga već uvijek pretpostavlja sjećanje, a bitak je bio–u–sjećanju time što se događa u prisutnosti prisutnoga. Da bi se očuvalo kao događaj u sjećanju, vrijeme se u modusu sadašnje prisutnosti prezentira kao re–prezentacija (oprisućenje prisutnosti u predstavljanju prisutnoga). Samo se na taj način otvara događaj u singularnosti scene vremena ili vremena scene. Vrijeme samo sebe inscenira u primicanju i odmicanju od događaja.³¹ To je vrijeme u distanciji bitka od čovjeka i čovjeka od bitka. Samo u distanciji može doći do zbližavanja bitka i vremena. Bez distancije u odnosu na događaj nije moguća metafizička avantura povijesti. Bitak se u svojoj vlastitoj razlici oprisućuje kao izvorno ponavljanje. Derrida misli, dakle, događaj s onu stranu transcendentale metafizike, ali i u razlici spram Heideggera koji u kasnome razdoblju bitak i vrijeme misli iz događaja samoga.³² *Scena prisutnosti bitka jest za Derridau inscenacija događaja u vremenu sjećanja i prisutnosti. Sjećanje se oprisućuje u pismu kao tragu razlike između izgovorenoga i napisanoga.*

Pismo se stoga pojavljuje kao scena pisanja ili upisivanja traga u već znakovno ispisani arhiv. Freudova je psihoanaliza za Derridau paradigmatička scena insceniranja događaja pisanja.³³ Jezik pripovijeda dramu subjekta kao traumatsko iskustvo svoje već uvijek proigrane sudbine oznakovljenja bitka. Inscenirati događaj nipošto ne može neki osamostaljeni subjekt/akter sa svojom metafizičkom voljom za izazivanjem i produkcijom bića iz ništa. Utoliko valja razlikovati dvije vrste događaja: autentičan i neautentičan ili pseudo–događaj. Ovdje nije riječ o razlici između »istinitoga« i »lažnoga« događaja. Takva razlika ne može se pojaviti naknadno. Ona nije čin tumačenja. Istina događaja proizlazi iz njegove već uvijek dogođene prisutnosti. Budući da se trag prisutnosti nalazi u pismu kao tekstu, svaki autentični događaj nadilazi reprezentaciju događaja. Ali svaki pseudo–događaj zahtijeva kritiku svoje reprezentacije. Mogućnost insceniranja događaja dana je već time što je samo pisanje scena događaja ili događaj–na–sceni. Takovost ili da događaj jest (*quod*) povijesno–logički prethodi njegovom što ili značenju (*quid*) u mišljenju na ono ne-

31 Pojam slike sjećanja kao »X–zrake« ili kao nevidljivoga traga u bitku uvodi Julia Kristeva u svoju analizu vremena i bezvremenosti (psihičkoga vremena i struje vremenitosti u tijeku životnoga vremena) u Proustovu kompozicijskom romanu–rijeci *U traganju za izgubljenim vremenom*. Razmješteno iskustvo vremenitosti modernoga doba i čovjeka ukazuje tako na razmještenu kronologiju. Ništa se ne događa izvan subjektivnosti svjedočenja o vlastitome životu kao matrici povijesnosti samoga subjekta. Kristeva kaže da je za Prousta »vrijeme — psihičko vrijeme i sukladno tome čimbenik koji određuje naš tjelesni život.« Vrijeme modernoga subjekta jest stoga vrijeme imaginacije. — J. Kristeva. *Proust and the Sense of Time*, Columbia University Press, New York, 1993., str. 4.

32 Vidi o tome: H. J. Silverman, »Derrida, Heidegger and the time of the line«, u: H. J. Silverman (ur.), *Continental Philosophy II: Derrida and Deconstruction*, Routledge, London–New York, 1989., str. 149–165.

33 J. Derrida, »Freud and the Scene of Writing«, u: *Writing and Difference*, Routledge & Keegan Paul, London, 1979. str. 196–231.





prikazivo i neizrecivo kod Lyotarda, dok se u mišljenju Derridaine dekonstrukcije radi o razluci (*différance*) u biti događaja samoga.³⁴ Iz te razluke (*différance*) bjelodano je kako događaj s onu stranu istine ili laži ima karakter otvorenosti. Iz otvorenosti događaja pojam se istine ili smisla događaja uzdiže u područje dodatka (*supplément*) inscenacije. Što se inscenira jest događaj apsolutne jednkrotnosti i jedinstvenosti u ponavljanju. Iza događaja nema ničega poput transcendentalnoga subjekta ili svijesti kao označitelja. Postoji samo prazno mjesto razlike između bitka i bića u prisutnosti. I upravo stoga što inscenirati znači postaviti u prisutnost razliku između bitka kao prisutnosti i bitka kao sjećanja, moguće je pokazati temeljnu razliku između Heideggera i Derridae. Ontologijska razlika između bitka i bića Heideggerova je misaona djelatnost u doba spisa *Bitak i vrijeme*, dok Derrida u *Pismu i razlici* i svim spisima koncentriranim oko problema dekonstrukcije misli ontičko-ontologijsku razliku bitka kao traga.

68

Za Heideggera bitak se pokazuje kao smisao epoha, a za Derridau bitak ostavlja svoj trag upisan u tekst/pismo. Ni jedna vremenska ekstaza u Derridainom mišljenju nema izričit primat. Problem je u tome što Derrida u analizi pojma nadolazećega (*l'avenir*) kao autentične budućnosti preuzima Heideggerovo razlikovanje vulgarne i autentične vremenitosti. Dok je bjelodano da je vremenska ekstaza budućnosti u autentičnome modusu odlučna za Heideggerovo mišljenje bitka i događaja (*Ereignis*), preostaje ipak zagonetnim kako Derrida misli vrijeme i s kojim primatom ekstaze. Uobičajeno je tumačenje da je zbog ideje iterabilnosti teksta kao pisma i nemogućnosti iskona bitka već uvijek riječ o sjećanju na događaj bitka, ali ne u vremenskoj ekstazi bilosti (prošlosti), nego u prošlosti koja zadobiva svoj smisao iz prisutnosti (sadašnjosti) kao već prošloj budućnosti. Čini se kao da je vrijeme u mišljenju dekonstrukcije moguće misliti samo u obrnutom metafizičkome slijedu: od »naprijed« prema »nazad« ili iz nadolazećega prema prošlome. Za tradicionalnu metafiziku kao i za obrat u njezinoj biti (od Husserlove fenomenologije do Sartreova egzistencijalizma) prisutnost u modusu sadašnjosti imala je očigledan primat. Derrida nastoji misliti vrijeme iz strukturalne raspoloživosti bitka u jeziku kao semiologijskome krugu značenja. To znači da se u samoj strukturi vremenitosti događaja radi o suprotnosti i razlici između onog što je primicanje k *nadolazećem* (*l'avenir*) i onog što se naziva *zakašnjelost*.³⁵

Iz analize znakova Derrida dolazi do ukazivanja na mogućnosti događaja. De Saussureova semiologija je osnova za to. Jezik se pojavljuje kao samostalni

34 D. Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002.

35 D. Mersch, »Entgegenkommende und das Verspätete: Zwei Weisen das Ereignis zu denken: Lyotard und Derrida«, u: *Posthermeneutik*, Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderbande, sv. 26, Akademie Verlag, Berlin, 2010.



sustav koji je nadređen govoru. Temeljni status koji De Saussure pripisuje jeziku dovodi do toga da se teorija jezika pojavljuje u suvremeno doba kao strukturalna lingvistika i kao semiologija kulture. Pritom je jezična problematika više od analize jezika i govora. Ona je orijentacijska točka za komunikacijsko djelovanje u suvremenom društvu.³⁶ Razlikovanje između jezika (*la langue*) i govora (*la parole*) tvori razliku između strukturiranoga poretka i njegova ozbiljenja u svakodnevnoj komunikaciji. Kad se jezik uspostavlja kao sustav pravila uporabe govora neovisno od stvarne situacije govornika u društvenom kontekstu, riječ je o stabilnome sustavu znakova. U njemu je jedino bitna sveza između smisla i izgovorenih riječi kao glasova. Signifikant i signifikat (označitelj i označeno) pojavljuju se unutar sustava kao znakovno određeni poredak označavanja stvari. De Saussureova semiologija bavi se odgovorom na pitanje o svezi između smisla i glasovne slike (*image acoustique*). Je li ta sveza proizvoljna ili prirodna? Ako je proizvoljna, tada je znak kulturno određeni sustav koji ne proizlazi iz prirodnosti znaka. Drugim riječima, De Saussureova je temeljna postavka da je znak antiesencijalistički odnosno da je proizvod kulturne konvencije.³⁷ Logičkim pojmovima iskazano, znak u svojem glasovnome (fonetskome) aspektu proizvod je označenoga i označitelja kao odnosa označavanja, a nije transcendentno zauvijek određen univerzalnim pravilima označavanja. Ako je stoga sveza između označitelja (*signifikanta*) i označenoga (*signifikata*) svagda nemotivirana ili »arbitrarna«, tada je rezultat semiologijske analize jezika da ne postoji nikakva vječna »priroda« ili bitak koji prethodi jeziku. Sam se jezik strukturira u odnosima kao živo komunikacijsko djelovanje, a ne kao instrumentalno sredstvo govora. Jezik je kazivanje, a govor govorenje o intencionalnim predmetima iskustva, To je razlika između kazivanja na stvar i govora o stvari samoj. Tek se iz tog razlikovanja može razumjeti kako događaj iskrsava iz vremenske ekstaze budućnosti kao došašća onog čemu je mišljenje na putu primicanjem i odgađanjem događaja jedinstvenoga i jednokratnoga susreta. U jeziku se iskazuje logička struktura mišljenja, a u govoru glasovno strukturiranje poruke bez svoje oporuke, kako bi rekao René Char. Govoriti bez jezika isto je kao pisati bez gramatike.

Iz De Saussureove strukturalne lingvistike proizlazi glavna postavka da se iz »prirode« znaka ne može izvesti ni njegov početak ni njegov kraj, odnosno da je proces označavanja kao u Hegelovoj spekulativno–dijalektičkoj logici istodobno sustav razlikovanja, koji se pokazuje u kružnoj strukturi povijesno–logičke sistematike. U svojim spisima kao što su *O gramatologiji* i *Pismo i*

36 D. Quadflieg, »Sprache und Diskurs: Von den Struktur zur *différance*«, u: S. Moebius/A. Reckwitz (ur.), *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2008., str. 95.

37 F. de Saussure, *Tečaj opće lingvistike*, ArtTresor, Zagreb, 2000. S francuskoga preveli V. Vinja, A. Kovačec, T. de Mauro



razlika Derrida je 1960-ih godina razvio kritiku strukturalne lingvistike, preuzimajući njezin temeljni rezultat razlikovanja jezika i govora uz preuzimanje Heideggerove destrukcije tradicionalne ontologije u ontičko-ontologijskoj razlici otvorenosti bitka i pozicionalnosti bića. Akcijom dvostrukog preuzimanja i istodobno kritike onog preuzetoga stvorio je dvije usporedne misaone figure, koje će razviti u svim svojim kasnijim filozofijskim spisima, predavanjima i razgovorima o putu vlastitoga mišljenja. Radi se o gramatologiji kao znanosti o *općem pismu* i dopuni De Saussureove semiologije diferencijalnim određenjem jezika kao fundamentalnim razlikovanjem i kretanjem upisivanja razluke (*différance*). Naspram De Saussureove teorije arbitrarnosti znaka Derrida bitno proširuje pojam znaka i to na sljedeći način:

- (1) Znakovi se mogu čitati jedino polazeći od strukture označitelja, kao što su to izveli Lacan i Barthes, odnosno iz njihove materijalne površine u razlici spram označavanja (*signé*) kao pukog obilježavanja (*marque*);
- (2) Kretanje se znakova može dovršiti jedino u procesu obilježavanja i ponovnoga obilježavanja, odnosno iterabilnosti, što znači da se s onu stranu njihova glasa (*phoné*) skriva skripturalna jezgra ili pismo;
- (3) Mogućnost diferencijalne strukture, koja vlada sustavom jezika odnosno pisma, zasniva se u djelatnosti *agenata* kao djelatnosti razluke (*différance*), što znači da se poredak razlikovanja–razlučivanja proizvodi ili procesuiru, a da razlika sama ne pripada tom sustavu.³⁸

Derridaina je postavka krajnje radikalna u odnosu na semiologijski zaokret de Saussurea spram cjelokupne moderne filozofije jezika. Radi se o tome da izvorna skripturalnost znakova na temelju njihove iterabilnosti prethodi jeziku kao što gramatologija prethodi lingvistici. Jezik se ne razvija izvan pisma. Štoviše, Derrida uvodi pojam *prapisma* koji se odnosi na izvorni akt pisanja. Međutim, to se ne smije shvatiti u povijesnome smislu. Odvojenost povijesnoga od logičkoga nije oznaka strukturalizma i poststrukturalizma. Posve suprotno, u Derridainom mišljenju forma i sadržaj medija (pisma) pojavljuju se u simultanosti. Medij se u svojoj materijalnosti i svojoj formalnosti odnosi spram stvarnosti kao simultana produkcija i reprodukcija smisla/značenja, koje ne postoji izvan djelatnosti tvorbe stvarnosti. Iz toga nužno slijedi da je jezik (novih) medija pismo, koje svoje značenje zadobiva u procesu dekodiranja stvarnosti.³⁹ Logika koja ima primat nad poviješću u ovom se slučaju pokazuje logikom novomedijske tvorbe svijeta kao skriptoralnoga polja interakcije subjekta/aktera komunikacijskoga procesa. Logika je novih medija tehnički izračunato pismo. Ono u svojem univerzalnome kôdu slikom nadomješta jezik (*la langue*) i govor (*la parole*). Za Derridau se stoga razlika (*différance*) može shvatiti iz procesa nadilaženja prisutnosti u kojoj znak funkcionira kao arbi-

38 J. Derrida, »La différence«, u: *Marges de la philosophie*. Minuit, Pariz, 1972., str. 1–29.

39 L. Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, London–New York, 2001.





traran ili kulturno određeni poredak značenja. Ako ne postoji ništa iskonsko u znaku, tada je uvođenje pojma prapisma opravdano samo ako se njime može uputiti na čin intencionalnosti nekog predmeta u svijesti. Ali to znači istodobno da je posrijedi izvršenje čina u njegovoj performativnosti, što ima izravne posljedice za samu formu jezika. Prapismo se razvija u svojem logičkome izvršenju u činu artikulacije diskursa, ili kako to sam Derrida objašnjava u *Gramatologiji*, u činu artikulacije pisma kojim se uspostavlja razlika (*différance*) kao »formacija forme«.

Pismo se samo uspostavlja kao događaj pisanja, a time i kao izvršenje razluke (*différance*). Kao što pismo prethodi jeziku, gramatologija lingvistici, tako i razlika (*différance*) prethodi događaju. Paradoksalno je, dakle, ovo: ako u događaju uvijek već predleži neka struktura ponavljanja, tada je razlikovanje između događaja (bitka i vremena) i znaka (smisla/značenja), odnosno singularnosti i ponavljanja razlika u samoj razluci (*différance*). Tradicionalno metafizički govoreći, razlika između bitka i mišljenja od Platona do Hegela bila je u tome što se mišljenje bitka zbiva kao čin misaonoga bitka u kojem sve ono što se može misliti nužno znači da ima svoj bitak. Mogućnost bitka misaonom činu daje primat u određenju mogućeg-bitka. Tako je Heidegger povezo mišljenje i bitak iz modalne kategorije mogućnosti i iz vremenske ekstaze budućnosti.⁴⁰ Taj »idealizam« u temelju je metafizičke povijesti Zapada. Derrida na temelju rezultata strukturalne lingvistike i Heideggerove destrukcije tradicionalne ontologije nastoji otvoriti mogućnost da se u samom činu razlikovanja dvojega otvori razlika u samoj razlici. Drugim riječima, ono što Heidegger naziva ontologijskom razlikom bitka i bića kod Derridae se misli iz same metafizičke strukture jezika. Bitak i biće u svojoj ontologijskoj razlici pretpostavljaju razumijevanje translingvističkoga pojma razlike. Naizgled je paradoksalno da se sam čin razluke (*différance*) treba razumjeti kao razlika između izvornoga razlikovanja i njegova ponavljanja.⁴¹ Razlika u razlici jest razlika i razlika te razlike. A ono što se ponavlja nije drugo negoli razlika u razluci. *Différance* je istovremeno čin konstrukcije i dekonstrukcije istoga u ponavljanju. Prije negoli se upustim u tumačenje ovog najprijepornijega mjesta u cijelom Derridainom mišljenju postavlja se pitanje kako je moguće da pismo prethodi jeziku, gramatologija lingvistici, a razlika (*différance*) događaju? Na nje ga je moguće odgovoriti ako se slijedi trag vlastita Derridaina tumačenja onog što je sam promislilo i napisao u ključnim knjigama kao što su *Glas i fenomen*, *O gramatologiji*, *Pismo i razlika* i *Rubovi filozofije*. Trag je sam Derrida odčitao u razgovorima objavljenim u knjizi naslovljenoj *Položaji* (*Positions*). Ka-

40 M. Heidegger, *Sein und Zeit*, M. Niemeyer, Tübingen, 1967., 11. nepromijenjeno izd. Vidi o tome: O. Pöggeler, *Denkweg Martin Heideggers*, Clett-Kotta, Stuttgart, 1994.

41 J. Derrida, *Dissemination*, Continuum, London, 2004.





ko, dakle, Derrida objašnjava da pismo prethodi jeziku, gramatologija lingvisti, a razlika (*différance*) događaju?

Već na početku te knjige razgovora kaže se da je njegova misaona strategija u »razmjешtanju pitanja«. Ako »nema apsolutnoga početka«, tada se svi tekstovi odnose samo na druge tekstove.⁴² To znači da ne postoji nikakva pravocrtna reprezentacija djela koja bi bila u skladu s nekim logičkim poretkom. Budući da nema jedne crte koja ima svoj početak, tako je i ideja kraja istodobno u sebi proturječna. Kraj pretpostavlja početak. To je bjelodano u Hegelovoj dijalektici, koja završava u apsolutnoj znanosti duha kao kraju svih prethodnih povijesno–logičkih određenja razvitka duha u povijesti. Derrida upućuje na svoja djela *O gramatologiji* i *Pismo i razlika* da bi ustvrdio kako taj poredak apsolutnoga početka i kraja više ne postoji. Ključno je ovo: *više*. Ne, dakle, da nikad nije postojao, nego da *više* ne postoji. Očigledno je da se pritom želi kazati da o onome što nazivamo bitkom u njegovoj prisutnosti kao zbilji ne odlučuje metafizički pojam vječnosti (*aeternitas*), već povijesno individuiranje epoha bitka. Ako *više* ne postoji takav poredak, kakav još postoji? Derrida kaže da je tijekom cijele povijesti metafizike logičkome primatu »početka« kao »iskona« odgovarao primat glasa i fonetskoga pisma. U kritici Husserlove transcendentalne fenomenologije pokazuje se put Derridaina mišljenja. Riječ je o iščezavanju ideje podrijetla, iskona, početka.

72

U tekstualnome smislu, Derridaino pisanje bez početka i kraja, na rubovima, naizgled bez »reda i svrhe«, ali uvijek u dekonstruktivnoj praksi tumačenja tekstova Drugih, ne smjera izlasku iz figure labirinta. Izaći–izvan labirinta (tekstova) bio bi čin dokidanja povijesti kao lutanja između tekstova i dokidanja vlastitoga traga. Labirint nije stoga tamnica, kao što nije ni prostor tjeskobne zatočenosti duše u svijetu bez izlaza. Razrješenje tajne labirinta otvara jedinstveni put mišljenja i pisanja kao beskrajnoga užitka u samome činu traganja za smislom. Užitak nije u krajnjem činu dosezanja užitka. Sam je put užitka u mišljenju uživanje u traganju kao razgonetanju zagonetke same. Značenje nije traganje, nego predstavljanje neke stvari. Ali njezin smisao kao stvari nije u njezinom značenju, nego u njezinom smislu koji nadilazi značenje. Naprotiv, pisanje je traganje i lutanje unutar labirinta bitka i vremena. Odgovor na pitanje o pisanju kao tekstu pretpostavlja odgovor na pitanje o promjeni filozofijskoga diskursa unutar povijesti filozofije kao diskursa. Za Derridau je povijest uvijek samo tumačenje teksta koji tvori povijesni događaj. Ne bavimo se stvarnošću kao nečim »objektivnim«, nego tumačenjem teksta koji stvarnost čini događajem. U tom smislu postavka da granica na kojoj filozofija postaje mogućom kao diskurs ponajprije jest ona unutar koje se filozofija pojavljuje kao *episteme* i funkcionira u okružju konceptualnih suprotnosti.

42 J. Derrida, *Positions*, The University of Chicago Press, Chicago, 1981., str. 3.



Što jest filozofija proizlazi iz odgovora na pitanje o dekonstrukciji same filozofije. Drugim riječima, sam Derrida definira dekonstrukciju činom dekonstruiranja. To znači da dekonstruirati filozofiju ujedno upućuje na strukturiranje filozofijskih koncepata. Ali, to je istovremeno promišljanje onog što je povijest priječilo da ono tabuizirano, ono tamno mjesto ne-govora bude tematizirano unutar samoga filozofijskoga diskursa. Zaborav bitka kod Heideggera u Derridae se misli kao pitanje dekonstrukcije samoga bitka kao prisutnosti odakle izvire cjelokupna povijest metafizičke sudbine Zapada. Pismo koje pretihodi jeziku proizlazi iz strukturalne ponovljivosti (*iterabilnosti*) prisutnosti u ponovnoj prisutnosti (reprezentaciji) događaja. Svaki je događaj ponavljanje istoga u razlici koja tvori bit znaka i značenja onog što jest. Za Derridau se pismo razlikuje od jezika i govora time što se suprotstavlja glasu (fonemu). Budući da ne postoji čisto fonetsko pismo, jasno je da se »ekspresivna supstancija« pisma kao prapisma ili arhipisma mora u sebi razvijati kao djelatnost *artikulacije, dodatka i razlike*.⁴³ Pismo se artikulira u dodatku »iskonskoga« govora, a u svojoj razlici (*différance*) spram jezika proizvodi mnoštvo različitih stvari. No, zajednički nazivnik koncepta razluke (*différance*), u razlici spram razlike pisane s e na francuskome (*différence*) jest u tome što je riječ o suprotstavljenosti binarnih opreka, primjerice, tijela i duha, prirode i kulture itd. Derrida ide još korak dalje ustvrđujući da je riječ o istome koje se razlikuje od identičnoga. Moderne znanosti počivaju upravo na konceptu razluke (*différance*) jer se znanje odnosi kao intencionalna svijest spram svojega predmeta. Razlikovanje prirodnih i humanističkih znanosti pokazuje da se razluka (*différance*) upisuje u samu strukturalnu genezu znanosti. Zato razluka (*différance*) nije koncept, kao što dekonstrukcija nije metoda u filozofijskoj analizi (razlučivanju) povijesnoga nabačaja strukture i geneze znanstvenoga razumijevanja bitka i vremena u metafizičkoj povijesti Zapada.⁴⁴

Derridaino mišljenje u najvećoj je blizini s Heideggerovim mišljenjem bitka (*Seinsdenken*). No, razlika je upravo u tome što Derrida odriče mogućnost da se u jeziku začne misao početka. Kritika Heideggera polazi od riječi i značenja riječi — bitak. Usuprot Heideggerovom osluškivanju glasa bitka (fonologizam), Derrida dekonstruira tu opsesivnu potragu za iskonskim glasom kao logocentričnom metafizike uopće. Heidegger stoga nužno mora poeziju postaviti temeljnom umjetnošću kazivanja na bitak i o bitku, jer ne propituje, prema Derridai, svezu *logosa* i *phoné*. Jezik preuzima fonetski primat u iskazivanju bitka. Poetsko kazivanje na taj način vraća se Platonovoj postavci da je »govor otac logosa«. Derrida, međutim, ne suprotstavlja glasu pismo kao trag u smislu alternative metafizičkome razumijevanju povijesti. I sam Heidegger je u kasnome razdoblju došao do postavke o događaju (*Ereignis*) koji se stječe ili

43 J. Derrida, *Positions*, Chicago University Press, Chicago, 1981., str. 8.

44 J. Derrida, isto, str. 9–10.



dogada u »kazi« (*Sage*) kao jeziku s onu stranu lingvistike i njezinih znanstvenih pravila kazivanja.⁴⁵ Ono što je ovdje važno samo je to da Derrida ne misli da je gramatologija ona »znanost pisma« koja pismu vraća dostojanstvo nakon dugovjeke vladavine logosa kao glasa, nego je ponajprije riječ o mogućnostima pisanja nakon kraja Knjige (logosa–glasa–znaka).⁴⁶ Derrida više ne misli analogijski s onu stranu metafizike kao Heidegger. Njegovo je mišljenje otvorenost razluke (*différance*) unutar same razlike kao strategije proizvođenja razlika, gdje pismo prethodi jeziku »logički« na taj način što dovodi u pitanje logocentričan način mišljenja i kazivanja. *Misterij dekonstrukcije* proizlazi iz *mistike razlike*. Čudo pretpostavlja tajnu unutar samoga labirinta pisma kao teksta. Ali upravo je problem u tome kako se pojavljuje ta razlika u samoj razluci (*différance*)?

Na to pitanje može se odgovoriti ako se odgovori na prethodno: kako koncept znaka i značenja pripada metafizici kao obilježavanju i ponovnom obilježavanju granice sustava? Ili, drugim riječima, je li bijeg od metafizike znaka uopće moguć? Za Derrida u je koncept znaka povijest metafizičke određenosti logocentrizma. To znači da znak ima skriveni primat u jeziku prije svih drugih procesa označavanja. Prethodnost znaka u jeziku ispred svih drugih određenja jezika predstavlja glavni problem semiologijskoga zaokreta u biti metafizičke filozofije jezika. Da bi se vidjelo kako je (ne)moguć bijeg iz okrilja metafizike, valja se ponovno vratiti temeljnim postavkama De Saussureove semiologije. Riječ je o dvije postavke:

- (1) Semiologija se protiv tradicije lingvističkih istraživanja usmjerava na to da je označeno (signifikat) neodvojivo od označitelja (signifikant), te da su oboje dvije strane iste produkcije značenja;
- (2) Semiologija naglašava diferencijalne i formalne značajke funkcioniranja te u svojoj biti lingvistički označitelj nije određen fonički.

Derrida je u ovoj De Saussureovoj postavci prepoznao bitnu misaonu točku razdvajanja spram cjelokupne tradicije filozofije jezika. Ako, dakle, znak nije određen glasovno, tada je označitelj neprirodan odnosno kulturno je strukturiran. Jednostavno, ta je postavka korak spram antiesencijalizma metafizike. Označitelj nije transcendentno fiksiran, te se njegova logička (prirodna) utemeljenost u jeziku više ne iščitava kao nužna i vječna ukorijenjenost.⁴⁷ U svakodnevnom jeziku, kako Derrida slijedi Heideggera, ne nalazi se ništa drugo negoli prerađeni jezik metafizike za svakodnevno zbrinjavanja čovjeka. Stoga svakodnevni ili obični jezik nije neutralan. Govor proizlazi iz jezika transcendentalnoga označitelja koji se više ne odnosi ni na kakve referente.

45 M. Heidegger, »Zeit und Sein«, u: *Zur Sache des Denkens*, M. Niemeyer, Tübingen, 1969.

46 J. Derrida, isto, str. 11–12.

47 J. Derrida, isto, str. 18.



Zato jezik kao metafizički transcendentni označitelj više ne funkcionira kao označitelj. Drugim riječima, to da *više* ne funkcionira temeljni je problem ne samo metafizike, nego i cijeloga Derridainoga mišljenja. Kada razlikovanje označitelja i označenoga postaje problematično, a de Saussure je upravo otvorio taj problem tako što je koncept označitelja definirao proizvoljnošću znaka ili njegovom kulturnom kodiranošću, tada je određenje kulture moguće uspostaviti samo s pomoću razlike između glasa (zvuka) i mišljenja. Tzv. prirodna veza mišljenja i glasa (zvuka) na kojoj ustrajava de Saussure i na poseban način Heidegger pokazuje da je glasovno ili zvukovno mišljenje određujuće. Za Heideggera je glas izvor nagovora bitka. Otuda nastaje filozofija. Osluškujući glas bitka filozofija kao metafizičko mišljenje sluša glas iskona u njegovoj nepatvorenoj dubini (*de profundis*). *Semioticum acusticum* određuje cijelu povijest filozofije do suvremenoga »lingvističkoga zaokreta« (*linguistic turn*).⁴⁸

De Saussure ustvrđuje da je lingvistika model za opću semiologiju. Time se suprotstavlja Hegelovom stavu da je jezik poseban sustav, a ne univerzalni poredak. Barthesova i Lacanova inverzija o semiologiji kao uvjetu mogućnosti strukturalne lingvistike čini osnovu radikalnoga Derridaina koncepta dekonstrukcije logocentrizma. Pritom valja istaknuti da se iz ovog misaonoga obzora u potpunosti mijenja slika o iskonskim »prirodnim« jezicima kao oblikovateljima kulturnih poredaka univerzalnih vrijednosti. »Prirodni« jezici nisu neutralni kao što to nije ni tzv. običan jezik. Njihov je govor već uvijek omeđen granicama metafizičkoga kazivanja. To vrijedi čak i u slučaju japanskoga jezika u kojemu se jedino iz konteksta može razaznati da je riječ o subjektu iskaža. Dekonstrukcija jezika tvori radikalnu dekonstrukciju kulture kao univerzalne prirode. Derrida kao paradigmatički mislilac poststrukturalizma te mediološki teoretičari (McLuhan i Flusser) radikalni su kulturni i društveni konstruktivisti. Ne postoji ideja o univerzalnoj kulturi kao ni o univerzalnome jeziku osim kao tehničkome jeziku medija.⁴⁹ Leibnizova ideja o univerzalnoj semiotici, koja je matematički utemeljena, u novovjekovnoj je metafizici misao nadolazeće matematizacije i vizualizacije pojmova kao univerzalnih znakova. Za Derridau, a osobito za Deleuzea, to je najznačajniji prodor monadološke teorije medija iz virtualnosti u aktualnost.⁵⁰

Što ruši poredak glasovne ili zvukovne metafizike jezika nije ništa drugo negoli znak u svojoj neprisutnosti. Iz toga slijedi neizbježna ponovljivost znaka u pismu (*iterabilnost*). To je pismo koje počiva na dokidanju ideje bitka kao prisutnosti. Pismo oblikuje grafo-skriptoralni trag ili dodatak glasa u svojoj prisutnoj neprisutnosti. A jedino pravo tijelo pisma pokazuje se u slici koja

48 O konceptu lingvističkoga zaokreta R. Rortyja vidi: »Introduction to *The Linguistic Turn*«, u: C. J. Voparil/R. J. Bernstein (ur.) *The Rorty Reader*, Wiley-Blackwell, 2010., str. 60–70.

49 Vidi o tome: Ž. Paić, *Vizualne komunikacije: uvod*, Cvs, Zagreb, 2008.

50 G. Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Athone Press, London, 1993.

ruši prirodni poredak. Slika kao pismo u svojoj iskonskoj slikotvornosti u formi slikovnog pisma (hijeroglifi, ideogrami) dekonstrukcija je ideje temelja, logosa i znaka kao fonocentrizma povijesti.⁵¹ Derridaina je dekonstrukcija misterij koji u potpunosti vraća u filozofijski diskurs pitanje o podrijetlu jezika. U drugom obratu to je pitanje o jeziku podrijetla. Metafizika je kao sudbina Zapada istodobno pitanje o granicama jezika mišljenja koje počiva na razlikovanju između bitka i bića. U tom razlikovanju pokazuje se nešto uistinu prekretnim. Radi se o tome da *više* ne postoji ideja temelja ili iskona. To da *više* ne postoji ideja temelja ili iskona u logosu samome pojavljuje se u moderno doba s Nietzscheom, Freudom i Heideggerom. Sada je doba decentrirane strukture i igre razlika. Derridaina je dekonstrukcija radikalno preispitivanje ideje vremena i povijesti iz onoga što se objelodanjuje u vremenu i povijesti kao pismo ili tekst vremenite povijesti pisma kao teksta. Sa stajališta lingvističkih istraživanja i semiologije, Derrida dolazi do zaključka da je logocentrizam problematičan već otuda što u povijesti ne postoji ni jedno čisto fonološko ili fonetsko pismo. Umjesto njega u središte se postavlja *gram* ili *grammé* iz čega nastaje razlika (*différance*).⁵² Textile kao tekst proizveden jedino u promjeni drugoga teksta dovodi do toga da je povijest metafizike povijest pisma poput ispisivanja na ispisanome. Paradigmatski slučaj upućuje na praksu srednjovjekovnih pisara palimpsesta. Radi se, dakle, o najopćenitijem konceptu semiologije koji postaje gramatologija. U konceptu *grammé* događa se razlika koja prethodi bilo kakvom jedinstvenome događaju. Posljedica ovog stava jest da ništa više ne prethodi razlici kao razlici između temelja i onog što je iz temelja izvedeno, što je iskon i što je iz iskona postalo, što je subjekt a što supstancija. Kada više nema vremenske prethodnosti nema ni logičke. Konačan je rezultat da je subjekt ili autor onaj koji nastaje u procesu razlike u samoj razlici. Svaki je autor subjekt/akter procesa razlučivanja i razlikovanja unutar samoga teksta, a njegova se subjektivnost artikulira kao autorski rukopis ili pismo unutar zajednice tijela-teksta.

3. Razmještanje pitanja

Što je to uopće — iskon ili izvornost? Misliti na tragu Derridae znači postaviti pitanje o ideji iskona ili izvornosti kao metafizičkome temelju bitka i vremena. To je u krajnjem pitanje o Bogu kao temelju temelja. Stoga je pitanje o

51 Vidi o tome: Ž. Paić, »Dekonstrukcija slike: od mimezisa, reprezentacije do komunikacije«, u: Ž. Paić/K. Purgar (ur.), *Vizualna konstrukcija kulture*, HDP-Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2009., str. 9–42.

52 J. Derrida, »Ousia et grammé: note sur une note de *Sein und Zeit*«, u: *Marges de la philosophie*, Minuit, Pariz, 1972., str. 31–78.

iskonu ili izvornosti zapravo pitanje o smislu metafizike. Ako smisao upućuje na proces označavanja, tada se smisao metafizike ne razrješava u razlici i razluci (*différance*) događaja nadolazećega (*l'avenir*) kao stjecišta ili susreta iskona i budućnosti iz onoga što je nemislivo, što je nemoguća mogućnost i što označava Derridaino mišljenje »izvorne« ili »prave« budućnosti kao neočekivanoga dolaska događaja samoga. Smisao se metafizike razrješava u istovjetnosti događaja i pisma kao slikovnoga jezika samoga događaja. Drugim riječima, pitanje smisla metafizike nije tek jedno pitanje među inima koje filozofija postavlja o nečemu. To nije pitanje o štovstvu (*aliquid ens*) metafizike, kako je to pokazao Heidegger u raspravama *Što je filozofija?* i *Što je metafizika?*⁵³ Razmještanje pitanja odnosi se na pitanje o samome pitanju smisla metafizike u njezinom nužnome mišljenju prvoga i posljednjega u krugu određenja bitka kao bitka bića i bitka kao otvorenosti događaja.⁵⁴ Događaj i njegov smisao rasprskavaju se u vremenskome slijedu, koji prethodi svakome logičko–povijesnome razdvajanju na prvo i posljednje. Derrida je u mističnome tonu povezivanja grčkoga izvora filozofije sa židovskom kabalistikom došao do rješenja. Jedno nije Jedno jer Jedno ne može bez Dvojega. Izvorno nastajanje ili prisutnost već je uvijek razdvojeno u Dvoje. Udvostručenje stoga preuzima u svoje okrilje događaj prisutnosti Jednoga kao jednokratno i jedinstveno ponavljanje (*iterabilnost*). Mistika Jednoga kao Dvojega istodobno nužno metafizički otvara problem Drugoga.⁵⁵ Da je Drugoga moguće misliti samo iz metafizičke perspektive Prvoga (subjekta i supstancije u novovjekovnoj filozofiji svijesti) znači da je mišljenje Drugoga unutar tog obzora uvijek samo derivat subjektivnosti. U Husserlovoj fenomenologiji rješenje se nudi u intersubjektivnoj svijesti koja nesvodivo Drugoga nastoji misliti kao subjekta u interakciji čina svijesti o Drugome. Ali, problem je upravo u tome što se Drugi na taj način metafizički svodi u svojoj nesvodivosti samo na drukčije postavljenu intersubjektivnost. Druga strana istog procesa je interobjektivnost svijesti kao korelata intersubjektivnosti. Tek iz drugotnosti Drugoga kao radikalne nesvodivosti moguće je izvesti postavku o mogućnostima mišljenja i kazivanja s onu stranu drugoga Drugoga. Derrida je u svim svojim predavanjima i spisima o kozmopolitizmu, prijateljstvu i gostoljubivosti (*hospitalité*) nastojao misliti to mjesto razluke (*différance*) iz figure gosta kao stranca.⁵⁶ Tzv. etički problem u mišljenju de-

53 M. Heidegger, *Kraj filozofije i zadaća mišljenja: Rasprave i članci*, Naklada Ljevak, Zagreb, 1996. Izbor: J. Brkić. S njemačkoga preveli: J. Brkić, M. Cipra, B. Despot, D. Pejović, I. Salečić.

54 J. Derrida, »Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences«, u: *Writing of Difference*, Routledge & Kegan Paul, London, 1979., str. 278–294.

55 J. Derrida, *Disemination*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.

56 J. Derrida, *Of Hospitality: Cultural Memory of the Present*, Stanford University Press, Stanford California 2000., J. Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, Routledge, London–New York, 2001., J. Derrida, *The Politics of Friendship*, Verso, London–New York, 2005.

konstrukcije ne proizlazi iz toga što kozmopolitizam i univerzalnost Drugoga predstavljaju neku vrstu kantovske regulativne ideje zajednice umnih bića. Posve suprotno, Derrida je u svojoj etičkoj »rigoroznosti« prisiljen misliti Drugoga iz nesvodive drugotnosti bitka kao traga. To znači da je etika Drugoga svagda samo dekonstrukcija formalne etike dužnosti i upućuje na bezuvjetnu ljubav i blizinu spram Drugoga kao uvjet mogućnosti egzistencije subjekta unutar »moje« zajednice, društva, kulture.⁵⁷ Koji je, na poslijetku, krajnji rezultat ove dekonstrukcije ideje iskona ili izvornosti (bitka kao prisutnosti)?

Ponajprije, rezultat je da se prva inseminacija istodobno zbiva i kao druga diseminacija, odnosno da se prapočetni trag gubi u drugim tragovima. Drugi trag upućuje na prvi, ali ne na taj način da bi uopće postojala mogućnost nekog prvotnoga traga, nego tako što se tragovi odnose međusobno na svoje tragove kao što se mediji međusobno odnose na svoje poruke. Nemogućnost iskona ili izvornosti ne znači nipošto neiskonsko ili neizvorno događanje povijesti, nego samo to da se iskon ili izvornost svagda podvostručuju i razdvajaju u pismu i tekstovima Drugoga. Gubitak prvoga traga ne otklanja misao o prapismu. Radi se samo o tome da se logička i povijesna prvotnost ne može misliti prije negoli se misli predlogička i predpovijesna struktura temelja. Metafizika je povijest otuđenja onog izvornoga u samom razdvajanju Jednoga. Iz Derridaine dekonstrukcije cijela se povijest metafizike s vrhuncem u Hegela i destruktivno u Marxovoj dijalektici razumije u krugu onto-teo-eshatologijskih određenja bitka kao prisutnosti. Moglo bi se čak reći sljedeće: otuđenje je uvjet mogućnosti izvornosti ili iskona kao prave izvornosti i pravoga iskona. Govor o »pravome« ili »autentičnome«, koje Derrida baštini iz zapadnjačke metafizike različitih izvora (grčka filozofija, židovska ehatologija, teologijska mistika), dekonstruira se na taj način da se ono »pravo« ili »autentično« pronalazi u igri podvostručenja i heterogenosti. Ili, drukčije rečeno, istinska je povijest samo ona koja već uvijek ima karakter primicanja i zakašnjelosti onog nadolazećega (*l'avenir*). Autentična povijest već je uvijek ona koja u događaju nadolazećega sjedinjuje sjećanje i prisjećanje na događaj sam. Izvorno ili iskonsko time zadobiva mnogo više od mitskoga početka bitka u vremenu. Ono se »denaturalizira« u podvostručenju i razdvajanju te otuda postaje drugom »prirodom« događaja. Autentična je povijest u znaku primicanja i zakašnjelosti događaja. Ona se događa upisivanjem traga u sam događaj u svojoj ponovljivoj istodobnosti.

Usuprot Heideggerovom mišljenju događaja kao »drugoga početka«, što znači da iskon ili izvornost u drugome početku zadobivaju novu iskonsku ili izvornu autentičnost, Derrida tvrdi da nemogućnost prisutnosti bitka u formi glasa i govora zahtijeva strukturalnu inverziju glasa i govora u skriptoralnosti

57 Vidi o tome: T. Eagleton, *Trouble With Strangers: A Study of Ethics*, Willey-Backwell, Oxford, 2009., str. 223–272,

pisma. Trag obilježava već ono prisutno koje ima formu sjećanja. Umjesto prisjećanja na prapočetnu otvorenost bitka (*An-denken des Seins*), Derrida u dijalogu s Heideggerom naglašava upravo tu skriptoralnost traga kao već uvijek prisutnoga u fenomenu sjećanja. No, kakvo je to sjećanje u odnosu na Heideggerovo prisjećanje na bitak? Na što se odnosi to sjećanje i ima li ono bitne sveze s konceptom Heideggerova »zaborava bitka«? Odnos između prošlosti i sadašnjosti za Derrida je omogućen tek onda kada se bitak misli iz vremena nadolazećega. To nije bitak kao nastajanje ili postajanje (*Werden*) kako ga je shvatio Nietzsche. Posrijedi je mogućnost istinske transcendencije iz onoga nadolazećega. Zahvaljujući tome, moguće je prošlost i sadašnjost misliti i kazivati kao buduću prošlost sadašnjosti, koja nikad »nije« za razliku od prošlosti koja je već uvijek »tu«. Sjećanje proizlazi, paradoksalno, iz transcendencije bitka. Sam Heidegger kaže u *Bitku i vremenu* da je bitak »transcendens naprosto«. Iz nadolazećega sjećanje kao fenomen traga u vremenu povezuje prošlost i budućnost. Derridaina je dekonstrukcija u bitnom odnosu spram Heideggerove postavke o ontologijskoj razlici bitka i bića kao »zaboravu bitka« u cijeloj povijesti zapadnjačke metafizike. Ali Derridain koncept sjećanja kao arhiva i traga unutar arhiva, koji ne označava iskonsku prisutnost nego prisutnost iskona kao mitskoga traga među drugim tragovima, nije istovjetan Heideggerovoj kritici metafizike uopće. Sjećanje i vremenska ekstaza prošlosti kod Derridae proizlaze iz same »fatalne« konstelacije bitka u povijesti Zapada kao prisutnosti koja se pokazuje odsutnom prisutnošću. Sjećanje dolazi iz nadolazećega. Već uvijek bitna zakašnjelost u primicanju događaju nadolazećega usudni je znak zapadnjačke metafizike i njezina prebolijevanja. Primicanje i zakašnjelost događaja u njegovom bitnom smislu čine događaj neuhvatljivim činom podvostručenja i ponavljanja u sjećanju na događaj sam. »Sudbina« je događaja u tome što se on već uvijek dogodio u snovima. U razluci (*différance*) onoga nadolazećega kao zaborava u sjećanju događaj sjećanja pretpostavlja zaborav. U mitskoj slici o rijeci *Lethe*, skrivenosti i zaborava, koja istječe iz mračne špilje gdje prebiva bog sna Hipnos, skrivenost i zaborav je imenovanje bitka u vremenu koje protječe. Skrivenost je drugo ime za zaborav. Ono što jest skriveno nije skriveno čovjeku da bi božansko ostalo skriveno od njegova pogleda i uvida. Skrivenost nužno proizlazi iz otkrivenosti bitka. Bitak se događa svagda u svojim modusima prisutnosti i odsutnosti, otkrivenosti u skrivenosti, a događaj se događa u zgodi vlastite odgode.

Nadalje, otuda proizlazi da nema nikakvog prvotnoga, iskonskoga ili izvornoga smisla. Bitak se izvorno ne podaruje–pruža u glasu onome koji ga osluškuje. Kritika Heideggerove destrukcije tradicionalne ontologije u Derridainom mišljenju jest kritika mitske singularnosti događaja. Iako se Derrida brižno sklanja uz Heideggerove tragove na putu mišljenja od bitka k događaju i neprestano izriče da bez Heideggera ne bi bilo moguće poduzeti dekonstrukciju zapadnjačke metafizike, njegova je misaona operacija uistinu zaokret u samome okretu metafizike uopće. Naime, ako je iskon ili izvornost mitska sin-



gularnost događaja, tada se nužno postavlja pitanje ima li događaja koji može biti nešto drugo/drukčije od mitske singularnosti? Možda mitska pluralnost ili mitska udvostručenost pokazuju put rješenja ove mračne tajne. Nedvojbeno je da mišljenje razluke mora prethodno raščistiti s pitanjem o (ne)mogućnosti prisutnosti uopće u samome znaku prisutnosti. (Ne)mogućnost prisutnosti od Aristotela do Husserla je predmet isticanja jedine mogućnosti mišljenja vremena iz obzorja zbiljske prisutnosti onog »sada« i »ovdje«. ⁵⁸ To ujedno znači da je (ne)mogućnost već uvijek ta koja odlučuje zašto je mišljenje bitka zapravo mišljenje sjećanja na bitak, a zašto se mišljenje događaja iz obzorja nadolazećega orijentira unutar udvostručenja samoga događaja i njegove bitno druge i drukčije perspektive. ⁵⁹

»Drugim« riječima, to znači da je svaka izvorna riječ u sebi »druga« riječ, odnosno da je Drugi i Drugo neprisutnost prisutnosti. Rezultat je tog mišljenja Drugoga da Derrida kritiku iskona kao kritiku izvornosti događaja misli iz obzorja metafizičke strukture događaja. To je igra razlika. Pojavljuje se u mitopoetskome mišljenju onog što je u samome mitu nemislivo. A riječ je o temelju odakle proizlazi razlikovanje bitka i bića te binarnih opreka priroda–kultura. Vratimo li se mitu o Hipnosu i njegovim sinovima/braći, razvidno je da se vraćamo onom što predstavlja najčudovišnije uopće u mišljenju i jeziku. Naravno, riječ je o tabuu incesta. Čudovišno nije tek pomisao na tabu ili događaj incesta u svijetu i jeziku. U incestu leži uvjet mogućnosti svih metafizičko–povijesnih razlikovanja i temelja razlika. Zabrana u jeziku jest izvor i iskon čudovišnoga, a ne nešto što je izvanjsko jeziku i što je u izvanjskome svijetu. Derrida je o tom problemu misaono produktivno isprepleo cijelu mrežu znakova drukčijeg puta mišljenja. Posebno je to bjelodano u tumačenju pojmovna strukture, znaka i igre u strukturalnoj antropologiji Lévi–Straussa. Njegovo je temeljno pitanje odnos mita i jezika u tvorbi društvenih struktura i odnosa koji upravljaju poviješću svijeta kao odnosa moći zapadnjačke civilizacije spram Drugoga (arhajskog i tradicionalnoga, »divljega«, nesvodivo različitoga). Na pitanje što je uopće struktura, koja predstavlja ključnu riječ cjelokupnoga teorijskoga strukturalizma/poststrukturalizma, Derrida odgovara na isti način kao i u slučaju dekonstrukcije, teksta, razluke (*différance*) — metodičkim *bricolageom* ili aluzivno i neizravno. Struktura je strukturalnost strukture. To je ono što se nalazi upisano u strukturu samu. Pokazuje se na taj način što se time sve reducira ne središte kao centriranost strukture same s funkcijom da igru ograniči na djelovanje same strukture. Nemoguće je, dakle,

58 J. Derrida, *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, Northwestern University Press, Evanston, 1973.

59 Vidi o tome: J. D. Caputto, »Mysticism and Transgression: Derrida and Meister Eckhart«, u: H. J. Silverman (ur.), *Continental Philosophy II: Derrida and Deconstruction*, Routledge, London–New York, 1989., str. 24–38.





strukturu misliti izvan strukturalnosti kao ni pismo izvan skriptoralnosti. Struktura jamči orijentaciju. Ona daje sigurnost sustavu. Njezina je funkcija onesposobljivanje svega Drugoga da uspostavi svoju moć izvan djelovanja moći strukture. Između strukture i moći djelovanja kao strukture kriju se društveni odnosi, a oni se mogu razumjeti epohalno tek iz povijesnoga mjesta strukturalnosti strukture (primjerice, krvno srodstvo, patrijarhalni poredak, kani-balizam itd.). Struktura je strukturiranost središta u srcu metafizike, koja misli samu sebe u pojmovima

»početka (iskona) i kraja (*arché* i *telos*), ponavljanja, podređivanja, transformacija i permutacija i uvijek se određuje iz povijesti značenja (*sens*) — to jest, jednom riječju, iz povijesti — čije se podrijetlo može uvijek iznova stvoriti ili čiji se kraj uvijek može naznačiti u formi prisutnosti. To je razlog zašto se može kazati da su kretanja bilo koje arheologije kao i bilo koje eshatologije sudionici ove redukcije strukturalnosti strukture i uvijek nastoje shvatiti strukturu na temelju pune prisutnosti koja se nalazi s onu stranu igre. Ako je tome tako, tada se cijela povijest koncepta strukture, prije pukotine o kojoj govorimo, mora misliti kao niz podređivanja središta središtu u lancu povezanih određenja središta. /.../ Povijest metafizike poput povijesti Zapada jest povijest ovih metafora i metonimija. Njihova matrica...jest određenje bitka kao *prisutnosti* u svim značenjima te riječi. Pokazat će se da se sva imena odnose na osnove, na počela, ili na središte koje je uvijek određeno nepromjenljivom prisutnošću — *eidōs*, *arché*, *telos*, *energeia*, *ousia* (*bit*, *egzistencija*, *supstancija*, *subjekt*), *alétheia*, transcendentalnost, svijest, Bog, čovjek itd.«⁶⁰

81

Kada se strukturalnost strukture svede na dekonstrukciju mišljenja u jeziku i iz jezika, tada je bjelodana smrt metafizike u samome znaku. Bez znaka nema ni zapadnjačke povijesti kao povijesti vladavine jezika u strukturi znaka. Uvijek je riječ o procesu označavanja u krugu. Znak se odnosi uvijek na nešto drugo. Ta je Derridaina postavka još uvijek na tragu Husserlove kritike intencionalne svijesti. Noetička djelatnost transcendentalne svijesti pretpostavlja svoju noemu ili ono označeno. Veza između transcendentalnoga označitelja (jezika) i empirijskoga označenoga (stvari) postoji samo u okružju strukturalnosti strukture. Derrida nastoji izaći iz tog začaranoga kruga odnosa označitelja i označenoga u znaku (jeziku) dekonstrukcijom pisma koje pretvodi jeziku. Posljednja je konzekvencija kritike metafizike izlazak iz obzorja transcendentalne svijesti o jeziku kao tabuu ili zabrani imenovanja Drugoga. Smrt znaka istovjetna je postavci Barthesa o smrti autora. Bez znaka kao temelja reprezentacije nema mogućnosti niti da se govor razumije kao logički artikulirani razgovor (diskurs), a niti kao ukazivanje i upućivanje na predjezične strukture govora. Kada se temeljna postavka strukturalizma o nadodređenosti strukture svim drugim odnosima u svijetu izvede unutar samoga znanstvenoga polja etnologije kao strukturalne znanosti o podrijetlu i nastan-

60 J. Derrida, »Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences«, u: *Writing and Difference*, Routledge & Kegan Paul, London, 1979., str. 279–280.



ku naroda te ujedno ustvrđi da je sama znanost utemeljena na pretpostavkama metodologijskoga etnocentrizma, tada je već korak do radikalne poststrukturalističke postavke o dekonstrukciji iskona ili podrijetla u mogućnosti produbljivanja odnosa između »prirode« i kulture«. Etnologija je u svojem nastanku moderna znanost eurocentrizma. Ona polazi od ideje da je narod u svojoj biti određen logičkim strukturama društvenih odnosa. Odlučne su pritom binarne opreke tradicionalno-moderno. Na taj se način razvitak društva ogleda u artikulaciji moći naroda u povijesti.

U povijesti odnosa između slike, jezika i pisma Derrida je u spisu *O gramatologiji* citirao Rousseua, koji u *Raspravi o podrijetlu jezika* kaže da divljim plemenima pripada slikovno pismo, barbarima neartikulirani jezik, a civiliziranima abecedno pismo. Derrida se u tumačenju Lévi-Straussove strukturalne antropologije bavi upravo temeljnim pitanjem odnosa između »prirode« kao univerzalne faktičnosti tijela i »kulture« kao partikularnosti jezika. To je rezultat zaokreta u biti društvenih znanosti koje za svoj predmet imaju »društvo« ili »kulturu«. Filozofijski odnosno metafizički govor o »prirodi« i »kulturi« jest govor o razlici (*différance*) bitka i bića. Paradoksalna je postavka Lévi-Straussa, a Derrida je dovodi do krajnjih mogućnosti mišljenja. Postavka glasi da je suprotnost »prirode« i »kulture«, koja utemeljuje modernu razdiobu na prirodne (nomotetičke) i duhovne (humanističke) znanosti (primjerice, u neokantovskoj zgradi njemačke tradicije), istodobno nemogućnost prihvaćanja tih suprotnosti. Bez suprotnosti nema modernih znanosti. Ali nemogućnost je suprotnosti uvjet mogućnosti postojanja suprotnosti.⁶¹ Zato se u slučaju Lévi-Straussova tumačenja mita i povijesti za Derrida radi o mišljenju najčudovišnijeg skandala uopće — zabrane incesta kao temelja kulture i civilizacije. Budući da se zabranjuje ono što je univerzalno stoga što je vezano uz nagonsku strukturu prirode, sama se kultura kao partikularna pojavljuje činom univerzalne zabrane. Civilizacija nastaje na skandalu. Lévi-Strauss pokazuje da je skandal univerzalan jer se zabrana incesta pojavljuje u svim svjetskim kulturama, neovisno od toga je li riječ o tradicionalnim ili modernim društvima.⁶² Ali skandal postoji samo stoga što se zbiva unutar metafizičkoga koncepta strukture primordijalnih društvenih odnosa ili elementarnih struktura srodstva (Lévi-Strauss). Paradoksalno je u samome skandalu još i to da je paradoks dvostruk.

Prvo, univerzalna je zabrana incesta nešto »prirodno« za sve svjetske kulture. Pojam je kulture ono što se suprotstavlja prirodi. Ako je priroda univerzalna, kultura je nužno partikularna. Čovjek se definira na taj način kao univerzalno ili rodno biće razlika, koje proizlaze iz njegove društveno-kulturne

61 J. Derrida, isto, str. 283

62 C. Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Chicago University Press, Chicago, 1966., C. Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, Beacon Press, Boston, 1969.

posebnosti. Drugo, kultura koja se pojavljuje u binarnoj suprotnosti s prirodom kao »ljudska priroda« počiva na strukturalnoj zabrani onog što je »prirodno« — incest. Tako se pokazuje da je kultura čin uspostavljanja druge prirode kao strukture. Njezin je prvotni čin zabrana onog skandaloznoga ili čudovišnoga — incesta (rodoskrvnuća). Već je u imenovanju tog čina posrijedi upućivanje na dvostruki čin strukturalne igre zamjene označitelja. Oskvrnuti rod znači zadirati nužno u ono »prirodno« činom neprirodnoga ozakonjenja zabrane same. Na isti način valja razumjeti izvorni religijski ikonoklazam. Zabrana prikazivanja čina Božje opstojnosti u slici kao činu podvostručenja izvornika proizlazi iz biti metafizike. Tabu incesta i tabu ikonoklazma na začudan su način temelji metafizičke povijesti Zapada u jeziku i slici. Derrida u interpretaciji Lévi–Strausovih analiza društvenih struktura mitske svijesti kao metajezika ili ideologije zabrane same dolazi do najradikalnije postavke dekonstrukcije. Ona se svodi na sljedeće: znak kao kulturno kodirana struktura prapisma jest uvijek mitsko kodirani znak pukotine između »prirode« i »kulture«. Skandalozna je »priroda« znaka u tome da on ne označava ništa izvan društveno–kulturalne igre strukturalne zabrane same. Ako nema zabrane ili ako se, lakanovski iskazano, Ime Oca kao Zakona razvrgava činom univerzalnoga ubojstva Oca, tada je znak izgubio svoju strukturalnu vezu s onim što mu omogućuje igru značenja. Bez zabrane ili bez Zakona nema ni »prirode« ni »kulture«. Golo tijelo ne postoji prije ovog razdvajanja. Čin razdvajanja predstavlja čin metafizičke djelatnosti razluke (*différance*). Tako se odnos između golosti tijela i svetosti duše u teologijskoj raspravi o iskonskome grijehu ne svodi na grijeh tijela i njegov skandal, nego na grijeh duše koja uvijek ima mogućnost izbora zbog slobodne volje. Pitanje slobode volje kao metafizičko pitanje o smislu tijela u teologijskome razumijevanju odnosa Boga, bitka i čovjeka uspostavlja razliku između gologa tijela i svetosti života. U drugome obratu, koje nadilazi problematiku biopolitičke produkcije smrti u suvremenome biotehnologijskome kapitalizmu, to je pitanje odnosa između svetoga tijela i gologa života.⁶³ Paradoks je da svetost može postati svetošću tek životom s onu stranu svakog metafizičkoga određenja duhovnosti i duševnosti u golome tijelu kao mediju svoje svete životnosti i životne svetosti. Medij tog događaja jedinstvena je žrtva tijela ili dar smrti. Georges Bataille kaže na jednom mjestu da je »pitanje žrtvovanja *posljednje pitanje*«. ⁶⁴

Istina je dekonstrukcije zapravo ova. Ne postoji iskonski ili izvorni početak niti kraj bitka i vremena, jer je istina bitka u njegovoj prisutnoj odsutnosti ponavljanja. Bitak je već uvijek nadolazeća zgoda odgode. Znak koji zamjenjuje stvar u njezinoj jednokratnoj zgodi gubi razlog svoje univerzalne opstojnosti

63 Vidi o tome: G. Agamben, *Nacktheiten*, S. Fischer, Frankfurt/M., 2010.

64 Navedeno prema: J.-L. Nancy, *A Finite Thinking*, Stanford University Press, Stanford California, 2003. str. 54

već time što je »neprirodan«. Znak nastaje kao znak za nešto drugo. Tako je znak uvijek samo reprezentacija bitka, a ne njegova istinska slika–riječ–pismo. Mitska struktura jezika jest metafizička. U svim svojim modusima i svim svojim artikulacijama ona počiva na razluci (*différance*) bitka i bića te bitka i mišljenja (jezika i govora). Mit nije prapočetak povijesti u smislu kazivanja istine bitka u formi snova kao fantazije, nego paradoksalna univerzalna struktura zabrane govora o mračnoj i čudovišnoj tajni čovjeka i svijeta: da, naime, doba čovjeka i njegova svijeta, kako pjeva Réne Char u *Hipnosovim listićima* predstavlja »agoniju između dva prijezira« i da »baštini ne prethodi oporuka«. Humanizam pripada, dakle, epohi kraja čovjeka. Paradoksalno jest da se ideja čovjeka kao subjekta–supstancije uspostavlja s modernim dobom kad sama ideja čovjeka već upućuje na svoj kraj.⁶⁵ Istina epohe kraja čovjeka leži u agoniji ideje čovjeka kao sveze »prirode« i »kulture«. Nije u agoniji tek ideja čovjeka uopće od humanizma renesanse do suvremenoga doba posthumanizma. U agoniji su ponajprije priroda i kultura. One čine čovjeka mogućim u njegovoj bitnoj (ne)dovršenosti kao bića razluke (*différance*) između bitka i bića. Ako je agonija istoznačna riječ za raspad metafizike u događaju »dugoga trajanja«, tada se neizbježno suočavamo s iskustvom različitih pokušaja obnove mitopoetskoga jezika bez označitelja i označenoga u vlastitome vremenu odsutne prisutnosti. Esej »Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih znanosti« iz spisa *Pismo i razlika* Derrida završava s postavkom o prelasku granica čovjeka i humanizma.⁶⁶ Je li taj prelazak i napuštanje problematike humanizma u mišljenju dekonstrukcije, moguće je tek razvidjeti analizom Heideggerova i Derridaina tumačenja kraja čovjeka.

San o jedinstvenoj i punoj prisutnosti bez predstavljanja prati cijelu povijest metafizike kao onto–teologije. Može se kazati da je filozofija kao metafizika put spram dosezanja te punine prisutnosti bez predstavljanja. Heraklit već u odredbi onog što jest filozofija kao ljubav spram mudrosti (*sophia*) misli bitnu razdvojenost i jedinstvo bitka i bića. Bez čežnje i želje za puninom filozofija kao metafizika ne može postojati. Zato je kraj igre, bez aluzija na Beckettovu dramu, zapravo početak jedne druge neodređenosti, koja dolazi iz neočekivane sveze mita i sna. Svaka kritika i prevladavanje mitske strukture mišljenja, kako je pokazao i sam Lévi–Strauss, ima mitske elemente u sebi. Obnova mitske strukture jezika proizlazi iz obnove sjećanja na traumatsko iskustvo događaja univerzalne zabrane slike–jezika uzvišenoga i neizrecivoga. Budućnost mita čini se da je u odsutnosti istinske budućnosti kao događaja neočekivane i neizvjesne »sudbine«. No, ako mit pretpostavlja nemogućnost razdvajanja prirode i kulture te nemogućnost skandala u tabuu incesta, tada se pi-

65 M. Foucault, *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih znanosti*, Golden marketing, Zagreb, 2002. S francuskoga preveo: S. Rahelić





66 J. Derrida, isto, str. 292.

tanje granice razlikovanja pretpovijesti i postpovijesti uvlači u samo tkivo metafizičkoga određenja povijesti. Nije li svako povijesno vrijeme stoga metafizički mišljeno vrijeme ulovljeno u mrežu prisutnosti bitka? Mitsko vrijeme kao da prethodi postpovijesnim opsesijama s tijelom u hibridnome stanju metamorfnoga kaosa. To se vrijeme može misliti samo polazeći od pretpostavljene istovjetnosti *tijela, labirinta i smrti*. Tijelo prolazi kroz povijesno lutanje i traganje za izlazom iz labirinta kao pisma/teksta bitka i vremena u događaju samoga lutanja i traganja. Smrt nije nešto izvan tog procesa dosezanja konačnoga i posljednjega (*eshaton i telos*). Smrt je darovani trenutak čudovišnoga događaja koji nadilazi svoje »da« (quod) i »što« (quid). Pitati o smislu smrti moguće je samo unutar okružja bitka i vremena. Smrt se izvan tog okružja ne može susresti kao pitanje o smislu, jer pitanje o »što« smrti ili njezinom značenju je nemoguće izvan ontičko–ontologijske razlike. Smrt jest ontička činjenica, ali pogađa ontologijski karakter bitka. U tom je »smislu« smrt bez–smisleni događaj otvorenosti bitka kao događaja darovanoga vremena i dara smrti.

85

Eshato–teleologija odgovara metafizičkome labirintu pisma/teksta samoga života u njegovom singularnome događaju preuzimanja smrti iz aspekta odlučnosti i odgovornosti. Ne može se ne preuzeti smrt, jer je konačnost uvjet mogućnosti svake moguće beskonačnosti. Na taj se način tijelo i smrt nalaze u odnosu paradoksalne životne snage. Bez svijesti o smrti ljudsko je tijelo samo truplo i potencijalna lešina. S onu stranu tog animalnoga shvaćanja tijela kao trupla i lešine u raspadanju nalazi se nešto posve drugo i drukčije. To je posthumano tijelo mitske fantazije o besmrtnosti. Ovdje više nema bitne razlike između tijela životinje i tijela čovjeka. Razlika potječe iz metafizičke definicije čovjeka kao umne životinje (*animal rationale*). Iako se horizontalno povezuju životinja i čovjek u animalnosti njihove »prirode«, postoji kvalitativna razlika između njih. Ona je u kvalitativnom skoku spram duhovnoga institucionaliziranja svijeta. Otuda se razlika između trupla i živoga tijela ne pojavljuje kao razlika mrtvoga i živoga (čovjeka), nego kao kvalitativna razlika između puke stvari i žive stvari, između mehanike tijela i njegove organske prirode. Tijelo čovjeka razlikuje se od tijela životinje na bitan način po tome što je riječ o orijentaciji spram središta u kognitivnoj mapi svijeta. Orijeentacija proizlazi iz glave odnosno iz duhovne strukture doživljaja svijeta kao otvorenosti bitka i vremena. Posthumano je tijelo, pak, stupnjevita transgresija spram postbiološke konstrukcije života. Tehnologija umjetnoga života briše metafizičku razliku trupla, lešine i živoga tijela apsolutnom biokibernetičkom produkcijom života uopće.⁶⁷ U filmskoj umjetnosti paradoksalna sveza SF–a i povijesnoga

67 Vidi o tome: K. McCarron, »Trupla, životinje, strojevi i lutke«, u: M. Featherstone/R. Burrows (ur.), *Kiberprostor, Kibertijela, Cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 367–384. S engleskoga preveo: O. Strpić



spektakla odnosi se na virtualnu konstrukciju stvarnosti i na mitopoetsku dekonstrukciju fantazije. Filmovi poput *Matrixa* i *Avatara* spajaju iskustva snova i fantazije s konstrukcijom nadolazeće budućnosti kao *eshatopije*. Derrida je povezo na istinski mitopoetski način to iskustvo o kraju i krajevima čovjeka u povijesti metafizike s mišljenjem onog nadolazećega (*l'avenir*) kao darovanome vremenu i daru smrti. Je li riječ o nadolazećem kao dobu radikalno rastjelovljenoga bitka čovjeka (posthumanizam) bez povijesti ili tek o prelasku iz jednoga doba u drugo kao međuigre svjetova (eshatologija)? Može li se uopće iz Derridainoga mišljenja razluke (*différance*) otvoriti problem povijesti ako je dekonstrukcija povijesti uvjet mogućnosti opstojnosti ideje povijesti kao početka i kraja povijesnoga vremena? To preostaje aporijom povijesnoga mišljenja u vremenu kraja eshato–teleologije povijesti uopće.



Martin Puchner

Društvo protu–spektakla: Debord i situacionistički teatar

Već neko vrijeme stajalište prema raznim avangardama podsjeća na strukturu freudovskog poricanja: avangarda je mrtva, avangarda je uzaludno oživljena i prije svega avangarda nikad nije ni zaživjela. Bilo da je utemeljena u povijesti kapitalizma (Jameson), rudimentarnoj hegelijanskoj dijalektici (Bürger) ili obrani visokog modernizma, simultano nepostojanje avangarde, njeno isprazno oživljavanje i izvorni pobačaj, govore o historiografiji njenih protivnika, pa čak i njenih pobornika.¹ U toj klimi, Greil Marcusova knjiga *Lipstick Traces* (1989) i dalje se izdvaja po svojoj jedinstvenoj želji da bude pravedna prema avangardi. Napisao ju je bivši suradnik muzičkog magazina *Rolling Stone* te je knjiga *Lipstick Traces* zadobila svojevrsnu slavu rock zvijezde i postala nezaobilazno kontrakulturno štivo. Odbacujući pripovijedanje jedinstvene povijesti avangarde, one povijesti koja bi osmislila velike fabule o propasti, ponavljanju i neuspjehu, Marcus piše, kako on kaže, »tajnu povijest«. Avangarda je prikazana kao podzemna sila koja izbija u različitim vremenima i na različitim mjestima, bilo da je riječ o Zürichu u vrijeme Prvoga svjetskog rata, 1968. u Parizu ili 1970. u Britaniji i SAD-u.² Te erupcije narušavaju službenu povijest u koju nikad nisu bile uključene; one se pojavljuju, nestaju i iznova pojavljuju, ostavljajući nasumične tragove bez formiranja susljednosti koja bi se mogla ispričati u jedinstvenoj pripovjednoj fabuli.

87

1 Hal Foster pobija priču o praznom ponavljanju i pokazuje da je tek putem tzv. neoavangarde retroaktivno kreirana izvorna, povijesna avangarda. Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996).

2 Temu o tajnoj povijesti u skorije vrijeme obradio je Peter Wollen u knjizi *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1993) u kojoj govori o »skrivenoj« povijesti dvadesetog stoljeća koja je doživjela vrhunac u situacionizmu.



Efemerna narav tih poremećaja ukazuje na Marcusovu sklonost izvedbenim umjetnostima pa su stoga tri najvažnija primjera u njegovoj tajnoj povijesti, dadaistički Cabaret Voltaire, punk rock nastupi Sex Pistolsa i situacijski protu-spektakl. Ta tri tipa izvedbi oblikuju Marcusovo shvaćanje efemerne avangarde koja se služi izravnim šokiranjem, grubom provokacijom, performativnim napadom i oštrim gestama. To je avangarda koja je nedvojbeno utemeljena u performansu i teatru.

Takvo isticanje performansa zacijelo je nagnalo manju teatarsku grupu iz Austina, u Teksasu, da *Lipstick Traces* pretvore u teatarsku predstavu, koja je zatim stigla u Ohio Theater u Wooster Streetu u New York Cityju, gdje sam je vidio.³ Kako bilo, za Marcusa je stari vic o tome da nikad ne smiješ pristati na ekranizaciju svojih monografija postao off-Broadway realnost. Rezultat je bio zanimljiv. Tko bi pomislio da će rekonstrukcija večeri u Cabaret Voltaireu, izvedba »Anarchy in the UK« i predavanje/film Guya Deborda, kako oni kažu, »funkcionirati« na pozornici. I zaista je funkcioniralo: materijal je svakako kao stvoren za velike likove i prizore. Glumci su bili dobri, postav intrigantan, dramaturgija iznenađujuće raznovrsna premda je zasnovana na svojevrsnoj akademskoj studiji. A ipak, nakon predstave niste se mogli osloboditi osjećaja da niste gledali ni pravu avangardnu izvedbu ni njenu tajnu povijest. Na pozornici, *Lipstick Traces* više nisu bili arheologija prolaznog i efemernog nego njena nova inscenacija; ne tajna povijest nego njeno raskrivanje, komentirano i uokvirano tumačenjem sveprisutnog pripovjedača. Kako točno odrediti razlike između avangardne izvedbe, njene tajne povijesti i njene nove inscenacije?

Avangardne izvedbe koje je opisao Marcus pripadaju postdramskom teatru, kako ga je nazvao Hans-Thies Lehmann: one nisu strukturirane dramskim tekstom. S druge strane, teatarsko uprizorenje *Lipstick Traces* u znatnoj mjeri je strukturirano upravo na taj način, ne u formi nekog dramskog teksta nego u formi Marcusove studije.⁴ Likovi, dijalozi, prizori, pa čak i povijest — sve je izvedeno iz tog teksta. Kako bi pobliže odredili dihotomiju između uprizorenog performansa i modusa uprizorenja, poslužimo se konceptom reteatralizacije Erike Fischer-Lichte, s kojim se opisuje novo značenje spektakularnih scenskih efekata, scenografije i svjetla s početka dvadesetog stoljeća. Međutim, u slučaju *Lipstick Traces* reteatralizacija ima drugačiju funkciju, riječ je o uokvirivanju avangardne izvedbe sredstvima relativno tradicionalnog teatra.⁵

3 *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, koncepcija i režija Shawn Sides, adaptacija Kirk Lynn, kreirao Rude Mechs, Austin, Texas, izvodi Foundry Theater.

4 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater: Essay* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).

5 Erika Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas: Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*, sv. 2, *Von der Romantik bis zur Gegenwart* (Tübingen: Fran-

Avangardne izvedbe, koje se ne koriste teatarskom matricom (likovima, rekvizitima i dramaturgijom), vraćaju se starijem modelu teatra koji se oslanja na lik, zaplet i obrat. U Lehmannovim ili terminima Fischer–Lichte, kod *Lipstick Traces* teatar korjenito mijenja avangardne izvedbe usprkos tome što ih želi ponoviti. Kod određivanja razlike između predstave i izvornog materijala, u srednjem dijelu Marcusove tajne povijesti, Guy Debord sa svojom skupinom nazvanom situacionisti predstavlja iznimno poticajan slučaj, jer su i sami prije svega bili svjesni opasnosti od prilagodbe, kanonizacije, muzealizacije i reteatralizacije avangarde. Može se reći da su situacionisti anticipirali problem oslanjanja na teatar kod uprizorenja avangardne izvedbe.

Situacionisti izlaze iz neoavangarde 1950–ih, napose *CoBrA* (Danska, Belgija, Nizozemska), *Lettriste Internationale* (Francuska) i *The Imaginiste Bauhaus* (Italija). Situacionisti su postojali od 1950–ih do početka 1970–ih, a najviše su se istaknuli u svibanjskim neredima 1968. u Parizu, kad su zagovarali zauzimanje sveučilišta i tvornica, a u tome su i sudjelovali. Situacionisti su ostavili traga i u pokretima otpora diljem Europe i Sjedinjenih Država, među kojima su Provos, Crne pantere i Up Against the Wall/Motherfucker.⁶ Na vrhuncu slave bili su u svibnju 1968. godine, a tada počinje i njihov pad. Namjeravali su spojiti nove avangardne prakse i nove teorije revolucije, ali nisu preživjeli pobjede i poraze studentske pobune te su početkom 1970–ih raspušteni.

Sve avangarde dvadesetog stoljeća bile su u određenom smislu politične i sve su se povodile za određenom koncepcijom društvene revolucije, bilo da je radilo o socijalističkoj revoluciji, kao kod berlinskog dadaizma, nadrealizma i ruskog futurizma, ili onoj fašističkoj, kao u slučaju talijanskog futurizma i britanskog vorticisma. Te različite avangarde djelovale su unutar, riječima Perryja Andersona, revolucionarnog horizonta modernizma, modernizma koji je posvuda bio obilježen odnosom prema društvenim, umjetničkim, intelektualnim i znanstvenim revolucijama.⁷ Međutim, malo je revolucionarnih avangardi čija je zadaća bila da promiču teoriju revolucije i vlastitu praksu razmotre u svjetlu takve teorije, uz eventualnu iznimku nadrealizma André Bretona. A to su radili upravo situacionisti s namjerom da pravom teorijom revolucije ožive neuspjelu avangardu. Nadahnuti marksističkim filozofom svakodnevice, Henryjem Lefebvreom, situacionisti su dali revolucionarnu teoriju primijenjenu u području svakodnevnog života. Konkretno, nastojali su utemeljiti kultur-

cke, 1990); *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective* (Iowa City: University of Iowa Press, 1997), s. 115.

6 Neke međunarodne alijanse i korespondencije dokumentirali su početkom 1970–ih Peter Standstill i David Zane Mairowitz u *BAMN [By Any Means Necessary]: Outlaw Manifestos and Ephemera 1965–1970* (Brooklyn: Autonomedia, 1999) (prvo izdanje 1971. u Penguinu).

7 Perry Anderson, 'Modernism and Revolution', u *Marxism and the Interpretation of Culture*, uredili i predgovor napisali Cary Nelson i Lawrence Grossberg (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

nu revoluciju u kritici kapitalizma u njegovom najnovijem, medijski posredovanom obliku. Taj su oblik imenovali proslavljenim terminom »spektakl«, koji je najtrajnije i najutjecajnije teorijski obrađen u Debordovu *Društvu spektakla* (1967).⁸ Pored Marcuseova *Čovjeka jedne dimenzije* (1964), *Društvo spektakla* je temeljni teorijski tekst svibanjske pobune 1968. u Francuskoj i drugdje — *L'Espresso* ga je nazvao »manifestom« nove generacije.⁹ Termin »spektakl« ne označava samo medijsko posredovanje poratnog zapadnjačkog kapitalizma, nego njegovu cjelokupnu ideologiju: televiziju, reklame, fetišizam robe, super-strukturu, cjelokupnu obmanjujuću pojavnost kasnog kapitalizma — ono što će Althusser potom nazvati Ideološkim Državnim Aparatom.¹⁰

Situacionistička kritika povijesne avangarde izravno je izvedena iz njihove kritike spektakla: umjesto narušavanja spektakla, avangardna umjetnost je postala dio spektakla putem aukcije umjetničkih djela, muzeja, akademija; spektakl je čak u svrhe reklamiranja i marketinga uspio preuzeti brojne avangardne tehnike.¹¹ Uvidjevši neuspjeh i »ideološku konfuziju« avangarde,¹² situacionisti su izveli radikalni zaključak: u potpunosti se odreći stvaranja umjetnosti.¹³ Antiumjetnost je svakako već odavno ključna riječ avangarde, prvi put je skovana u dadaizmu u vrijeme Prvoga svjetskog rata, ali situacionisti su taj program pokušali postaviti na nove temelje, naime na teoriju spektakla: jedino je teorija spektakla u stanju spriječiti da čak i najstroža antiumjetnost ne bude prisvojena lukavošću spektakla.¹⁴

Međutim, nije tako lako objaviti kraj avangarde i poraz umjetnosti. Neke druge prakse moraju zauzeti njeno mjesto, pa je potraga za takvom alternativnom praksom odredila djelovanje kao i usud situacionista. Od te se buke puno tražilo: ne samo da bude otporna na najlukavija zavođenja spektakla, nego bi

-
- 8 Guy Debord, *Society of the Spectacle* (New York: Zone Books 1995); izvornik tiskan pod naslovom, *Société du Spectacle* (Pariz: Editions Buchet-Chastel, 1967).
- 9 *L'Espresso*, 15. prosinca 1968, citirano u *Situationist International Anthology*, uredio i preveo Ken Knaab (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), s. 384.
- 10 Louis Althusser, 'Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)', u *Lenin and Philosophy and other Essays*, preveo Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971), s. 127–86. Povijest spektakla kako je Debord tumači i dalje je upitna. T. J. Clark, u uvodu za *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (Princeton: Princeton University Press, 1984), datira ga čak u 1870-e s impresionizma, a Jonathan Crary locira ga u kasne 1920-te s uvođenjem sinkroniziranog zvuka i prvom pojavom televizije; 'Spectacle, Attention, Counter-Memory', u *October*, 50 (jesen 1989), s. 97–107.
- 11 Ti argumenti sada zvuče poznato, jer su dio marksističkih teorija o postmodernizmu koje su dali Jameson, Anderson i drugi, ali prvi put su artikulirani kod situacionista.
- 12 *Internationale Situationiste*, prošireno izdanje (Pariz: Librarie Arthème Fayard, 1977), s. 36.
- 13 Vidi Ursula Meyer, 'The Eruption of Anti-Art', u *Idea Art: A Critical Anthology*, uredio Gregory Battcock (New York: Dutton, 1993), s. 116–34.
- 14 Hans Richter, *Dada: Art and Anti-art* (Oxford: Oxford University Press, 1965).



trebala pokazivati prema nekoj budućoj transformaciji svakodnevnog života. Zbog posvećenosti društvenoj revoluciji, situacionisti su svoje trenutno stanje odredili kao predrevolucionarno, a taj revolucionarni horizont isto tako znači da je totalna transformacija svakodnevnog života, dokidanje otuđenja odnosno, kako su govorili, »separacije«, jedino moguća nakon društvene revolucije. A ipak, nadali su se da će biti moguće stvoriti uporišta razotuđenja odnosno ne–separacije kao anticipaciju i pripremu za totalnu transformaciju ostvarenu revolucijom. Skupina je nazvana po terminu za taj privremeni razotuđeni totalitet: situacija. To je situacija koja bi bila alternativa umjetničkom djelu: »Situacija je shvaćena kao suprotnost umjetničkom djelu.«¹⁵

Teatar

Premda je kreiranje situacija trebalo biti »suprotno« umjetničkom djelu, situacionisti su kao modele za kreiranje situacija uzeli različite vrste medija i umjetničkih formi, a poželjne su one umjetničke forme koje i same teže određenoj vrsti sveobuhvatnog totaliteta: teatar i film. U »Izveštaju o konstruiranju situacije«, koji je na osnivačkoj konferenciji situacionista 1957. godine podnio Debord, kreiranje situacije opisano je u izrazito teatarskoj maniri kao »kolektivni« pothvat, koji ipak zahtijeva »režisera« kao i »metteur en scène« koji »koordinira« uređenje elemenata opisanih kao »dekoracije« (s. 12). Situacija je tu predstavljena kao svojevrsni prošireni i eksperimentalni teatar.

Međutim, za situacioniste teatar je u isti mah bio opasno upleten u spektakl — uostalom, *spectacle* je francuska riječ za »teatar«. Ta upletenost vidljiva je u onim teatrima koji oponašaju spektakl tako da zamagljuju način na koji se zaista stvara teatarska reprezentacija. Glavni primjer takvog varljivog, teatarskog spektakla predstavlja totalno umjetničko djelo Richarda Wagnera, koje stvara privid organskog, teatarskog jedinstva, a pri tome skriva mehanizme potrebne za njegovu proizvodnju. U jednom ranijem tekstu, Debord otvoreno prokazuje Wagnera zbog toga što se latio grandiozne, ali »jalove«, pa čak i opasne »estetičke sinteze«. ¹⁶ Debordu je bila neprihvatljiva upravo ta »sintetska« tendencija wagnerijanskog teatra, kao i isključiva »estetička« priroda te sinteze.

Situacionistička kritika teatarskog i estetičkog totaliteta, wagnerijanskog ili nekog drugog, sadržana u njihovu terminu spektakl, pripada dugoj tradiciji marksističke misli koja se poslužila teatrom odnosno teatralnošću za opisiva-

15 *Internationale Situationiste*, s. 75.

16 Guy Debord, 'Architecture and Play' (*Potlatch 20*) u *Potlatch 1954–57*, prikazao Guy Debord (Pariz: Gallimard, 1985), s. 155–8, 157. Simon Sadler je ukazao na relaciju situacije i *Gesamtkunstwerka* u *The Situationist City* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998), s. 106ff).





nje reprezentacijske prakse i učinaka kapitalizma. Ta tradicija počinje s Marxovom teatarskom analizom revolucije kao i fetišizma robe, nastavlja se s Benjaminovim i Lukásevima pojmom »fantazmagorije« da bi Theodor Adorno zatvorio krug vraćajući se Wagnerovu *Gesamtkunstwerku*.¹⁷ S tog stajališta, Debordova teatrom nadahnutu koncepcija spektakla predstavlja još jedan način da se identificira i prokaže obmanjujuće glumatanje kapitalizma.

Rastrgani između pozivanja na teatar kod opisa situacije i napada na teatar zbog njegove sklonosti spektaklu, situacionisti su spram teatra bili duboko ambivalentni. Ponekad su htjeli aktivno razoriti teatar i zamijeniti ga s nečim novim, situacijom: »Konstrukcija situacije zamijenit će teatar.« (s. 12) Ali kako bi zamislili takvu post-teatarsku situaciju, oni su posezali za raznim modernističkim vizionarima i praktičarima teatra, koji su i sami bili radikalni kritičari teatra. Teatar se neprestano pojavljuje na stranicama *Internationale Situationiste (IS)*, ali ne kao umjetnička forma koju treba prakticirati, nego kao koncepcija koja se u isti mah može iskoristiti i napadati.

92

U petom broju *IS*-a (1960), glavnog časopisa grupe, pronalazimo tekst koji je potpisao izvjesni André Frankin, u kojem se dijagnosticira smrt teatra kakvog poznajemo. Nakon početne rečenice, »Teatar je mrtav«, u tekstu se smrt teatra utemeljuje u kritici ponavljanja koja je preuzeta od Artauda. Teatar se prokazuje kao stroj za generiranje posve istih izvedbi iz večeri u večer na način kreiranja reprezentacijskog prostora u kojem glumci utjelovljuju likove: »Efikasni teatarski lik stoga je lik koji se ponavlja.« (s. 174)¹⁸ Novi teatar koji se zagovara u tom tekstu mora se osloboditi ovisnosti o dramskom tekstu, zapletu i prizorima, on »stoga uopće nije dramski... on je dijalektički«. Međutim, dijalektički teatar ne povezuje se s Artaudom nego Bertoltom Brechtom, a potonji je ustvari Frankinov drugi primjer. Kao i Brecht, Frankin od sudionika situacije zahtijeva da bude »odvojen od vlastitih i gledateljevih emocija« (s. 174). Frankin se tako po svom nahodjenju kreće od jednog do drugog modernističkog ili avangardnog teatra kako bi osmislio teatar koji bi bio zaštićen od svoje sklonosti spektaklu, sklonosti koja je najizraženija kod Wagnera, a prisutna je u gotovo svih postojećim oblicima teatra.

Artaud i Brecht su dvije glavne osi duž kojih se situacionisti bore za i protiv teatra. Anticipirajući argument iz Frankinova teksta, u ranijem prilogu u *IS*-u (1958) jedna verzija smrti teatra ustvari je utemeljena u Brechtu: »Kod

17 Za analizu Marxova teatarskog jezika vidi Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, prevela Peggy Kamuf (New York: Routledge, 1994). Vidi i Martin Harries, *Scare Quotes from Shakespeare: Marx, Keynes, and the Language of Reenchantment* (Stanford: Stanford University Press, 2000).

18 Slična kritika ponavljanja, koja je dovela do formiranja »rôles«, može se pronaći u zacijelo drugom najvažnijem, vrlo opsežnom situacionističkom tekstu, Raoula Vaneigma *Revolution of Everyday Life*, francuski naslov, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (Pariz: Gallimard, 1967).





Brechta se može vidjeti razaranje teatarskog spektakla [spectacle théâtral].« (s. 12) I jedan kasniji tekst poziva se na Brechta: »Najdragocjenije revolucionarno istraživanje u području kulture nastojalo je razbiti psihološko poistovjećivanje gledatelja s junakom, kako bi se gledatelje potaknulo da budu aktivni, da ih se provocira neka svoje živote okrenu naglavačke.« (IS, s. 699)¹⁹ Činjenica da su se situacionisti neprestano vraćali Brechtu jedan je od najboljih pokazatelja da su se, kao i Brecht, uključili u borbu protiv lažnog totalnog umjetničkog djela, da njihovo traganje za situacijama predstavlja jedan od brojnih pokušaja u ostvarivanju anti-*Gesamtkunstwerka* koje je opsjedalo dobar dio modernog teatra.²⁰

Istodobno, Artaudovi citati često se pojavljuju u IS-u kao epiteti i aluzije.²¹ Upravo potonje, artoovsko nasljeđe pokazuje s onu stranu teatra kao reprezentacije u smjeru određene koncepcije života: »Situacija je stvorena kako bi je njeni kreatori proživjeli.« (IS, s. 699) Koncepcija života izbija u prvi plan kako bi glumac i gledatelj na kraju bili samo »viveurs«. U osmišljavanju situacija kao forme participatornog teatra koji postaje život, situacionisti napadaju reprezentacijsku kvalitetu teatra kao takvog. Jedan od njihovih alternativnih modela bio je novi njujorški happening, koji su visoko cijenili: »[Happening] je vrsta spektakla u zadnjem stadiju raspadanja.« (IS, s. 316) Kao i happeninzi Kaprowa, Cagea i drugih, situacija bi trebala biti jedna vrsta performansa koja je nekako uspjela zaobići tehnike i obmane teatarske reprezentacije; situacionisti su zamišljali, riječima Michaela Kirbyja, »performans bez matrice«, situaciju-happening koja je uronjena u život.²² Život je za situacioniste bremenit termin, ali oni ga obično proširuju drugim terminom koji je Artaudu bio stran: »svakodnevni život«. Od početka, situacija je naziv za reformirani i revitalizirani svakodnevni život koji su situacionisti, kao i Lefebvre, shvaćali kao dokidanje podjele na rad i otuđenje: »Svakodnevni život je ono što preostaje nakon uklanjanja svih specijalizacija.« (IS, s. 219). Situacija je slutnja, ma koliko polazna, o tom jedinstvenom, ne-podijeljenom životu; to je konstruirana verzija budućeg teatra svakodnevnog života.

19 Po Martinu Jayu, u situacionističkoj koncepciji izokretanja može se zamijetiti još jedna veza s Brechtom, naime s njegovim *Umfunktionierungom*, koji isto tako ukazuje na proces s kojim se nešto uzima iz dominantne kulture, iznova kodira i time okreće protiv te kulture. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993) s. 424.

20 Za detaljniju argumentaciju o dugoj Wagnerovoj sjeni u modernoj drami i teatru vidi moju knjigu, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002).

21 Na primjer u 'Technique du coup du monde' Alexander Trocchija, *IS* (1963), s. 344.

22 Koncepcijom o performansu bez matrice Kirby opisuje jednu vrstu avangardnog performansa koji se ne oslanja na reprezentacijsku matricu, npr. performans koji je prezentacijski, a ne reprezentacijski. Michael Kirby, *A Formalist Theater* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987).



Sada možemo vidjeti zašto će se situacionisti, bez obzira na kritiku koju su stalno upućivali, ipak i dalje okretati teatru, a napose totalnom teatru: situacija, jedinstveni život, raz-otudjenje — ti termini upućuju na sveobuhvatni totalitet i cjelovitost. Iako je, na primjer, Franklin protiv lažnog totalnog teatra, on zahtijeva »totalnu reprezentaciju [représentation totale]« (s. 174) i »scensko jedinstvo«, a taj izraz opasno podsjeća na *Gesamtkunstwerk*, zato jer isto tako podsjeća na drugog vagnerijanca, Marinettija, a njegovim *sintesi* — kratkim, zgusnutim ulomcima teatra lišenim pripovijedanja i kronologije — Franklin se nedvojbeno divi kad kaže: »njegova [njegovog teatra] ambicija stremi totalnoj reprezentaciji svih momenata reprezentiranog djelovanja, usuprot ili usprkos njihovom kronološkom redu« (s. 174). Stremljenje totalitetu zamjetno je i na teorijskoj razini. Kritičari su pokazali da Debordova koncepcija spektakla, osmišljena kako bi jednim jedinim pojmom zahvatila kapitalizam u cjelini, vrlo lako može postati totalizirajuća kao i sam spektakl.²³ Dakle, na djelu je trostruka gesta: identificiranje srodstva između teatra i spektakla, napad na teatar i njegova zamjena koncepcijom situacije i svakodnevnog života, koja podjednako unificira i totalizira kao i najambiciozniji totalni teatar.

Jedini izlaz iz tih sukobljenih imperativa predstavlja stvaranje radikalnog antiteatra: »Premda više nije moguće stvarati teatar, može se iskoristiti u pristrane propagandne svrhe.« (s. 9) Paradoks stvaranja teatra protiv teatra obilježava glavninu situacionističkih praksi i ukazuje na njihovu središnju dijalektičku tehniku: *détournement*. Pošto ne možemo za sebe imati prostore koji su nedirnuti spektaklom, kako bi ga napali iznutra moramo ga okrenuti protiv njega samog — *détourn* — uzimanjem njegovih sastavnih dijelova, njihovim trganjem iz simuliranog jedinstva i totaliteta o kojem ovisi spektakl i okretanjem protiv tog jedinstva. Situacionistički antiteatar je jedna komponenta u tom pokušaju izvrtanja spektakla s ciljem stvaranja kontra-spektakla. Međutim, kreiranje istinske ne-spektakularne situacije mora se prepustiti budućnosti: »Na kraju, kad dođemo do razine konstruiranja situacija, krajnjeg cilja svih naših aktivnosti, svima će biti omogućeno da izokrenu situacije osmišljenim mijenjanjem nekog od njihovih zadanih uvjeta.« (s. 14). Da, situacionisti su se latili svakojakih praksi, radili su sa svijetom koji su zatekli i okretali ga protiv njega samog. Ali prava konstrukcija istinske i ultimativne si-

23 Utjecaj Deborda na teoretičare kao što je Jean Baudrillard navođen je kao dokaz da je Debordova teorija bila previše totalizirajuća i sklona defetizmu: sve je simulakrum i tu se ništa ne može učiniti. Bez fokusiranja na žanr manifesta, o situacionističkom prakticiranju teorije pronicljivo raspravlja Anselm Jappe, *Guy Debord*, preveo Donald Nicholson-Smith, predgovor T. J. Clark i novi pogovor autora (Berkeley: University of California Press, 1993), s. 45ff. Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age* (London: Routledge, 1992), vrlo elokventno brani Deborda od kritike koja u njemu vidi potonjeg Baudrillarda. Toj obrani samo bih dodao naglasak na manifestu, u kojem je sadržana razlika između Baudrillardove teorije simulakruma i Debordove kritičke prakse.



tuacije, teatra svakodnevnog života, morala je ostati »krajnji cilj« njihovih aktivnosti.

Manifest

Ali kako situacionisti mogu jamčiti da njihova koncepcija situacije, ma koliko bila privremena, antiteorijska i izvrnuta, neće podleći spektaklu kao što je to bilo s avangardnom antiumjetnošću i performansom? Rješenje se može pronaći u njihovoj specifičnoj varijanti kritičke teorije. Situacionisti se mogu shvatiti kao najekstremniji slučaj onoga što je opisano kao »teorija smrti avangarde«. ²⁴ Situacionisti su bili gorljivi teoretičari, a povrh toga htjeli su da se njihovo teoretiziranje miješa s njihovom umjetnošću. Međutim, argument o »teoriji smrti« često previđa da za situacioniste teorije nije bila suprotnost praksi i lišena nje, nešto što se događa u prorijedenoj aferi apstrakcije, poput oblaka na kojem stanuju filozofi u *Guliverovim putovanjima*. Teorija kao takva prije svega je praksa. Ta praksa teorije nije dovela do »teorije smrti« avangarde. Naprotiv, nakon dijagnosticiranja smrti avangarde, situacionisti su je nastojali oživjeti u raznim oblicima služeći se teorijom, pa bi je trebalo nazvati teorijom novog rođenja avangarde. ²⁵

Avangardna forma u kojoj je došlo do tog novog rođenja avangarde bio je manifest. Reagirajući na neizvjesnu poziciju umjetnosti, uključujući kreiranje situacija, situacionisti su svoje aktivnosti sve više usmjeravali prema pisanju teorijskih i polemičkih tekstova i manifesta koji su tiskani u *Internationale Situationniste*. Može se reći da su situacionisti umjesto stvaranja umjetničkih djela odlučili pisati u maniri manifesta. Kakve je prednosti i opasnosti sa sobom nosilo to oslanjanje na manifest i koje su njegove posljedice po teatar/situaciju?

Kao i kod njihovog antiumjetničkog stajališta, situacionisti su manifestom pokazali da su duboko ukorijenjeni u probleme i praksu avangarde. Od svih izuma avangarde, uključujući kolaž i zvučnu poeziju, manifest je zacijelo najkonzekventniji jer je potaknuo oporbenu stajalište avangarde, revolucionarnu retoriku i interne podjele između različitih izama. ²⁶ Povrh toga, protežirao je

24 Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-garde* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).

25 Shvaćanje teorije koja je razdvojena od svoje prakse također se nalazi u nekim kritičkim prikazima samih situacionista, na primjer Thomas F. McDonough u »Rereading Debord, Rereading the Situationist«, *October*, 79 (zima 1997), s. 3–14, kritizira isticanje tekstualnosti i agitacije kod Sadie Plant (8). Po meni, Plant je u pravu kad ističe teoriju, ali ona nema sustavnu koncepciju situacionističke teorijske prakse, pa onda i ona ponavlja dihotomiju teorija/umjetnost ili teorija/praksa. Plant, *The Most Radical Gesture*, s. 8.

26 Tek je u skorije vrijeme, zahvaljujući radu nekih urednika i komentatora, manifest kao žanr počeo sustavno privlačiti kritičku i teorijsku pažnju. O tom žanru lucidno piše Claude Abasa-





oštru intonaciju, konfrontacijski stav prema publici i hipertrofirani jezik znatnog dijela avangardne umjetnosti.²⁷

Situacionisti su bili pod izravnim utjecajem tradicije avangardnog manifesta, od militantnih futurističkih i parodijskih dadaističkih manifesta do meditativnih i teorijskih nadrealističkih manifesta. Nastavljajući se na te avangardne pokrete, situacionisti su ih nadmašili ne samo po količini proizvedenih manifesta, nego i po vremenu koje su uložili u usavršavanje tog žanra i njegovu distribuciju u obliku letaka, grafita kao i objavljenih tekstova.

Međutim, kao što su kritizirali avangardnu umjetnost, situacionisti su kritizirali i avangardni manifest. To su činili novim povezivanjem avangardnog manifesta s tradicijom socijalističkog manifesta, koja je prekinuta krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća. To ne znači da je avangardni manifest bio posve lišen spona sa socijalističkim manifestom. Iako su neki avangardni pokreti, kao što su berlinski dadaizam i nadrealizam, bili povezani s Komunističkom partijom, u svom pisanju nikad se nisu neposredno uklopili u tradiciju marksističke teorije. Tek je sa situacionistima došlo do usklađenog pokušaja u novom spajanju te dvije tradicije. Kritički tekstovi situacionista bili su posvećeni zadaći pronalaženja novog jezika i forme revolucionarnog pisanja u obliku manifesta.

Još važniji od promjena u žanru manifesta bio je način na koji je manifest utjecao na ostalu umjetničku praksu. Kako bi svoju antiumjetničku praksu zaštitili od utapanja u spektaklu, situacionisti su je proželi svojom praksom manifesta. Međutim, ni tu nisu razorili avangardu nego su njene inherentne kontradikcije doveli do krajnosti, jer je značajan dio avangardne umjetnosti ustvari već bio izrazito prožet manifestom. To je napose točno za teatar. U futurističkim *serateima* i dadaističkim *soiréesima* istaknuta uloga dodijeljena je recitacijama manifesta, a još je važnije da su oba pokreta proizvodila manifeste zamišljajući neku buduću teatarsku praksu. Najpoznatiji teatar manifesta, teatar koji je primarno postojao u obliku manifesta, bio je Artaudov *teatar okrutnosti*. Većina Artaudovih pokušaja u realiziranju takvog teatra bila je bezuspješna, ali za njegove manifeste može se reći da su bili uspješni: oni su postali dokumenti koji su utjecali na znatan dio performansa nakon 1950-ih.²⁸ Slična logika pokretala je manifest-situacije kod situacionista. Realizacija si-

do, koji je uredio temat o manifestu u časopisu *Littérature* 39 (1980) i Janet Lyon, *Manifestos: Provocations of the Modern* (Ithaca: Cornell University Press, 1999). Zbirke manifesta uredili su Wolfgang Asholt i Walter Fähnders, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909 — 1938)* (Stuttgart: Metzler, 1995). Nedavno je Mary Ann Caws uredila prvu opsežnu zbirku manifesta na engleskom jeziku. Mary Ann Caws, ur., *Manifesto: A Century of Isms* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2001).

27 Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

28 Vidi moj tekst, »Theatre = Manifesto«, u *Theatre Journal*, 54 (jesen 2002), s. 449–65.





tuacija više nije bila od središnje važnosti, a pisanje manifesta za te situacije postala je forma u kojoj su te situacije provizorno i privremeno realizirane.

Nakon Artauda i situacionista, teatar manifesta razvio se i u drugim formama, na primjer u djelu Richarda Foremana, sada avangardne institucije off-off-Broadway teatra u New Yorku. Značaj manifesta za teatar nesumnjivo je jenjao nakon 1970-ih, ali nije posve nestao. Godine 1983. Michael Kirby, zaštitnik avangardnog performansa u SAD-u i urednik *The Drama Review*, pokrenuo je godišnji temat naslovljen, »Snovi, prijedlozi, manifesti« kao određeno oživljavanje teatra manifesta, a grupe kao što su Electronic Disturbance Theatre prožele su svoju koncepciju teatra praksom manifesta.²⁹ Teatri manifesta predstavljaju zasebnu formu postdramskog teatra kako ga je definirao Lehmann, ali s dodatnim svojstvom: odbačen je dramski tekst kao organizacijsko načelo, a njegovo mjesto zauzima jedna druga vrsta teksta, naime tekst manifesta. Studija o situacionističkom teatru stoga bi mogla nadomjestiti i preinaciti antitekstualnu pristranost nekih studija o postdramskom teatru ukazivanjem na središnju poziciju alternativnih, performativnih oblika tekstualnosti, kao što su manifesti. Ti tekstovi pobijaju dominantno vjerovanje da suvremena umjetnost performansa na određeni način treba zbaciti stare okove kako bi imala neku slavnu budućnost oslobođenu od teksta. Tekstualnost se vraća, ali u obliku prakse teatra koji potkopava teatar i posvuda ga ometa.

Film

Najrazrađenija jukstapozicija umjetnosti i manifesta nalazi se u situacionističkom korištenju umjetničke forme koja je konstituirala drugo značenje *spektakla*, a vjerojatno se još više od teatra (ili urbanizma) približila utjelovljenju spektakla: film. Debordova najvažnija definicija spektakla glasi: »Spektakl je kapital akumuliran do stupnja u kojem postaje slika.« (*Društvo spektakla*, s. 32). Točno je da se spektakl ne može poistovjetiti s bilo kojoj umjetničkom formom. Čak su i vizualni mediji masovne komunikacije, film i televizija, tek izvanjske i »površne manifestacije« (s. 26) spektakla, koji Debord na nekim mjestima povezuje s ideologijom, lažnom sviješću i općenitije sa svime što oponaša realnost kapitalističke proizvodnje, svime što buja na razdvajanju, a u istih mah skriva to razdvajanje pod krinkom nekog lažnog totaliteta: »Spektakl sjedinjuje ono što je razdvojeno, ali samo kao razdvojeno.« (s. 30) A ipak, film i televizija su nesumnjivo figure spektakla kao i njegove najučestalije manifestacije. Zbog povezanosti filmske slike i spektakla, film je shvaćen kao lažni dvojnik — ili »supstitut« — situacije: »Film sebe predstavlja kao pasivni sup-

29 *The Drama Review*, 27, 4 (zima 1983). Za raspravu o Kirbyjevoj ulozi u američkom avangardnom teatru, vidi Arnold Aronson's *American Avant-Garde Theatre: A History* (London: Routledge, 2000).



stitut jedinstvene, umjetničke aktivnosti koja je sada moguća. On bez sudjelovanja daje novu snagu reakcionarnoj sili koju koristi spektakl.« (IS, s. 9) Film i filmska kamera često se navode kao oruđa spektakla. Na primjer, u jednom od zadnjih brojeva IS-a reklama za kameru ide s ovim tekstom: »Dominacija spektakla nad životom.« (IS, s. 553) U mjeri u kojoj kamera postaje agent dominacije spektakla nad životom, film reprezentira ono što treba osporavati i uništiti.

S obzirom na golemu opasnost koju predstavlja film, zacijelo iznenađuje što je Debord snimio brojne filmove, odnosno antifilmove, okrunivši ih pokušajem ekranizacije njegovog najdužeg i najzahtjevnijeg teorijskog teksta, *Društvo spektakla*. Debord je tu pokazao kako je koncept izokretanja u stanju dovesti do krajnosti, napasti spektakl tamo gdje je zaista najjači. Prva tehnika koju je upotrijebio u tom napadu bila je okretanje filma protiv njega samog. Vizualni materijal za filmsku verziju *Društva spektakla* uzet je iz različitih izvora: dokumentarne snimke policajaca koji tuku demonstrante, filmske novosti koje prikazuju političare, među kojima su Giscard d'Estaing i Fidel Castro, slike iz Vijetnama i s burze, dokumentarni materijal koji prikazuje proces proizvodnje u tvornici i na gradilištu, ulomci iz povijesti filma, napose hollywoodskih filmova, u kojima se prikazuje sve od rata do ljubavi. Debord jukstaponira različite elemente spektakla kako bi sugerirao njihovu međusobnu ovisnost: politiku demokratske stranke i policijsko nasilje, hollywoodski film i političku realnost, potrošačke proizvode i proces proizvodnje. Sfere koje spektakl uvijek nastoji držati razdvojenima time su spojene u kolažu koji pokazuje upravo susljednost i kauzalnost koju je spektakl zamaglio.

Debord se poslužio drugom tehnikom kako bi skršio zakon spektakla: u ključnim momentima on prekida sekvencu slika i gledatelja suočava s praznim ekranom na kojem se pojavljuju ulomci iz *Društva spektakla*. U prvom i najdramatičnijem prekidu pojavljuje se ovaj tekst: »U ovom filmu ipak će biti moguće raspoznati određenu filmsku vrijednost ako se nastavi u ovom ritmu, a neće se nastaviti.«³⁰ Zabrinut da će bez obzira na kritički kolaž spektakularna slika ipak očuvati moć oponašanja, Debord ne zna što mu je činiti osim da je isključi. Mjesto slike zauzima tekst Debordova najdužeg i najambicioznijeg manifesta.

Treće i najkonzekventnije oružje koje Debord koristi protiv spektakla nije pisani nego govorni manifest. Cjelokupni kritički kolaž izokrenutih slika praćen je tihim mrmljanjem Deborda koji u podlozi čita ulomke iz *Društva spektakla*, otprilike šestinu cjelokupnog teksta. Debord huška praksu pisanja totalizirajućih, kritičkih teorijskih manifesta protiv difuzne površine spektakla. Ta najcjelovitija od njegovih teorijskih rasprava, koja se može shvatiti kao

30 Guy Debord, *Oeuvres Cinématographiques Complètes: 1952–1978* (1978; Pariz: Gallimard, 1994), s. 73.



suma svih manifesta koje su proizveli situacionisti, zatim je pretvorena u film kako bi se napravio film, kako bi Debord mogao spektaklu suprotstaviti manifest. Riječ je o svojevrsnom završnom obračunu odnosno o dva obračuna: bitka filma protiv njegova izokrenutog dvojnika i bitka manifesta protiv filma.

Ako sada razmotrimo tu mješavinu situacionističkih strategija, onda možemo pobliže odrediti što ne valja u teatarskoj verziji *Lipstick Traces*. Naime, radi se o njenoj neupitnoj, neprekidnoj vjeri u teatar, njenoj posvećenosti reatralizaciji avangardnog performansa. A trebala je, ako se složimo s Debordom, narušiti teatar, izokrenuti ga, prožeti ga razornom i kritičkom energijom manifesta. Premda smo na pozornici vidjeli recitiranje nekih ulomaka u maniri manifesta, svi su bili uokvireni tumačenjima pripovjedačice, koja se predstavlja kao istraživačica — »po mom istraživanju« je fraza koju ona neprestano ponavlja. Ta pripovjedačica predstavlja kombinaciju seksi voditeljice (ova inscenacija dijelom poprima oblik govorne emisije) i učiteljice koja razredu tumači neki slabo poznat povijesni fenomen. A to je jako daleko od Debordove lucidne teorije, oštrih fraza i ciljanih citata. Premda na momente vidimo Debordov ikonoklastički film, teatar koji je uprizorio i uokvirio to gledanje nije ništa naučio od Debordovih prekida pa samouvjereno ide dalje. Ne moramo se suočiti s praznim ekranom, jer su u predstavi isto tako prikazane reakcije Deborda i publike na pozornici. To je svakako zabavan prizor, ali se u potpunosti potire negativitet filma. Dok na pozornici gledamo publiku, prava publika sjedi u mraku i može samo upijati jedan povijesni kuriozitet: ne očekuje se niti potiče nikakva reakcija.

Anticipirajući problem oslanjanja na spektakl kako bi ga se razorilo, Debord se uvijek pribojavao da situacionisti neće postati revolucija spektakla nego »najnoviji revolucionarni spektakl«. ³¹ *Lipstick Traces* u teatarskoj verziji opravdavaju taj strah. Marcus se latio zahtjevnih zadaća pisanja tajne povijesti, arheologije tragova ruža, a na pozornici se ta tajna povijest i njeni tragovi pretvoriše u izvedbu bez publike, predstavu bez grižnje savjesti, teatar bez prekida: u spektakl kritike, a ne kritiku spektakla.

S engleskoga preveo MILOŠ ĐURĐEVIĆ

31 *Situationist International Anthology*, uredio i preveo Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), s. 368.



Judith Butler

Neizvjestan život — moć žalovanja i nasilje

100 *Nasilje, žalovanje, politika*

Predlažem da razmotrimo jednu dimenziju političkog života koja se odnosi na našu izloženost nasilju i našem sudjelovanju u njemu, našu ranjivost na gubitak i zadaću žalovanja koja slijedi te na pronalaženje temelja za zajednicu u tim uvjetima. Ne možemo ustvari »osporiti« te dimenzije ljudske ranjivosti utoliko što one, po učinku, funkcioniraju kao granice argumentiranog, a možda i kao plodno tlo za ono što se ne može argumentirati. Nije riječ o tome da moja teza izdrži svaki protuargument: naravno da postoje brojni načini za razmatranje tjelesne ranjivosti i zadaće žalovanja, kao i brojni načini promišljanja tih uvjeta u sferi politike. Ali ako se osporava ranjivost i zadaća žalovanja kao takva, bez obzira kako je formulirana, onda je možda najbolje to osporavanje ne smatrati prije svega kao »argument«. Zaista, ako ova teza bude osporena onda nema razloga za pisanje ovog eseja. A ako osporavanje ove teze nije posljedično, onda nema političkog razloga da se iznova osmisli mogućnost zajednice na temelju ranjivosti i gubitka.

Stoga možda ne iznenađuje da počinjem i završavam pitanjem o ljudskom (kao da postoji neki drugi način da započnemo ili završimo!). Tu započinjemo ne zato jer postoji neko ljudsko stanje koje je svima zajedničko — tome svakako još nije tako. Pitanje koje me zanima u svjetlu recentnog globalnog nasilja glasi: tko se smatra ljudskim bićem? Čiji životi se smatraju životima? I na kraju: *zbog čega je život vrijedan žalovanja?* Usprkos našim razlikama u lokacijama i povijesti, mislim da se mogu pozvati na »mi«, jer svi na neki način shvaćamo što znači izgubiti nekoga. Zbog gubitka svi postajemo krhki »mi«. A ako smo otrpjeli gubitak, onda slijedi da smo imali, da smo žudjeli i voljeli, da smo se borili da pronađemo uvjete za našu žudnju. U proteklim desetljećima svi smo otrpjeli gubitak zbog AIDS-a, ali pogađaju nas i drugi gubici, zbog bolesti

i globalnog sukoba. A činjenica je da žene i manjine, uključujući spolne manjine, kao zajednica trpe nasilje, izloženi su mogućnosti nasilja, pa i njegovoj realizaciji. To znači da je svatko od nas politički konstituiran i zbog društvene ranjivosti naših tijela — kao mjesto žudnje i fizičke ranjivosti, kao mjesto javnosti koje je istodobno odlučno i izloženo. Čini se da su gubitak i ranjivost uzrokovani našim tijelima koja su društveno konstituirana, pripojena drugima, u opasnosti da izgube tu pripojenost, izložena drugima, u opasnosti od nasilja upravo zbog te izloženosti.

Nisam sigurna da li znam kad je žalovanje uspješno, odnosno kad je u potpunosti oplakano drugo ljudsko biće. Freud je kod toga promijenio mišljenje: rekao je da uspješno žalovanje znači moći razmijeniti jedan objekt za drugi. Kasnije je tvrdio kako je inkorporacija, izvorno povezana s melankolijom, esencijalna u zadaći žalovanja. Freudova ranija nada da se pripojenost može povući i zatim iznova uspostaviti implicira određenu međusobnu zamjenjivost objekata kao znak nade, kao da zbog mogućnosti novog početka života na određen način postajemo libidalno promiskuitetni. To je možda točno, ali ne slažem se da uspješno žalovanje implicira da je druga osoba zaboravljena odnosno da je došlo nešto drugo i zauzelo njezino mjesto, kao da je potpuna zamjenjivost ono za čime bi težili.

Možda se žaluje kad se prihvati da će se zbog pretrpljenog gubitka promijeniti, vjerojatno zauvijek. Možda se žalovanje odnosi na pristanak na transformaciju (možda bi trebalo reći *podvrgavanje* transformaciji), a njen cjelokupni ishod ne može se znati unaprijed. Znamo da postoji gubitak, ali postoji i transformacijski učinak gubitka, a potomje se ne može zacrtati ni planirati. Ne mislim da se kod gubitka, na primjer, može pozvati na protestantsku etiku. Ne može se reći: »Jao, gubitak ću proći na ovaj način, a ishod će biti ovakav, preuzet ću tu zadaću i potruditi se da dođem do razrješenja žalovanja koje me čeka.« Mislim da udarci dolaze u valovima i da dan započinje s određenim ciljem, projektom, planom koji je zapriječen, a zatim dolazi neuspjeh. Nastupa iscrpljenost, a ne zna se zašto. Nešto je veće od željenog plana, vlastitog projekta, vlastitog znanja i izbora.

Nešto te obuzima: odakle to dolazi? Što to znači? Što nas zaposjeda u takvim trenucima, pa onda više ne vladamo sobom? Za što smo privezani? I što nas je opsjelo? Freud nas podsjeća da kad nekoga izgubimo, ne možemo uvijek znati što je izgubljeno u toj osobi. Stoga kad se gubi, isto tako se suočava s nečim zagonetnim: nešto je skriveno u gubitku, nešto je izgubljeno u skrovištima gubitka. Ako žalovanje uključuje znanje o tome što je izgubljeno (a melankolija je izvorno značila, u određenoj mjeri, ne znati) onda bi se žalovanje održavalo u svojoj zagonetnoj dimenziji, u iskustvu neznanja potaknutim gubitkom onoga što ne možemo u potpunosti shvatiti.

Kad izgubimo određene ljude, odnosno kad smo lišeni nekog mjesta ili zajednice, možemo samo osjećati da nam se nešto privremeno događa, da će ža-



lovanju doći kraj i onda će se uspostaviti prijašnji red. Ali dok to činimo, možda se otkriva nešto o nama samima, nešto što ocrtava spona koje dijelimo s drugima, što nam pokazuje da te spona konstituiraju ono što jesmo, spona ili veze koje nas sačinjavaju. Nije riječ o tome da »ja« ovdje egzistira samostalno, a onda jednostavno tamo gubi »tebe«, pogotovo ako je pripojenost »tebi« dio onoga što tvori moje »ja«. Ako te izgubim, u tim uvjetima ne žalujem samo zbog gubitka, nego sama sebi postajem nepronijljiva. Tko »sam« ja bez tebe? Kad izgubimo neke od tih veza koje nas konstituiraju, onda ne znamo tko smo ni što nam je činiti. Na jednoj razini, mislim da sam izgubila »tebe« samo da bih otkrila da je i »ja« nestalo. Na drugoj razini, možda je ono što sam izgubila »u« tebi, ono što još uvijek ne mogu imenovati, relacionalnost koja nije sklopljena ni od mene ni tebe, nego se može shvatiti kao *spona* po kojoj su se ti termini diferencirani i povezani.

102

Mnogi smatraju da je žalovanje privatno, da nas vraća u stanje samovanja pa je u tom smislu nepolitično. Ali po meni, ono nam daje osjećaj za jednu složenu političku zajednicu, a to prije svega čini iznošenjem u prvi plan relacijskih spona koje imaju implikacije na teoretiziranje temeljne ovisnosti i etičke odgovornosti. Ako moja sudbina nije izvorno ili konačno razdvojena od vaše, onda je »mi« premreženo relacionalnošću koju ne možemo tek tako osporiti. Odnosno, možemo ga osporiti, ali tada bi zanijekali nešto fundamentalno o društvenim uvjetima našeg formiranja.

Pojavljuje se posljedični gramatički škripac. U pokušaju da objasnim te relacije, mogu reći da ih »imam«, ali što »imati« implicira? Mogu se opustiti i pokušati vam ih nabrojati. Mogu objasniti značenje tog prijateljstva, što mi je ljubavnik značio ili mi još uvijek znači. Tada bih se konstituirala u instanci neke distancirane pripovjedačice o svojim relacijama. Dramatizirajući svoju distancu, možda ću samo pokazati kako forma pripojenosti koju demonstriram pokušava minimalizirati svoju relacionalnost, priziva je kao jednu opciju, kao nešto što ne dotiče pitanja o mojoj fundamentalnoj održivosti.

S druge strane, bol ukazuje na robovanje u kojem nas drže naši odnosi s drugima na načine koje ne možemo uvijek prepričati ili objasniti, na načine koji često ometaju samosvjesni prikaz sebe koji želimo iznijeti, na načine koji osporavaju samu koncepciju o nama kao autonomnima i pod kontrolom. Mogla bih pokušati ispričati priču o tome što osjećam, ali to bi trebala biti priča u kojoj upravo »ja« koje želi ispričati priču zastaje usred pripovijedanja. Upravo se »ja« dovodi u pitanje svojim odnosom s Drugim, odnosnom koji me ipak ne reducira na nijemost, a ipak moj govor zatrpava znakovima o svom porazu. Pričam priču o odnosima koje želim, samo da bih pri tome otkrila kako su me upravo ti odnosi uhvatili i porazili. Moja priča zapinje, a tako mora biti.

Budimo otvoreni. Mi se međusobno poražavamo. A ako nismo poraženi, onda nam nešto nedostaje.



Čini se da je upravo tako sa žalovanjem, ali tome je tako samo zato jer je tako i sa žudnjom. Ne može se uvijek ostati pošteđen. To se možda želi ili na neko vrijeme uspijeva, ali usprkos najvećim nastojanjima poraženi smo, u suočenju s drugim, dodirom, mirisom, osjećajem, mogućnošću dodira, sjećanjem na osjećaj. Stoga kad govorimo o »svojoj seksualnosti« ili »svom spolu«, kao što govorimo i moramo govoriti, ipak pomišljamo na nešto složenije što je djelomično prikriveno našim korištenjem. Kao modus odnosa, ni spol ni seksualnost nisu ustvari posjedovanje, nego prije modus razvlaštenja, način da budemo za druge ili zahvaljujući drugom. Nije dovoljno reći da promičem relacijsko shvaćanje sebe u autonomnom ili da pokušavam iznova opisati autonomiju u terminima relacionalnosti. Bez obzira na moju sklonost terminu relacionalnost, potreban nam je drugi jezik za pristup pitanju koje nas zanima, način razmišljanja o tome da nismo samo konstituirani našim odnosima nego nas oni i razvlašćuju.

Na primjer, povijest feminističkog i lezbijskog/gay pokreta pokušavamo ispričati na način u kojem je ekstaza imala istaknutu ulogu u šezdesetima, sedamdesetima i prvoj polovici osamdesetih. Ali možda je ekstaza još prisutnija, možda je s nama cijelo vrijeme. Biti eks-tatičan doslovno znači biti izvan sebe i stoga može imati više značenja: biti izbačen iz sebe nekom strašću, ali i biti *pored sebe* u bijesu ili žalovanju. Mislim da ako i dalje mogu govoriti o »mi« ili uključiti sebe u te termine, onda govorim o onima koji na određeni način žive *pored sebe*, bilo u seksualnoj strasti, emocionalnom žalovanju ili političkom bijesu.

Argumentiram, ako uopće »argumentiram«, da smo u zanimljivoj političkoj situaciji. Kad slušamo o »pravima«, najčešće ih shvaćamo kao da pripadaju pojedincima. Kad zagovaramo zaštitu od diskriminacije, zagovaramo je kao skupina ili klasa. A u tom jeziku i kontekstu ne predstavljamo se kao sputana bića — izdvojena, prepoznatljiva, ocrtana, podložna zakonu, zajednica određena nekim zajedničkim obilježjima. Tim jezikom moramo ovladati kako bi dobili zakonsku zaštitu i prava. Ali možda griješimo ako držimo da su pravne definicije o tome tko smo adekvatni opisi onoga što želimo. Premda taj jezik može dobro odrediti našu legitimnost u zakonskom kontekstu koji se nalazi u liberalnoj verziji ljudske ontologije, nije prikladan za strast, žalovanje i bijes, a sve nas to izbacuje iz takta, veže za druge, prebacuje nas, poražava, nepovratno, ako ne i kobno upetljava u živote koji nisu naši.

Nije lako razumjeti kako je politička zajednica satkana od tih spona. Kad se govori, govori se za drugoga, drugome, a ipak ni na koji način se ne može ukloniti razlika između Drugog i sebe. Kad kažemo »mi« onda ga samo određujemo kao vrlo problematično. Ne rješavamo ga. A možda je nerješivo i takvo treba biti. Ta naša dispozicija izvan sebe samih dolazi od tjelesnog života, od njegove ranjivosti i izloženosti.



Mnogim političkim pokretima istodobno je bitno traženje tjelesnog integriteta i samoodređenja. Važno je zahtijevati da su naša tijela na određeni način *samo naša* i da imamo pravo tražiti autonomiju naših tijela. Ta je tvrdnja točna za lezbijska i gay traženja prava na spolnu slobodu, kod trans-seksualnih i trans-rodnih zahtjeva za samoodređenjem, kao i kad dvospolci zahtijevaju da ne budu prisilno podvrgnuti medicinskom i psihijatrijskom tretmanu. To je točno i za sve zahtjeve za slobodom od rasističkih napada, fizičkih ili verbalnih, za feminističko traženje reproduktivne slobode, a svakako za one čije tijela rintaju pod ekonomskom i političkom prisilom u uvjetima kolonizacije i okupacije. Vrlo je teško, ako ne i nemoguće, tražiti ta prava bez pozivanja na autonomiju. Ne kažem da više ne tražimo ta prava. To trebamo i moramo činiti. Isto tako ne želim implicirati da ta prava trebamo tražiti nevoljko ili strateški. Definirana u najširem mogućem opsegu, ona su dio svake zakonske težnje pokreta koji žele maksimalizirati zaštitu i slobodu seksualnih i spolnih manjina, žena i rasnih i etničkih manjina, pogotovo ako ulaze u sve kategorije.

104

Postoji li neka druga zakonska težnja koju isto tako trebamo artikulirati i obraniti? Postoji li način na koji mjesto tijela i način na koji nas ono razvlašćuje izvan nas odnosno postavlja pored nas, otvara drugačiju zakonsku težnju u području politike?

Tijelo implicira smrtnost, ranjivost, zastupanje: koža i meso izloženi su pogledu drugih, ali i dodiru i nasilju, tijela nas izlažu riziku da isto tako postanemo zastupnici i instrumenti svega toga. Iako se borimo za prava nad našim tijelima, tijela za koja se borimo nisu baš posve naša. Tijelo redovito ima javnu dimenziju. Konstituirano kao društveni fenomen u sferi javnosti, moje tijelo jest i nije moje. Od početka je predano svijetu drugih te na njemu ostaje njegov trag, a formirano je u talionici društvenog života. Tek kasnije, s određenom nesigurnošću, mogu za svoje tijelo reći da je samo moje, ako ću to ikad učiniti. Ako zaniječem da prije formiranja svoje »volje«, svojim tijelom stupam u odnose s drugima koje nisam izabrala da budu u mojoj blizini, ako koncepciju »autonomije« utemeljim na poricanju te sfere primarne i neželjene bliskosti s drugima, poričem li onda društvene uvjete svoje utjelovljenosti zbog svoje autonomije?

Na jednoj razini, ta je situacija doslovno familijarna: odrasli moraju proživjeti određeno poniženje, a misle da mogu prosuđivati o ljubavi, kad razmišljaju o činjenici da su kao novorođenčad i djeca apsolutno i nekritički voljeli svoje roditelje ili neke druge osobe — da je nešto od tog obrasca nastavilo živjeti u njihovim odnosima kad su odrasli. Mogu željeti da iznova konstituiram svoje »sebstvo« kao da je prisutno cijelo vrijeme, mučaljivi ego koji je pronicljiv od samog početka. Ali time bi se porekli razni oblici ushićenja i podvrgavanja koji su stvorili uvjete za moje pojavljivanje kao pojedinačnog bića i neprestano proganjaju moj osjećaj sebe kao odrasle osobe kojekakvim tjeskoba-



ma i čežnjama koje me sada mogu obuzeti. Individualnost se ostvaruje, to nije pretpostavka, a svakako nije zajamčena.

Postoji li razlog za razumijevanje i afirmiranje tog uvjeta za moje formiranje u području politike, području koje su monopolizirali odrasli? Ako se borim za autonomiju, trebam li se boriti i za nešto drugo, neku koncepciju o sebi kao konstanti u zajednici, na koju drugi utječu i na koje utječem, na načine koje ne mogu u potpunosti kontrolirati, odnosno posve predvidjeti?

Postoji li način na koji se možemo boriti za autonomiju u brojnim područjima, a da ipak uvažimo zahtjeve koje nam nameće život u svijetu bića koja su, po definiciji, međusobno fizički ovisna i međusobno fizički ranjiva? Nije li to još jedan način zamišljanja zajednice, one u kojoj smo slični samo po tome što smo u tom stanju razdvojeni pa nam je zajedničko ono stanje koje se ne može promisliti bez razlike? Taj način zamišljanja zajednice afirmira relacionalnost ne samo kao deskriptivnu ili povijesnu činjenicu našeg formiranja, nego i kao trajnu normativnu dimenziju našeg društvenog i političkog života, onu u kojoj smo primorani razmotriti našu međuovisnost. Po potonjem gledištu, naša bi dužnost bila da mjesto nasilja shvatimo u nekoj od tih relacija, jer nasilje je uvijek eksploatacija te primarne spone, tog primarnog načina na koji smo, kao tijela, izvan samih sebe i jedni za druge.

U takvom stanju mi smo nešto drugo, a ne »autonomni«, ali to ne znači da smo spojeni ili da nemamo granice. Međutim, to znači da kad mislimo o tome tko »smo« i nastojimo se reprezentirati, ne možemo se reprezentirati kao puka sputana bića, jer primarni drugi koji su prošlost za mene ne samo da žive u tkivu sputanosti koje me sadržava (jedno od značenja »inkorporacije«) nego oni isto tako opsjedaju način na koji sam, kako stvari stoje, periodično poražena i otvorena da budem nesputana.

Vratimo se pitanju žalovanja, momentima u kojima se proživljava nešto izvan kontrole i uviđa da je izvan sebe, da nije pri sebi. Možda možemo reći da je u žalovanju sadržana mogućnost poimanja modusa razvlaštenja koja je fundamentalna za to što jesam. Ta mogućnost ne osporava činjenicu moje autonomije, već kvalificira tvrdnju ukazivanjem na fundamentalnu društvenost utjelovljenog života, načine na koje smo, od samog početka i zahvaljujući tome što smo tjelesna bića, već izručeni, izvan samih sebe, upleteni u živote koji nisu naši. Ako ne znam uvijek što me obuzima u takvim stanjima, ako ne znam uvijek što sam izgubila u drugoj osobi, možda je to područje razvlaštenja upravo ono koje izlaže moje neznanje, nesvjesni pečat moje primarne društvenosti. Može li taj uvid dovesti do normativne reorijentacije u politici? Može li situacija žalovanja — koja je vrlo dramatična za one iz društvenih pokreta koji su pretrpjeli bezbrojne gubitke — nadomjestiti perspektivu iz koje ćemo shvatiti suvremenu globalnu situaciju?

Žalovanje, strah, tjeskoba, bijes. U Sjedinjenim Državama okruženi smo nasiljem, činili smo ga i dalje ga činimo, pretrpjeli smo ga, živjeli u strahu od

njega, planirali još nasilja, možda čak i otvorenu budućnost beskonačnog rata u ime »rata protiv terorizma«. Nema ničeg goreg od nasilja, načina na koji je primarna ljudska ranjivost prema drugim ljudskim bićima izložena na najužašnji način, način na koji smo izručeni, bez kontrole, volji drugog, način na koji sâm život može utrnuti voljnim djelovanjem drugog. U mjeri u kojoj smo nasilni, mi djelujemo na druge, izlažemo ih opasnosti, nanosimo im štetu, prijetimo utrnućem drugog. Na određeni način svi živimo s tom posebnom ranjivošću, ranjivošću prema drugom koja je dio tjelesnog života, ranjivošću na nadano obraćanje odnekud koje ne možemo prisvojiti. Međutim, ta ranjivost postaje vrlo izražena u određenim društvenim i političkim uvjetima, pogotovo onima u kojima je nasilje način života, a sredstva za samoobranu ograničena.

Svijest o toj ranjivosti može postati osnova za traženje političkih rješenja koja nisu vojna, kao što poricanje te ranjivosti fantazijom o prevlasti (institucionaliziranom fantazijom o prevlasti) može pokrenuti instrumente rata. Međutim, ne možemo se odreći ranjivosti. Moramo je otrpjeti, pa čak i pokoriti, kad počinjemo razmišljati o tome koja je politika implicirana u mišljenju o samoj tjelesnoj ranjivosti, situaciji u kojoj možemo biti pobijedeni ili izgubiti druge. Može li se nešto naučiti o geopolitičkoj distribuciji tjelesne ranjivosti od naše kratkotrajne i razorne izloženosti tom stanju?

Mislim da smo, na primjer, vidjeli i još uvijek vidimo razne načine za podnošenje ranjivosti i žalovanja, pa tako, na primjer, William Safire citirajući Milтона piše da moramo »zabraniti melankoliju«, kao da se odbacivanjem melankolije ikad išta postiglo osim učvršćivanja njene afektivne strukture pod drugim imenom, jer melankolija je ionako odbacivanje žalovanja. Tako je, na primjer, predsjednik Bush 21. rujna objavio da je žalovanje završeno i da je *sada* vrijeme da se žalovanje zamijeni odlučnim djelovanjem. Ako se trebamo bojati žalovanja, naši strahovi mogu potaknuti impuls da ga se brzo riješimo, zabranimo u ime djelovanja koje je u stanju nadoknaditi gubitak, vratiti svijet u prijašnji poredak ili osnažiti fantaziju da je svijet prije toga bio uređen.

Može li se nešto dobiti od žalovanja, od ostajanja sa žalovanjem, od izloženosti njegovoj nepodnošljivosti bez traženja nasilnog rješenja za žalovanje? Može li se nešto dobiti u području politike uzimanjem žalovanja u kontekstu u kojem promišljamo svoje međunarodne veze? Ako zadržimo osjećaj gubitka, osjećamo li se onda samo pasivno i nemoćno, kako neki strahuju? Ili smo ustvari vraćeni osjećaju za ljudsku ranjivost, kolektivnoj odgovornosti za naše fizičke živote? Može li iskustvo dislokacije sigurnosti Prvog svijeta uvjetovati uvid u radikalno nejednake načine na koje je tjelesna ranjivost globalno distribuirana? Zapriječiti tu ranjivost, zabraniti je, osigurati se nauštrb svakog drugog ljudskog obzira znači zbrisati jedan od najvažnijih resursa po kojem se orijentiramo i pronalazimo svoj put.

Žalovati i žalovanje učiniti resursom politike ne znači prepustiti se nedjelovanju, nego se može shvatiti kao spori proces u kojem dolazimo do točke po-



istovječivanja sa samom patnjom. Dezorijentacija žalovanja — »U koga sam se pretvorio?« ili ustvari, »Što je ostalo od mene?«, »Što sam izgubio u Drugom?« — postavlja »ja« u modus neznanja.

Ali to može biti polazište za novo razumijevanje ako se narcisoidna obuzetost melankolijom pretvori u obzir prema ranjivosti drugih. Tada možemo kritički ocijeniti i suprotstaviti uvjete pod kojima su neki ljudski životi ranjiviji od drugih, pa su onda neki ljudski životi više vrijedni žalovanja od drugih. Otkud može doći načelo koje nas obavezuje da druge zaštitimo od onog nasilja koje smo pretrpjeli, ako ne od poimanja zajedničke ljudske ranjivosti? Ne poričem da je ranjivost diferencirana, da je različito raspoređena po planetu. Ne mislim se ni pozvati na zajednički pojam ljudskosti, iako govoriti u njeno »ime« znači unaprijed (i možda jedino) dokučiti njenu mogućnost.

Govorim o nasilju, ranjivosti i žalovanju, ali postoji i općenitija koncepcija ljudskosti koju pokušavam upotrijebiti, ona s kojom smo, od samog početka, izručeni drugom, ona s kojom smo, od samog početka, čak i prije same individualizacije zbog tjelesnih potreba izručeni određenom sklopu primarno drugih: ta koncepcija znači da smo ranjivi na one koji su premladi da bi znali i prosuđivali, dakle ranjivi na nasilje. Ranjivi smo na još jedan opseg dodira drugog, opseg koji s jedne strane uključuje iskorjenjivanje našeg bića, a s druge fizičku potporu našim životima.

Premda inzistiram na zajedničkoj ljudskoj ranjivosti, onoj koja se pojavljuje sa samim životom, isto tako inzistiram da ne možemo opet imati izvor te ranjivosti: on prethodi formiranju »ja«. To je stanje, stanje ogoljenosti od samog početka s kojim se ne možemo sporiti. Hoću reći, možemo se sporiti s njim, ali kad to činimo onda smo budalasti, a možda i opasni. Ne želim reći da novorođenče uvijek ima nužnu potporu. Sigurno nema, a za neke taj primarni prizor je prizor napuštanja, nasilja ili gladi, njihova su tijela izručena ništavilu ili brutalnosti, odnosno bez ikakvih sredstava za život.

Međutim, ranjivost ne možemo shvatiti kao lišavanje ako ne shvatimo potrebu koja je uskraćena. Takvu novorođenčad i dalje treba shvaćati kao izručenu, kao da nikome nisu izručena, nemaju dostatnu potporu ili su napuštena. Bilo bi jako teško, ako ne i nemoguće, shvatiti kako ljudi pate od ugnjetavanja ako se ne uvidi kako se to primarno stanje iskorištava i iskoristivo je, uskraćeno i zanijekano. Stanje primarne ranjivosti, izručenosti dodiru drugog, čak i ako nema drugog, bez potpore našim životima, označava primarnu bespomoćnost i potrebu, onu koju svako društvo mora osigurati. Životi se na razne načine podupiru i održavaju, a postoje radikalno drugačiji načini na koje je ljudska fizička ranjivosti distribuirana diljem planeta. Određeni životi bit će posve zaštićeni, a poništenje njihova pozivanja na sigurnost bit će dovoljno za mobilizaciju ratnih snaga. Drugi životi neće dobiti tako brzu i žestoku potporu i neće se čak ni kvalificirati kao »vrijedni žalovanja«.



Hijerarhija žalovanja svakako se može odrediti. Već smo je vidjeli u žanru osmrtnice na kojima se životi na brzinu uređuju i sažimaju, humaniziraju, uglavnom u braku ili će biti, heteroseksualni, sretni, monogamni. Ali to je samo znak druge diferencijske relacije prema životu, jer vrlo rijetko, ako uopće, čujemo imena tisuća Palestinaca koje je pobila izraelska vojska uz podršku Sjedinjenih Država ili za bilo koje Afganistance, djecu i odrasle. Imaju li oni imena i lica, osobnu povijest, obitelj, omiljene hobije, parole po kojima žive? Kakva je obrana od razumijevanja gubitka na djelu u bezbrižnosti da sa slijeganjem ramena, moraliziranjem ili otvoreno osvetoljubivo prihvaćamo smrt uzrokovanu vojnim sredstvima? U kojoj mjeri arapski narodi, koji uglavnom prakticiraju islam, ne ulaze u »ljudskost« kako je naturalizirana u »zapadnom« kalupu u suvremenim humanističkim radovima? Koji su kulturalni obrisi ljudskosti tu na djelu? Kako naši kulturalni konteksti za promišljanje sklopa ljudskih ograničenja onim vrstama gubitka koje možemo priznati kao gubitak? Uostalom, ako nekoga nema, a ta osoba nije netko, što je i gdje je onda gubitak i kako se odvija žalovanje?

Potonje je zacijelo pitanje koje su lezbijski, gay i bi–studiji postavili u vezi nasilja nad spolnim manjinama, koje su transrodne osobe postavile zato jer su posebno izložene maltretiranju, a ponekad i ubojstvima; koje su postavile dvo-spolne osobe zato jer su njihove formativne godine često obilježene neželjenim nasiljem nad njihovim tijelima u ime normativne koncepcije ljudskosti, normativne koncepcije o tome kakvo ljudsko tijelo mora biti. To pitanje je u svakom slučaju i osnova duboke sklonosti između pokreta usredotočenih na spol i seksualnost, osporavanja normativne morfologije ljudskosti i kapaciteta koji osuđuju ili brišu one koji su fizički hendikepirani. Zacijelo se nalazi i u sklonosti antirasističkoj borbi, s obzirom na rasnu različitost koja podupire kulturalno održive koncepcije ljudskosti, one koje u sadašnjosti na dramatičan i užasavajući način vidimo na djelu u globalnoj areni.

Ne govorim samo o ljudima koji se ne smatraju ljudima, dakle o restriktivnoj koncepciji ljudskosti koja je utemeljena na njihovom isključivanju. Ne radi se samo o uključivanju isključenih u etabliranu ontologiju, nego o pobuni na razini ontologije, kritičkom postavljanju pitanja: Što je realno? Čiji su životi realni? Kako iznova stvoriti realnost? Oni koji su nerealni u određenom smislu već su pretrpjeli nasilje nerealnosti. Koji je onda odnos između nasilja i onih života koji se drže »nerealnim«? Utječe li nasilje na tu nerealnost? Je li nasilje uvjetovano tom nerealnošću?

Ako se nasilje vrši nad onima koji su nerealni, onda iz perspektive nasilja ono ne ranjava niti negira te živote zato jer su oni već negirani. Ali oni na neobičan način ostaju živi pa ih se onda mora iznova (i iznova) negirati. Ne mogu se žalovati zato jer su uvijek već izgubljeni, odnosno nikad nisu »bili«, pa se moraju ubiti zato jer se čini da i dalje tvrdoglavo žive u tom stanju mrtvila. Nasilje se obnavlja pred očitom neiscrpnošću svojih objekata. Nerealnost

»Drugog« znači da nije ni živ ni mrtav, nego zauvijek sablastan. Beskonačna paranoja koja rat protiv terorizma zamišlja kao rat bez kraja i konca bit će ona koja se neprestano opravdava u odnosu prema sablasnoj beskonačnosti svog neprijatelja, bez obzira jesu li sumnje u kontinuirano djelovanje terorističkih ćelija s nasilnim ciljevima utemeljene.

Kako shvaćamo tu nerealnost? Jedno je pokazati da se prvo, na razini diskursa, neki životi uopće ne smatraju životima, ne mogu se humanizirati, ne uklapaju se u dominantne kontekste ljudskosti, do njihove dehumanizacije prvo dolazi na toj razini i ta razina omogućava fizičko nasilje s kojim se u određenom smislu šalje poruka o dehumanizaciji koja je već na djelu u kulturi. Drugo je reći da diskurs kao takav izostavljanjem potiče nasilje. Ako je 200.000 iračke djece stradalo u Zaljevskom ratu i od njegovih posljedica, imamo li onda sliku, neki kontekst za bilo koji od tih života, pojedinačno ili kolektivno? Postoji li priča koju možemo pronaći u medijima o tim smrtima? Jesu li ta djeca imenovana?

U Sjedinjenim Državama nema osmrtnica za ratne žrtve i ne može ih biti. Ako bi postojala osmrtnica, onda bi trebao postojati život, život dostojan zamjećivanja, život dostojan vrednovanja i očuvanja, život koji je kvalificiran za uvažavanje. Premda možemo reći da bi bilo nepraktično napisati osmrtnice za sve te ljude, ili za sve ljude, mislim da moramo opet i iznova upitati kako osmrtnica funkcionira kao instrument za javnu distribuciju ožalošćenosti. To je sredstvo s kojim život postaje, ili ne može postati, javno žalovani život, ikona nacionalnog samo-uvažavanja, sredstvo s kojim život postaje vrijedan zamjećivanja. Stoga osmrtnicu trebamo shvatiti kao čin gradnje nacije. To pitanje nije jednostavno, jer ako život nije vrijedan žalovanja onda to baš i nije život, ne kvalificira se kao život i nije vrijedan bilješke. On je već nepokopan, a možda ga i nije moguće pokopati.

Stoga nije samo riječ o »diskursu« dehumanizacije koji stvara takve učinke, nego prije o tome da je diskurs koji određuje granice ljudske razumljivosti ograničen. Ne radi se samo o tome da je smrt slabo označena, nego da je neoznačiva. Takva smrt ne nestaje u eksplicitnom diskursu nego u elipsama javnog diskursa. Queer životi koji su izgubljeni 11. rujna nisu bili javno poželjni u ideji o nacionalnom identitetu ugrađenoj u stranice s osmrtnicama, a njihova uža rodbina tek je kasnije i selektivno (opet dominacija bračne norme) mogla dobiti odštetu. Ali to ne iznenađuje ako se sjetimo da je vrlo malo smrti uzrokovanih AIDS-om predstavljalo javno žalovani gubitak i kako je sada, na primjer, ekstenzivna smrt koja hara po Africi u medijima uglavnom nezamijećena i nedostojna žalovanja.

Jedan palestinski državljanin Sjedinjenih Država nedavno je poslao u *San Francisco Chronicle* osmrtnice za dvije palestinske obitelji koje su pobile izraelske trupe, a rečeno mu je da se te osmrtnice ne mogu objaviti bez dokaza o smrti. Međutim, redakcija *Chroniclea* je rekla se »in memoriam« može objaviti

pa su osmrtnice iznova napisane i poslane u obliku spomenica. Potonje je zatim odbijeno s objašnjenjem da novine ne žele nikoga uvrijediti. Moramo se upitati pod kojim uvjetima javno žalovanje predstavlja »uvredu« samoj javnosti, predstavlja nepodnošljivu erupciju u terminima onoga što se može govoriti u javnosti? Što može biti »uvredljivo« u javnom poricanju tuge i gubitka da bi takve spomenice funkcionirale kao uvredljiv govor? Da li te smrti ne smijemo objaviti u javnosti zbog straha da ne uvrijedimo one koji su na strani izraelske države ili vojske? Da li se te smrti ne smatra pravim smrtime, ti životi nisu vrijedni žalovanja zato jer su Palestinci, ili zato jer su ratne žrtve? Koji je odnos između nasilja zbog kojeg su izgubljeni ti životi nedostojni žalovanja i zabrane da se javno žaluju? Jesu li i nasilje i zabrana permutacije istog nasilja? Odnosi li se zabrana diskursa na dehumanizaciju smrti — i života?

Odnos dehumanizacije i diskursa je složen. Bilo bi previše jednostavno reći da nasilje samo implementira ono što se već događa u diskursu, da diskurs o dehumanizaciji stvara tretman, uključujući torturu i ubojstvo, koji je strukturiran tim diskursom. Tu se dehumanizacija ukazuje na granicama diskurzivnog života, granicama koje su određene zabranom i isključivanjem. Tu nije na djelu diskurs dehumanizacije već odbijanje diskursa koji posljedično stvara dehumanizaciju. Nasilje nad onima koji ionako nisu posve živi, odnosno žive u stanju odgode između života i smrti, ostavlja trag koji nije trag. Neće biti javnog žalovanja (reče Kreont u *Antigoni*). Ako postoji »diskurs«, onda je tih i melankoličan, u njemu nije bilo života ni gubitka, nije bilo općeg tjelesnog stanja ni ranjivosti kao osnove za razumijevanje našeg zajedništva i nema razvrgavanja tog zajedništva. Ništa se od toga ne zbiva u poretku događaja. Ništa se od toga ne zbiva. U tišini novina nema događaja, nema gubitka, a to nepriznavanje opunomoćeno je identifikacijom s onima koji se identificiraju s počiniteljima tog nasilja.

To je još vidljivije u novinarstvu Sjedinjenih Država u kojem se, s ponekom iznimkom, možda očekivalo javno iznošenje i istraga o bombardiranju civilnih meta, izgubljenim životima u Afganistanu, desetkovanju zajednica, infrastrukture, vjerskih središta. U mjeri u kojoj su novinari prihvatili zadatak da se uključe u rat, izvještavanje je postalo govorni čin u službi vojnih operacija. Zaista, nakon brutalnog i strašnog ubojstva Daniela Pearla iz *Wall Street Journala*, nekoliko novinara počelo je pisati o svom angažmanu na »bojišnici«. Zaista dobro poznajem Daniela Pearla, »Danny« Pearl: mogao bi mi biti brat ili rođak, njega je vrlo lako humanizirati, on se uklapa u kontekst, u njegovu imenu sadržano je ime mog oca. U njegovu prezimenu nalazi se moje ime na jidišu.

Ali oni životi u Afganistanu ili druge mete Sjedinjenih Država, koji su brutalno utrnuti bez ikakve mogućnosti zaštite, hoće li ikad biti humani kao Daniel Pearl? Hoće li imena Palestinaca navedena u spomenici koja je poslana u *San Francisco Chronicle* ikad biti iznesena u javnosti? (Hoćemo li morati

naučiti kako se izgovaraju ta imena i upamtiti ih?) To ne govorim cinično. Nisam protiv javnih osmrtnica, ali imam u vidu kome su dostupne i koje se smrti u njima mogu ožalovati. Sigurno ćemo i dalje oplakivati Daniela Pearla, premda ga većina američkih građana daleko lakše humanizira nego bezimene Afganistance zbrisane američkim i europskim nasiljem. Ali moramo razmotriti kako se određuje norma koja propisuje tko je vrijedan žalovanja i stvara tim činom dopuštenog i uvaženog javnog žalovanja, kako ponekad djeluje u paru sa zabranom javnog žalovanja nad drugim životima i kako ta diferencijska alokacija žalovanja služi vojnom nasilju za ostvarivanje nerealnosti. Zabrane traženja javnog žalovanja isto tako rezultiraju učinkovitim protežiranjem opće melankolije (i nerealnosti gubitka) kad se radi o shvaćanju onih koje su ubile Sjedinjene Države ili njeni saveznici *kao da su mrtvi*.

Konačno, važno je razmotriti da sama zabrana određenih oblika javnog žalovanja konstituira sferu javnosti na osnovu takve zabrane. Javnost će se stvoriti pod uvjetom da se određene slike ne pojave u medijima, da su određena imena mrtvih neizreciva, da određeni gubitci nisu priznati kao gubitci, a nasilje je nerealno i difuzno. Takve zabrane ne samo što podupiru nacionalizam utemeljen na vojnim ciljevima i praksi, nego isto tako potiskuju svaki interni bunt koji bi razotkrio konkretne, ljudske učinke njegovog nasilja.

Na sličan su način opširni izvještaji o zadnjim trenucima izgubljenih života u World Trade Centru poticajne i značajne priče. Burni osjećaji straha i tuge fasciniraju i stvaraju intenzivnu identifikaciju. Međutim, moramo se zapitati kakav je humanizacijski učinak tih priča. Pod time ne mislim da samo humaniziraju izgubljene živote kao i one koji su jedva spašeni, nego da uprizoruju i pružaju narativna sredstva za određivanje »ljudskosti«¹ vrijedne žalovanja. U javnim medijima, osim nekih izvještaja objavljenih na internetu i uglavnom distribuiranih elektronskom poštom, ne možemo pronaći priče o arapskim životima koji su brutalno ugašeni. U tom smislu, moramo propitati uvjete pod kojima se utvrđuje i održava život vrijedan žalovanja, logiku isključivanja i praksu brisanja i denominacije.

Oplakivanje Daniela Pearla ne predstavlja problem za mene ili moje obiteljsko porijeklo. On je poznato ime, poznato lice, priča o obrazovanju koju razumijem i dijelim. Zbog obrazovanja jezik njegove supruge meni je poznat, čak i potresan, to je bliskost po sličnosti. Kod njega me ne uznemiruje bliskost nepoznatog, bliskost razlike zbog koje moram stvoriti nove identifikacijske veze i iznova zamisliti što znači pripadati nekoj ljudskoj zajednici u kojoj se zajedničke epistemološke i kulturalne osnove ne mogu uvijek pretpostaviti. Njegova priča me vodi kući i nagovara da tamo ostanem. Ali pod koju cijenu utvrđujem poznato kao kriterij po kojem je neki ljudski život vrijedan žalovanja?

Većina Amerikanaca zacijelo je iskusila nešto nalik na gubitak pripadnosti Prvom svijetu zbog događaja 11. rujna i njegovih posljedica. Kakav je to gubitak? To je uvijek i jedino gubitak povlastice, biti onaj koji krši suverene grani-



ce drugih država, a nikad nije u poziciji da su njegove granice narušene. Sjedinjene Države trebale su biti mjesto koje se ne može napasti, u kojima je život zaštićen od nasilja koje dolazi iz inozemstva, u kojima znamo samo za ono nasilje koje nanosimo sebi. Nasilje koje nanosimo drugima uvijek je selektivno izneseno u javnost. Sada vidimo da su nacionalne granice propusnije nego što smo mislili. Naša opća reakcija je tjeskoba, bijes, radikalna želja za sigurnošću, učvršćivanjem granica zbog onih koji se smatraju tuđincima, pojačano nadziranje arapskih naroda i svih koji u dominantnoj rasističkoj imagini izgledom podsjećaju na Arape, svih koji izgledaju kao netko za koga znate ili mislite da je arapskog porijekla — pokazalo se da su to uglavnom građani, uglavnom Sikhi i Hindusi, ponekad čak Izraelci, pogotovo Sefardi, uglavnom Araboamerikanci koji su nedavno došli ili koji desetljećima žive u SAD-u.

112

Razna upozorenja za teror koja dopiru iz medija autoriziraju i intenziviraju rasističku histeriju u kojoj je strah usmjeren svukud i nikamo, u kojoj se pojedincima kaže neka se čuvaju, a ne kaže im se zbog čega, pa onda svatko može po svom nahodjenju zamišljati i identificirati izvor terora.

Posljedica je bujanje amorfnog rasizma koji je racionaliziran pozivanjem na »samoobranu«. Opća panika djeluje u paru s učvršćivanjem suverene države i suspenzijom građanskih sloboda. Kad se oglasi uzbuna, od svakog stanovnika traži se da bude »vojnik« u Bushovoj vojsci. Gubitak pretpostavke o Prvom svijetu je gubitak određenog obzora očekivanja, određenog osjećaja za svijet kao nacionalnu svojinu.

Nasilje počinjeno nad Sjedinjenim Državama osuđujem na nekoliko etičkih osnova i ne shvaćam ga kao »pravednu kaznu« za počinjene grijeh. Našu recentnu traumu istodobno smatram prilikom za preispitivanje oholosti Sjedinjenih Država i važnosti radikalnijeg uspostavljanja egalitarnih međunarodnih veza. Za to je potreban određeni »gubitak« za zemlju u cjelini. Mora se odustati od koncepcije o svijetu kao suverenom pravu Sjedinjenih Država, odbaciti je i oplakati, kao što treba odbaciti i oplakati narcisoidne i grandiozne fantazije. Međutim, u posljedičnom iskustvu gubitka i krhkosti pojavljuje se mogućnost uspostavljanja drugačijih veza. Takvo bi žalovanje moglo (ili trebalo) potaknuti transformaciju našeg shvaćanja međunarodnih veza koja će presudno reartikulirati mogućnost demokratske političke kulture ovdje i drugdje.

Nažalost, čini se da je na djelu suprotna reakcija. SAD ustvrđuje svoj suverenitet upravo u trenutku u kojem suverenitet nacije otkriva svoje slabosti, pa čak i sve izraženiji anakronizam. Traži međunarodnu podršku, ali inzistira na vodstvu. Krši međunarodne ugovore i zatim pita jesu li druge zemlje za ili protiv Amerike. Izražava spremnost za djelovanje u skladu sa Ženevskom konvencijom, ali ne želi poštivati sporazum na koji je kao potpisnica pristala. Naprotiv, SAD odlučuje hoće li djelovati u skladu s doktrinom, koje će dijelove doktrine primijeniti i tu doktrinu tumači jednostrano. U trenutku kad tvrdi





da djeluje u skladu s doktrinom, kao kad se tretman zatvorenika u Zaljevu Guantanamo opravdao kao »human«, jednostrano odlučuje tko se smatra ljudskim bićem i otvoreno osporava propisanu definiciju humanog tretmana koja je tiskana u Ženevskoj konvenciji. Jednostrano bombardira, kaže da je vrijeme za uklanjanje Sadama Huseina, na dramatično antidemokratski način i bez ikakve griznje savjesti odlučuje kada će, gdje i kome uvesti demokraciju.

Nacije nisu kao psihe pojedinaca, ali oboje se može opisati kao »subjekte«, premda različitog poretka. Kad Sjedinjene Države djeluju one određuju koncepciju što znači djelovati kao Amerikanac, određuju normu za shvaćanje tog subjekta. Zadnjih mjeseci, subjekt je postavljen na nacionalnoj razini, suvereni subjekt izvan zakona, nasilan i samoživ subjekt. Svojim djelovanjem konstituiraju stvaranje subjekta koji sustavnim razaranjem multilateralnih odnosa, svojih veza s međunarodnom zajednicom, želi obnoviti i održati svoju vladavinu. Učvršćuje se, želi obnoviti svoju imaginarnu cjelovitost, ali samo pod cijenu poricanja vlastite ranjivosti, ovisnosti, izloženosti, a upravo te odlike iskorištava kod drugih i time ih čini »drugačijim od« sebe.

113

Treba se zabrinuti nad time da se svojatanje drugosti odvija u ime »feminizma«. Naglo feminističko pristupanje Bushovoj administraciji, koje je retroaktivno oslobođenje žena transformiralo u opravdanje vojnih akcija protiv Afganistana, ukazuje na razmjer u kojem je feminizam, kao govorna figura, iskorišten za obnovu pretpostavke o nepovredivosti Prvog svijeta. Opet vidimo spektakl o »bijelim muškarcima koji žele spasiti smeđe žene od smeđih muškaraca«, kako je Gayatri Chakravorty Spivak opisala kulturalno imperijalističku eksploataciju feminizma. U tim okolnostima feminizam je nedvosmisleno poistovjećen s nametanjem vrijednosti kulturalnom kontekstu koji se ne želi upoznati. U svakom slučaju bilo bi pogrešno ocijeniti napredak feminizma po uspjehu kao kolonijalnog projekta. Čini se da je sada prije svega potrebno odvojiti feminizam od njegove pretpostavke o Prvom svijetu i iskoristiti resurse feminističke teorije i aktivizma da se iznova promisli značenje veze, sponse, alijanse, relacije, kako su zamišljeni i proživljeni u obzoru protuimperijalističkog egalitarizma.

Feminizam zacijelo može dati različite odgovore na ova pitanja: Na koji način neki kolektiv konačno izlazi na kraj sa svojom ranjivošću na nasilje? Pod koju cijenu i za čiji račun kupuje »sigurnost« i na koji način je formiran lanac nasilja u kojem se Sjedinjenim Državama počinjena agresija vraća u različitim oblicima? Možemo li promišljati povijest nasilja bez optuživanja onih koji je sada upotrebljavaju protiv Sjedinjenih Država? Možemo li upućeno objasniti događaje bez brkanja s moralističkim opravdavanjem nasilja? Što se dogodilo s vrijednošću kritike kao demokratske vrijednosti? Pod kojim uvjetima je kritika cenzurirana, kao da svaka refleksivna kritika jedino može biti sklopjena kao slabost i pogrešivost?



Koje su opcije u razmatranju nagle ranjivosti bez presedana? Koje su dugoročne strategije? To pitanje ženama je dobro poznato, znale su za njega u gotovo svim vremenima, a nikakav trijumf kolonijalnih sila nije našu izloženost takvom nasilju učinio jasnijom. Postoji mogućnost prividne neranjivosti, osporavanja ranjivosti kao takve. Kao žene mi smo društveno konstituirana bića i ništa nas u tome ne može spriječiti da budemo nasilne. A tu je još jedna prastara opcija, mogućnost priželjkivanja smrti ili postati mrtav, kao uzaludni pokušaj sprječavanja ili izbjegavanja narednog udarca. Ali možda postoji i drugi način života, na primjer da se ne pretvaramo mrtvi niti oponašamo nasilje, da se konačno izađe iz kruga nasilja. Ta mogućnost odnosi se na zahtijevanje svijeta u kojem je tjelesna ranjivost zaštićena bez da je time zbrisana i na inzistiranje na crti razdvajanja koja se mora proći.

Kad inzistiram na »zajedničkoj« tjelesnoj ranjivosti možda se čini da postavljam novu osnovu za humanizam. Možda je to točno, ali to bih razmotrila drugačije. Ranjivost se mora shvatiti i priznati kako bi bila uključena u etičkom susretu, a nema jamstva da će do toga doći. Ne samo da uvijek postoji mogućnost nepriznavanja ranjivosti, da će se konstituirati kao »nepriznatljiva«, nego kad se ranjivost *prizna*, to priznanje može promijeniti značenje i strukturu ranjivosti kao takve. U tom smislu, ako je ranjivost jedan od preduvjeta humanizacije, a do humanizacije dolazi na različite načine u raznim normama priznavanja, onda slijedi da je ranjivost fundamentalno ovisna o postojećim normama priznanja kako bi se mogla pripisati svakom ljudskom subjektu.

Stoga kad kažemo da je svako novorođenče nedvojbeno ranjivo, to je posve točno. Ali točno je i zato jer upravo svojim izričajem priznajemo ranjivosti i time ukazujemo na značaj priznavanja kao takvog za održavanje ranjivosti. Priznajemo iznošenjem tvrdnje, a to je sigurno vrlo dobar etički razlog za iznošenje tvrdnje. Međutim, tvrdnju iznosimo upravo zato jer se ne uzima zdravo za gotovo, upravo zato jer nije uvijek ispoštovana. Ranjivost poprima drugačije značenje u trenutku kad je priznata, a priznavanje ima moć obnavljanja ranjivosti. Tu ranjivost ne možemo pretpostaviti priznavanju bez iznošenja teza koje pobijamo (naša pozicija je kao takva oblik priznanja pa onda ima konstitutivnu moć diskursa). Taj kontekst, u kojem su norme priznavanja esencijalne za konstituiranje ranjivosti kao preduvjeta »ljudskosti«, značajan je upravo zato jer trebamo i želimo te norme, borimo se za njihovo određivanje i cijenimo njihovo daljnje prošireno djelovanje.

Razmislimo da borba za priznanjem u hegelijanskom smislu traži da oba partnera u razmjeni priznaju ne samo da i drugi treba i zaslužuje priznanje, nego da su oba, na različite načine, pritisnuta istom potrebom, istim zahtjevom. To znači da nismo razdvojeni identiteti u borbi za priznanjem nego smo već uključeni u recipročnu razmjenu, razmjenu koja nas dislocira iz naših po-



zicija, naših pozicija kao subjekta i omogućava nam da vidimo kako zajednica iziskuje priznanje da svi mi, na različite načine, težimo priznavanju.

Kad se međusobno priznajemo ili kad za sebe tražimo priznanje, ne tražimo da nas Drugi vidi kakvi smo, kakvi već jesmo, kako smo konstituirani prije samog susreta. Umjesto toga, traženjem, peticijom, već smo postali nešto novo zato jer smo konstituirani zahvaljujući obraćanju, potrebi i želji za Drugim koja se događa u jeziku u najširem smislu, onim bez kojeg ne možemo postojati. Traženje ili nuđenje priznanja ustvari nije traženje priznanja za ono što već jesmo. To je zahtijevanje postajanja, poticanje transformacije, upućivanje peticije budućnosti uvijek u odnosu s Drugim. To je isto tako ulog vlastitog bića i vlastite ustrajnosti u vlastitom biću, u borbi za priznanje. To je možda moja verzija Hegela, ali je i odmak, zato jer sebe neću otkriti kao istovjetnu »tebi« o kojem ovisim kako bih bila.

Možda sam se u ovom eseju olako upustila u spekulacije o tijelu kao mjestu zajedničke ljudske ranjivosti, premda sam inzistirala da se ta ranjivost uvijek izražava različito, da se ne može u potpunosti promisliti izvan diferenciranog područja moći i napose diferencijalnih operacija normi za priznavanje. Međutim, zacijelo ću i dalje inzistirati da su spekulacije o formiranju subjekta ključne za razumijevanje temelja nenasilnih reakcija na ozljeđivanje i, možda najvažnije, za teoriju o kolektivnoj odgovornosti. Shvaćam da nije moguće uspostaviti analogije između formiranja pojedinca i formiranja, recimo državotvorne političke kulture i da ne bi trebalo uzeti individualnu psihopatologiju za dijagnosticiranje, pa čak ni čitanje raznih vrsta nasilnog formiranja u koje se upuštaju državotvorni i nedržavotvorni oblici moći. Ali kad govorimo o »subjektu« ne govorimo uvijek o pojedincu: govorimo o modelu zastupništva i razumljivosti, koji je često utemeljen na koncepcijama o suverenitetu. Na najintimnijoj razini, mi smo društveni, ravnamo se prema »vama«, mi smo izvan sebe, konstituirani kulturalnim normama koje nam prethode i premašuju nas, izručeni sklopu kulturalnih normi i području moći koje nas fundamentalno uvjetuje.

Tu primarnu prijemčivost i ranjivost nedvojbeno treba promisliti u teoriji moći i priznavanja. A to je nedvojbeno jedan smjer u kojem može krenuti upućeni psihoanalitički feminizam. »Ja« koje ne može postati bez »ti« isto tako je fundamentalno ovisno o sklopu normi za priznavanje iz kojih ne nastaje ni »ja« ni »ti«. Ono što se prerano ili prekasno naziva »ja« od samog početka je zarobljeno, čak i ako se radi o nasilju, napuštanju, nekom mehanizmu. Čini se da je tada uvijek bolje biti zarobljen onim što je osiromašeno ili nasilno nego ne biti uopće zarobljen i time izgubiti uvjet vlastitog bića i postajanja. Od toga se sastoji spona radikalno neadekvatne skrbi, naime ta pripojenost je ključna za preživljavanje, a kod pripojenja uspostavlja se relacija s osobama i institucionalnim uvjetima koji mogu biti nasilni, osiromašujući i neadekvatni. Ako novorođenče nije pripojeno, prijeti mu smrt, ali u određenim uvjetima, čak i





ako je pripojeno, iz drugog smjera mu prijete nepreživljavanje. Dakle, pitanje primarne podrške primarno ranjivima je etičko pitanje za novorođenče i za dijete. Ali ta situacija rezultira širim etičkim posljedicama, onima koje ne pripadaju samo svijetu odraslih nego i sferi politike i njenoj implicitnoj etičkoj dimenziji.

Uviđam da je već mojim formiranjem drugi impliciran u meni, da je moja tudost meni samoj paradoksalni izvor moje etičke povezanosti s drugima. Sebe nisam do kraja spoznala, zato jer su zagonetni tragovi drugih dio mene. U tom smislu, ne mogu potpuno i nesvodivo spoznati sebe ili svoju »razliku« od drugih. Iz određene perspektive ta nespoznatljivost predstavlja etički i politički problem. Trebam li spoznati sebe kako bih u društvenim odnosima djelovala odgovorno? Svakako, da, u određenoj mjeri. A postoji li određena etička valencija moje nespoznatljivosti? Ranjena sam i uviđam da sama rana svjedoči o činjenici da sam podložna dojmovima, izručena Drugom na načine koje ne mogu u potpunosti predvidjeti ili kontrolirati. Ne mogu razmišljati samo o pitanju odgovornosti, izdvojeno od Drugog. Ako razmišljam onda sam se izuzela iz relacijske spona koja od samog početka uokviruje problem odgovornosti.

116

Ako sebe shvatim po modelu ljudskosti i ako meni dostupne vrste javnog žalovanja razjašnjavaju norme s kojima je »ljudskost« konstituirana za mene, onda se čini da sam u istoj mjeri konstituirana onima za kojima žalujem kao i onima čije smrti poričem, čije bezimene i bezlične smrti tvore melankoličnu podlogu mog društvenog svijeta, a možda i moje pripadnosti Prvom svijetu. Antigona koja je pod prijetnjom smrti pokopala brata kršeći Kreontovu naredbu, primjer je političkog rizika kod prkošenja zabrani u vremenima pojačanog suvereniteta i hegemonijskog nacionalnog jedinstva. S kojih se kulturalnih barijera borimo kad želimo saznati za gubitke koje ne bi trebali oplakivati, kad ih pokušamo imenovati i time staviti u rubriku »ljudsko«, one koje su pobili Sjedinjene Države i njihovi saveznici? Kulturalne barijere koje feminizam mora prijeći na sličan se način trebaju referirati na djelovanje moći i ustrajnost ranjivosti.

Feminističko protivljenje militarizmu dolazi iz brojnih izvora, uglavnom kulturalnih, na brojnim idiomima. Ne mora — ustvari ne može — govoriti samo jedan politički idiom, nije potreban visokoparni epistemološki prikaz. Čini se da je to teorijska posvećenost, na primjer, organizacije Žene u crnom. Omogućena je značajnim esejem Chandre Mohanty »Under Western Eyes«, u kojem ona kaže da se feminističke koncepcije napretka ne mogu izjednačiti s asimilacijom takozvanih zapadnjačkih koncepcija o zastupništvu i političkoj mobilizaciji. Po njoj, komparativni kontekst u kojem feministice Prvog svijeta razvijaju kritiku uvjeta ugnjetavanja žena iz Trećeg svijeta na temelju univerzalnih tvrdnji ne samo što pogrešno čita zastupništvo feministica Trećeg svijeta, nego daje lažnu koncepciju homogenosti o tome tko su one i što žele. Ona smatra da taj kontekst isto tako reproducira Prvi svijet kao mjesto autenti-





čnog feminističkog zastupništva, a to čini proizvodnjom monolitnog Trećeg svijeta spram kojeg shvaća sebe. Konačno, ona pokazuje da se nametanjem verzija zastupništva kontekstu Trećeg svijeta i fokusiranjem na očigledno po-manjkanje zastupništva označeno velom ili burkom, ne samo pogrešno shvaća različita kulturalna značenja koja burka može imati za žene koje je nose, nego se i poriče idiome zastupništva koji su tim ženama značajni. Mohantova kritika je temeljita i točna, a napisana je prije više od deset godina. Sada mi se čini da na temelju te i drugih kritika treba iznova promisliti mogućnost međunarodne koalicije. Takva koalicija trebala bi biti modelirana po novim modusima kulturalnog prevođenja i bila bi drugačija od uvažavanja ove ili one pozicije, ili traženja priznanja s pretpostavkom da smo svi uglavljeni i zaleđeni na različitim lokacijama i »subjektnim pozicijama«.

Možemo imati nekoliko angažiranih intelektualnih rasprava koje se istodobno odvijaju i priključiti se borbi protiv nasilja, a ne moramo se složiti oko brojnih epistemoloških pitanja. Možemo se ne slagati o statusu i karakteru moderniteta, a ipak afirmirati i braniti prava domorodačkih žena na zdravstvenu zaštitu, reproduktivnu tehnologiju, kulturalnih prava i slobode okupljanja. Ako bi me vidjeli na takvoj demonstraciji, da li bi se upitali kako je postmodernistica uspjela skupiti dovoljno »zastupništva« da danas bude tamo? Sumnjam. Pomislili bi da sam došla pješice ili podzemnom željeznicom! Na isti način, različiti putevi vode nas prema politici, zbog različitih priča izlazimo na ulicu, različitih razmišljanja i vjerovanja. Ne trebamo se utemeljiti u jednom modelu komunikacije, jednom modelu razmišljanja, jednoj koncepciji o subjektu prije nego što krenemo u akciju. Zaista, međunarodna koalicija feminističkih aktivistica i misliteljica — koalicija koja afirmira mišljenje aktivistica i aktivizam misliteljica pa ih ne želi staviti u zasebne kategorije koje poriču realnu složenost života s kojima se bavi — trebat će prihvatiti niz ponekad nesumjerljivih epistemoloških i političkih vjerovanja, modusa i načina zastupništva zbog kojih se bavimo aktivizmom.

Na primjer, žene će različito shvaćati ulogu razuma u suvremenoj politici. Spivak inzistira da plemenske žene iz Indije koje trpe eksploataciju kapitalističkih firmi nisu politizirane *razumom*, nego određenim sklopom vrijednosti i osjećajem za sveto koji dolazi iz religije. A Adriana Cavarero tvrdi da nismo međusobno povezani zbog toga što smo razumna bića, nego prije zato jer smo jedni drugima *izloženi*, tražimo priznanje koje ne zamjenjuje onoga koji priznaje za onog koji je priznat. Želimo li reći da smo zbog našeg statusa kao »subjekata« svi međusobno povezani, iako je za mnoge od nas »subjekt« višestruk ili razlomljen? Zar inzistiranje na subjektu kao preduvjetu političkog zastupništva ne briše fundamentalnije moduse ovisnosti koji nas obavezuju i iz kojih dolazi naše mišljenje i sklonost, temelj naše ranjivosti, sklonosti i kolektivnog otpora?





Što nam omogućava da se sretnemo? Koji su uvjeti mogućnosti međunarodne feminističke koalicije? Po meni, odgovor na ta pitanja ne možemo pronaći u naravi »čovjeka«, apriornim uvjetima jezika ili vječnim uvjetima komunikacije. U promišljanju globalne dileme s kojima se suočavaju žene trebamo razmotriti zahtjeve kulturalnog prevođenja za koje mislimo da su dio etičke odgovornosti (prije svega eksplicitne zabrane promišljanja Drugog pod znakom »ljudskosti«). S druge strane, pogriješili bi ako bi mislili da je Prvi svijet *tu*, a Treći svijet *tamo*, da je drugi svijet *negdje drugdje*, da je pokoreni na suprotnoj stranu u tim podjelama. Te su se topografije promijenile, a ono što se nekad držalo granicom, koja je određivala i sputavala, sada je prenapučeno mjesto, možda čak i definicija nacije, uzdrnavajući identitet možda na vrlo poželjan način.

Ako me ti uzdrmavaš onda si već dio mene i bez tebe sam izgubljena. Ne mogu sabrati »mi« ako ne shvatim kako sam povezana s »tobom«, u pokušaju da prevedem i onda shvatim da svoj jezik moram slomiti i ostaviti ako te hoću spoznati. Ti si ono što dobivam u toj dezorijentaciji i gubitku. Na taj način opet i iznova nastaje ljudskost, kao ono što tek trebamo spoznati.

118

S engleskoga preveo MILOŠ ĐURĐEVIĆ



Aleš Debeljak

Jugoslavenski pisac: Danilo Kiš

119

U rujnu 1980. godine postao sam brucoš Ljubljanskog sveučilišta. Kao redovno upisani student, na Odjelu komparativne književnosti i književne teorije, stigao sam na prvo predavanje. U jednoj od dviju najvećih predavaonica Filozofskog fakulteta, koje su se nadvile nad Aškerčevu cestu, potražio sam mjesto među brojnim studenticama i — vrlo rijetkim studentima.

Bili su obilježeni različitim manama: štake ili gips, nervozno stresanje glavom, visina gotovo 2 metra, a težina 50 kilograma žive vage zajedno s krevetom, ili pak naočale sa staklima dovoljno debelima da i jedna jedina sunčeva zraka usred zime lako zapali plamen. Moji kolege bili su — baš kao i ja — svojevrsna »škart roba«, »otpisani materijal«.

Kao »nesposobni za pušku« pripadali smo prvoj generaciji u kojoj su se zdravi mladići morali uputiti na jednogodišnje služenje vojnog roka u JNA, obavezno, odmah po završetku srednjoškolskog obrazovanja, s osamnaest godina.

Generali su zaključili da je dotadašnja praksa neprimjerena, po kojoj bi čovjek najprije mogao završiti sveučilišni studij, pa tek onda otići u službu domovini pod oružjem. U vojsku su tako pristizali diplomanti s navršenih dvadeset tri-četiri-pet godina, opremljeni odgovarajućom zalihom iskustva i sumnjičavosti. Bilo ih je mnogo teže podrediti potrebama vojničke discipline i ideološkog drila.

Nakon Titove smrti ta je praksa promijenjena. Kroz vrata jugoslavenskih kasarni počeli su pristizati »fazani«, mladići generacije koja je bila mlada, nezrela i podatna u najdoslovnijem smislu.

Što se mene tiče, ostao sam kod kuće. Godinu dana ranije, u veljači 1979. godine, zastupao sam boje Teškoatletskoga kluba *Olimpija* na međunarodnom klupskom turniru u njemačkom Koblenzu. U polufinalnoj borbi sam — kao bezbroj puta ranije — rutinski izveo bočno bacanje *koshi guruma*, nakon toga

sam — kao bezbroj puta ranije — pao dijelom na, a dijelom pod protivnika. Za solidnu izvedbu sudac mi je dodijelio *wazari*. Ponekad mi je to bacanje, neka vrsta mog osobnog specijaliteta, donijelo *ippon*, cijeli bod i završetak borbe, ponekad *wazari*, pola boda i znatnu prednost. A ovdje se rutina žestoko okončala. Zaboljelo me kao nikad, ali zaista kao nikad ranije u životu — oštro i brzo, a zatim tupo i ustrajno. Sklupčan poput drhtavog fetusa ostao sam ležati na tatamiju.

Ozljeda je bila teška, ali ne i fatalna. U ljubljanskom Kliničkom centru dva sam mjeseca nakon operacije ležao na Odjelu za bubrežne bolesti, na osmom katu. Oporavak je otpočeo, a *judo* karijera završena.

Liječnici su nakon godinu dana bili zadovoljni povratkom svih mojih bubrežnih funkcija, a ja još i više. Zašto? Zato jer sam s vršnjacima morao na regrutaciju. U Ljubljani se pregled obavljao u zgradi u kojoj je danas slovensko Ministarstvo vanjskih poslova. Pred liječničkom komisijom, sastavljenom od oficira JNA, koji su očito i hvala bogu imali drugačija mjerila od kolega u civilu, dobio sam u sivomaslinastu vojnu knjižicu pečat: »nesposoban za vojnu službu u miru«.

Maglovito sam pretpostavljao da bih bio mobiliziran kao topovsko meso u slučaju rata.

No bilo mi je jasno da su mi upravo poklonili godinu dana slobode.

Poklon sam iskoristio najbolje što sam mogao. Prije nego što su se prvi i najhrabriji od vršnjaka — bilo ih je malo — počeli vraćati iz JNA s potvrdama o nesposobnosti, teško pridobivenima na osnovi duševnih smetnji ili pacifizma, homoseksualnosti ili vegetarijanstva, ja sam si među ženskim dijelom generacije već dobro označio teren. Tada su me zanimale samo književnost i erotika. Obojega sam se marljivo prihvatio.

Prepuštao sam se mentalnim i tjelesnim spoznajama, pisao komplicirane lirske pjesme i isto takve kulturne eseje, koje sam objavljivao u slovenskim, a ubrzo i u jugoslavenskim studentskim časopisima i književnim revijama. Na predavanja iz komparativne književnosti najčešće nisam dolazio. Motivacijska karizma Dušana Pirjevca–Ahaca, koji je do svoje smrti sredinom sedamdesetih godina tamo razglabao heideggerovsku kritiku revolucije i bogotražiteljski put k »ljubavi prema ništavilu«, zagubila se u dosadnim hodnicima pozitivizma.

Njegovi učenici i bivši studenti djelovali su izvan okvira Sveučilišta, u časopisima i izdavaštvu. Mnogi od inicijatora za pokretanje *Nove revije* bili su Pirjevčevi prijatelji i/ili slušatelji. Više dodira s tradicijom »mišljenja i pjesništva« dobio sam u neposrednim kontaktima s njim kad sam, nakon utemeljenja *Revije* 1982. godine, i sam postao članom uredničkog odbora.

Vrijeme sam provodio kao urednik izazovnoga studentskog dvotjednika *Tribuna* i književni kritičar ozbiljnog *Ljubljanskega Dnevnika*; prvu polovicu noći potrošio bih na debate u kavani *Union* ili *Disku FV*, a drugu — ako je ikako bilo moguće — u krevetu s raspoloženom djevojkom.

U međuvremenu sam čitao, strasno, halapljivo i bez reda.

Pjesnik Tomaž Šalamun, moj tadašnji najnoviji prijatelj, pomogao mi je donekle suziti izbor. Osobno je poznao Danila Kiša i pohvalno se izražavao o njegovim djelima. Poslušao sam ga i kupio komplet izabranih djela Danila Kiša. U deset svezaka ga je u Ljubljani 1983. godine, za dva zagrebačko-beogradskih nakladnika, tiskalo novinsko i grafičko poduzeće *Delo*.

Zbirka je užasno opremljena. Knjige imaju kartonske ovitke u boji gnjile naranče, sa zamućenim zlatnim slovima na koricama, a na unutarnjoj strani bezazlenog čitatelja dočeka odvratni monokrom zelene, koja blista u razmetljivom sjaju za kojega bih — da sam pristaša teorija zavjere — zasigurno pomislio da nije nastao na dizajnerskom stolu nego u kabinetu visokog političkog glavešine koji lukavo pokušava čitateljima otežati pristup sadržaju.

Za mene je to bila preniska prepreka. Važno je bilo — čak više nego inače — samo otvoriti knjigu i bez odgađanja uroniti među njezine stranice.

Kiš me je osvojio: ušao sam u svijet djetinje usredotočenoga zapažanja i zrelog kritičkoga uma, svijet duševne tjeskobe i revolucionarnih ideja, svijet modernističke etike i postmodernističke estetike — dvadeseto stoljeće u treperavom slogu bogatih i neuhvatljivih snoviđenja! Postao sam sretni stanovnik Kiševih knjiga, njegov vjerni, strasni i pristrani čitatelj.

Poslije sam sa skupinom mladih kritičara u *Teleksu*, slovenskom političkom tjedniku, dobio priliku za redovito pisanje kolumne u zajedničkoj rubrici. Tu smo Miha Zadnikar, Marko Crnkovič, Luka Novak, Stojan Pelko, Marcel Štefančič, jr. (neko vrijeme i prerano umrli Bojan Žmauc), po trojica svaki tjedan, naizmjenično prosvjetljivali i uznemirivali javnost. Ime kolumne sam izmislio ja. U stvari, nisam ga baš doslovno izmislio. Samo sam proširio naslov čuvene Kiševe knjige eseja. Naša rubrika je, od početka u travnju 1986. do ukidanja u studenom 1987, nosila naslov *Sat kulturne anatomije*.

Danilo Kiš je bio pjesnik u prozi, plodan prevoditelj i karizmatični *bonvivan*. Po podrijetlu spajao je židovsku, srpsku i mađarsku tradiciju, a u smislu kulture stvarao je na raskrižju habsburškog, bizantskog i otomanskog nasljeđa. »Posljednji jugoslavenski pisac« se životom i radom suprotstavljao nacionalističkoj isključivosti.

Nadahnuje spoznaja da pisac pruža takva svjedočanstva o ljudskim prilikama, koja premašuju ograničenja autorova podrijetla. To je Kiš kao dijete J. L. Borgesa, argentinskoga lirskog čarobnjaka, i Brune Schulza, galicijskoga Židova i »poljskoga Prousta«, pokazao upravo izborom glasova koji su progovarali izvan srpsko-hrvatskih kulturnih riznica.

Posljednje desetljeće života Kiš je proveo u Francuskoj. Često se susretao s predrasudama tamošnje intelektualne elite, čije je dominantno mentalno okruženje bilo (a nakon završetka hladnog rata takvim i ostalo) prožeto osjećajima civilizacijske superiornosti i samorazumljivog prava na definitivne sudove. U eseju *Homo Poeticus, uprkos svemu* (1980), gorljivo je branio kozmopolitsku



književnost. Usidrio ju je u zajedničkoj čovječnosti, istodobno odlučno pobijajući one evropske mislioce koji kao samozvani nosioci »civilizacije« uzimaju pravo da povlače linije razgraničenja: »*Jer poezija, jer literatura (i tu stavljam znak jednakosti između te dve reči, kao što to činjaše Pasternak), to su, i za vas i za nas podjednako, naši barbarski snovi i vaši snovi, to su naše ljubavi i vaše ljubavi, naša sećanja i vaša, naša svakodnevica i vaša, naše nesrećno detinjstvo i vaše (i ono možda nesrećno), naša opsesija smrću i vaša (identična, nadam se).*«

U strastvenom opisivanju političkih zabluda u pričama iz *Grobnice za Borisa Davidoviča* (1976) i u profinjenoj pozornosti prema prolaznim stvarima u romanu *Bašta, pepeo* (1965) našao sam uporište za uvjerenje da je moguće ostati vjeran prvobitnim predjelima osobne geografije i povijesti, a istovremeno negovati veze s globalnim kulturnim kretanjima.

122

U spomenutom eseju Kiš je o presudnoj ulozi poezije u traženju zajedničkog kulturnog iskustva ovako razmišljao: »*Ali mi moramo biti svesni da je literatura, da je poezija brana protiv barbarstva, i ako poezija možda i ne 'oplemenjuje čuvstva', ona ipak služi nečemu: daje nekakav smisao taštini postojanja. I, makar na osnovu ove antropološke činjenice, mi smo deo iste porodice evropskih naroda, a po našoj tradiciji, istovremeno judeo-hrišćanskoj, i vizantiskoj, i otomanskoj, mi imamo pravo isto koliko i oni, ako ne i više, na pripadništvo istoj kulturnoj zajednici.*«

U Kiševoj kozmopolitskoj viziji pronašao sam hrabrost za otpor, kako protiv nacionalističkog zurenja u vlastiti pupak, tako i protiv dobroćudnih iluzija o »globalnom državljanstvu«. Uostalom, koncentrični krugovi identiteta ne proizlaze iz zajedništva, nego iz vlastitog jastva, šireći se kroz slojeve lokalnih, nacionalnih i regionalnih kultura, koje pojedinac želi i uspijeva usvojiti.

Danilo Kiš je za dnevnik *Népszabadság* iz Budimpešte u lipnju 1989. o sebi rekao: »*Ne bih hteo da pravim nadobudna poređenja, ali mogu reći da je moja sudbina nekako kafkijanska. A to ima i značenje: da je to jevrejska sudbina. Štaviše: istočno-srednjoevropska jevrejska sudbina. Ima onih koji smatraju da bi upravo takva sudbina trebalo da mi pruža neku vrstu osećanja identiteta. Ja u to ne verujem. Ne zbog toga što sam samo polu Jevrejin, već zbog toga što se moj život odigrava u više kultura, u više jezika i u više zemalja. Možda sam ja jedini koji se izjašnjava kao jugoslovenski pisac. Ostali su ili Srbi, ili Hrvati, ili Slovenci, i tako dalje. Neki moji prijatelji — pisci — a pre svega moji protivnici — kažu: šta će ti ova komedija? Zašto ne kažeš da si srpski pisac? A ja im odgovaram: u inostranstvu jedva i to znaju šta je Jugosloven, a kamoli Srbin. Na to u domovini mnogi zaboravljaju. Ali sada kod nas vlada jedan nacionalistički talas i neki verovatno misle da ja želim izvući nekakvu korist što se izjašnjavam kao Jugosloven a ne kao Srbin ili Jevrejin. A mislim da je to jedina tačna oznaka onoga što zaista jesam.*«



U trenutku Kiševe prkosne samodefinicije, jugoslavenskoj je javnosti već bio dostupan *Memorandum Srpske akademije nauka i umetnosti*, ideološki temelj za borbeni srpski nacionalizam. Kiševo samoopredjeljenje kao »jugoslavenskog pisca« bilo je udarac u oko nastupajućeg primitivizma, koji je širom Jugoslavije tražio narodne izdajnike. Ne treba se previše dovijati: transnacionalno, kozmopolitsko i nomadsko stajalište dodatno je približilo Kiša svim onim Jugoslavenima koji se nisu vidjeli, mogli ili htjeli prepoznati u »Blutt und Boden« politici.

Antologije, povijesni pregledi i udžbenici o jugoslavenskoj književnosti počeli su se pojavljivati već u prvoj Jugoslaviji. Služili su unitarističkim težnjama. U skladu s rastućom snagom »različitosti u jedinstvu« kao zajedničke državne ideologije, u drugoj Jugoslaviji se pozornost pomaknula od jugoslavenske prema »književnosti jugoslavenskih naroda«, a kasnije prema »književnosti jugoslavenskih naroda i narodnosti«. Nakon raspada SFRJ, sve države sljednice uložile su velike napore u stvaranje izdvojenih nacionalnih kanona, čiji je primarni cilj bio poricanje jugoslavenskog nasljeđa.

Usprkos novoustanovljenim granicama na zemlji i u glavama, kozmopolit-ska književnost »jugoslavenske Atlantide« još uvijek živi. Nadahnjuje se životom i djelima mađarsko–židovsko–crnogorskog pisca.

Zašto je izvor nadahnuća za postjugoslavensku književnost upravo Danilo Kiš, a ne recimo Meša Selimović, Miroslav Krleža ili Ivo Andrić?

Na to pitanje je uvjerljivo odgovorio Andrew B. Wachtel u članku *The legacy of Danilo Kiš in post-Yugoslav literature (Slavic and East European Journal, br. 1, god. 50, 2006)*.

Pa pogledajmo:

Danilo Kiš je u razmjerno kratkoj karijeri stvorio relativno skroman opus, koji je imao velik odjek u Jugoslaviji i u međunarodnim okvirima, s prijevodi-ma knjiga na sve veće evropske jezike i s velikom popularnošću među čitate-ljima i kritičarima. Međutim, sve to ne bi bilo odlučujuće da nije bilo Kiševa etičnog i poetičnog stava. Naime, Kiš svoju sudbinu nije vezivao uz jugosla-vensku državu ili komunistički sustav, usprkos školovanju u Crnoj Gori i Sr-biji, nije se politički poistovjetio ni s jednim od jugoslavenskih naroda. Pisao je s modernističkim osjećajem za čovjeka, upotrebljavajući pritom postmoderni-stičke postupke.

Meša Selimović (1910–1982), kojega su nakon objavljenih romana *Derviš i smrt* i *Tvrđava* obožavali jugoslavenski kritičari i čitatelji, nije bio usko pove-zan s državnim sistemom, ali nije doživio ni međunarodnu slavu koju je za-sluzio. Iako se iz Sarajeva preselio u Beograd, teme njegovih psihološko–reali-stičnih djela ostale su suviše vezane uz posebnosti bosanskog prostora, da bi mogle poslužiti kao uzori za nadolazeće pisce.

Miroslav Krleža (1893–1981) bio je snažan autor opsežnog i raznovrsnog opusa, iako slabe međunarodne prisutnosti. Krleža nije skrivao srednjoeurop-

ski životopis i karakter, niti marksističko političko usmjerenje. Bio je među čitateljima omiljen, a među kritičarima slavljeno pisac. Za to, da bi djelovao kao izvor transnacionalnog umjetničkog nadahnuća, bio je suviše nedvosmisleno povezan s hrvatskom kulturom i jugoslavenskim komunističkim sistemom.

Ivo Andrić (1892–1975) trebao je biti Kišev suparnik. Bio je jedini jugoslavenski dobitnik Nobelove nagrade za književnost, s brojnim i uspješnim prijevodima. Zahvaljujući mladenačkom članstvu u antiaustrougarskoj organizaciji »Mlada Bosna« imao je odlične moralne preporuke. Prepreke su bile kulturnog i političkog karaktera. Andrićeva najznačajnija djela su — slično kao i kod Selimovića — duboko uronjena u povijest Bosne. Od Andrića je Kiš naučio kako upotrebljavati dokumentarnu građu u književne svrhe, iako ga nije slijedio na putu od državnog službenika do profesionalnog diplomata. Ozbiljna upletenost u djelovanje jugoslavenske kraljevine i titoističkog režima otežala je Andriću širi utjecaj, kakav ima Danilo Kiš.

Tko je, dakle, Danilo Kiš?

124

Rodio se 22. veljače 1935. u Subotici (Vojvodina, tadašnja Kraljevina Jugoslavija) od oca mađarskog Židova i majke Crnogorke. Od majke je naslijedio sklonost miješanju činjenica i priča, a od oca senzibilitet i ironiju. Osnovnu školu i niže razrede gimnazije završio je u zapadnoj Mađarskoj. I prve pjesme, o gladi i ljubavi, napisao je na mađarskom. Nakon što je preživio pokolj Srba i Židova koji su 1942. u Novom Sadu izveli mađarski fašisti, oca su mu Nijemci odveli u Auschwitz. Nije se vratio.

Danila i njegovu majku su posredovanjem Crvenog križa u programu povratka izbjeglica poslali na Cetinje, majčin rodni kraj. Danilo je znao jedva nešto malo srpsko–hrvatskih riječi i djeca, koja s nepogrešivom okrutnošću uvijek i svagdje prepoznaju »Drugačijeg«, pogrdno su ga nazivali »Mađarom«. U *srpskoj Sparti*, koja se do dječakova dolaska već promijenila u *žalosnu provinciju*, završio je gimnaziju, a pohađao je i glazbenu školu. Godine 1954. seli u Beograd, gdje je četiri godine kasnije na Filozofskom fakultetu diplomirao kao prvi student na novoosnovanoj Katedri za komparativnu književnost.

Od 1979. godine živio je u Francuskoj. Najprije u Lilleu, zatim u Bordeauxu: tamo je napisao *Grobnicu za Borisa Davidovića*; a u Strasbourgu *Bašta, pepeo*. Financijski solidna nagrada Zlatni orao Nice omogućila mu je kupovinu stančića u desetom pariškom *arrondissementu*. Posao sveučilišnog lektora za srpsko–hrvatski jezik objesio je o klin i u potpunosti se posvetio književnom radu. U Parizu, gdje se između ostalih družio i s poznatim češko–francuskim piscem Milanom Kunderom, umro je od raka pluća 15. listopada 1989. Pokopan je nakon četiri dana u Beogradu.

Pisao je pripovijetke, romane, drame i eseje o književnosti i likovnoj umjetnosti, te prevodio s ruskog i mađarskog. Posebno je mnogo prevodio s francuskog: renesansne pjesme iz razvratnog »bordela muza«, izazovne vježbe u

stilu Raymonda Quennaua, profinjenu melodioznost Paula Verlainea i delikatnu ljepotu u stihovima Isidorea Luciena Ducassea — Lautreamonta.

Dobio je brojna jugoslavenska i međunarodna priznanja: nagradu beogradskog tjednika NIN, nagradu AVNOJ-a i nagradu Ivo Andrić; francusku *Grand aigle d'or de la Ville de Nice*, njemačku *Preis des Literaturmagazins*, talijansku *Premio di Tevere* i *Bruno Schultz Prize* koju dodjeljuje američki PEN.

Kad je u američkom prijevodu 1975. objavljena Kiševa *Bašta, pepeo*, među kritičarima je uzavrelo. Knjiga je proglašena »istinskim draguljem lirske proze«. Josif Brodski, rusko-američki nobelovac, čak ju je prozvao »najboljom knjigom na evropskom kontinentu u poslijeratnom periodu«. Brodski je, uz to, popratio uvodom američko izdanje *Grobnice* (1978).

Dvije godine kasnije knjigu je ponovo tiskao Philip Roth, veliki američki pisac i glavni urednik ugledne serije *Writers from the Other Europe*. Ta je serija britanskog nakladnika Penguin u vrijeme hladnog rata planski objavljivala »izuzetne i utjecajne« pisce iz istočne Evrope, koji su (bili) poznati kao veliki umjetnici u vlastitim kulturama, dok su na Zapadu (bili) gotovo nepoznati. Prijevodima tih knjiga uvodne su riječi pisali poznati euro-američki autori, kao npr. Heinrich Böll, Jan Kott i John Updike. Za izabranog autora je uključivanje u seriju značilo visoku razinu međunarodne prepoznatljivosti. Kiš se našao u veoma dobrom društvu. Do tada su objavljene knjige značajnih poljskih i čeških pisaca: *Ashes and Diamonds* Jerzyja Andrzejewskiego, *This Way for the Gass, Ladies and Gentlemen* Tadeusza Borowskoga, *Sanatorium under the Sign of the Hourglass* i *The Street of Crocodiles* Brune Schulza, te *Farewell Party* i *Laughable Loves* Milana Kundere.

Harold Bloom, znameniti američki književni kritičar i profesor na Sveučilištu Yale, u recentni je pregled pod naslovom *The Western Canon* (1994) uključio najvažnije knjige svih vremena. Uvrstio je i Kiševu *Grobnicu*, koja je time postala jedno od kanonskih djela u našem »kaotičnom vremenu« — od 1900. godine naovamo.

U Jugoslaviji su Kiša, i prije njegove međunarodne slave, gotovo u istoj mjeri cijenili i osporavali. Nakladničke kuće Globus iz Zagreba, Prosveta iz Beograda i Delo iz Ljubljane objavile su 1983. *Djela Danila Kiša* u deset knjiga prema autorovu izboru. Te knjige stoje na posvećenom mjestu moje privatne knjižnice, iako su bez autorove posvete. Nažalost, Kiša nikad nisam upoznao »uživo«.

Tješi me poruka Mirjane Miočinović, Kiševe prve žene i brižljive upraviteljice njegove književne ostavštine, koja kaže da je Kiš sa zadovoljstvom pročitao moj esej. *Poglavlja iz istorije metafora: uvod u poetiku »Enciklopedije mrtvih« Danila Kiša — (para-eseji)* koji sam u nastavcima objavio u reviji *Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku, poeziju i nove ideje* (studeni-prosinac 1987, siječanj 1988).

U Beogradu je objavljen u srpskom prijevodu Milana Đorđevića, iako sam ga napisao na poziv nakladnika iz Slovenije, gdje su namjeravali objaviti *Enciklopediju mrtvih*. Moj tekst trebao je poslužiti kao uvodna riječ, ali je urednik potražio novog suradnika. Naglašeno osobni stil eseja činio mu se neprimjerenim za školske potrebe.

Bio je u pravu: napisao sam nemoguće opširan i spoznajno nestabilan esej, u kojemu sam uz pomoć devet žanrova analizirao devet priča iz *Enciklopedije mrtvih*, istovremeno se na njih literarno nadovezujući. Upotrijebio sam dnevnik, radijski intervju, fenomenološki prikaz, narativnu pjesmu, simbolišću raspravu, privatno pismo itd. Esaj sam objavio u svojoj prvoj knjizi kritika, *Melanholične figure: eseji o književnosti in idejah* (1988).

Sprijateljio sam se s Kiševim knjigama: *Mansarda, Psalm 44, Bašta, pepeo, Rani jadi, Peščanik, Noć i magla, Grobnica za Borisa Davidoviča, Čas anatomije, Homo poeticus, Enciklopedija mrtvih*. Godine 1995. naklada BIGZ iz Beograda objavila je *Sabrana dela Danila Kiša* u četrnaest svezaka, dakle, uz onih deset svezaka iz 1983. dodali su još *Pesme, Elektra; Varia; Skladište i Život, literatura*. Kiševe knjige su prevedene na tridesetak jezika, a na prostoru bivše Jugoslavije nisu rijetkost različita izdanja.

Na slovenskom imamo u prijevodu Ferdinanda Miklavca i Mojce Mihelič *Grobnico za Borisa Davidoviča* (Mladinska knjiga, Ljubljana, 1999), u prijevodu Ferdinanda Miklavca *Enciklopedijo mrtvih* (Mladinska knjiga, Ljubljana 1987) i u prijevodu Mihe Avanza još i *Vrt, pepel* (Cankarjeva založba, Ljubljana, 2003).

1976. godine su Nobelovu nagradu za mir primile Betty Williams i Mairead Corrigan, osnivačice mirovnog pokreta u Sjevernoj Irskoj. Jugoslavenski sportaši Matija Ljubek u kanuu na 1000 m i Momir Petković u rvanju grčko-rimskim stilom osvojili su zlatne medalje na Olimpijskim igrama u Montrealu, a ja sam u kategoriji do 48 kg izborio pokal za prvo mjesto na međunarodnom judo Memorijalu Nagaoaka u Ljubljani.

Poput mnogih Kiševih obožavatelja, uključujući i Johnyja Štulića koji o tome pjeva u prekrasnoj naslovnoj skladbi na albumu *Filigranski pločnici* (1982), i ja sam najprije pročitao *Grobnicu za Borisa Davidoviča* (1976). Ako sam od prvog čitanja nešto dobio, dobio sam spoznaju da se možda doista možemo dokopati istine, ali nam ona ne donosi spas. Priče su mi pružile estetski uvid tamo gdje je etički zakazao: uzaludnost povijesnog znanja visi nad junacima knjige.

Priče se temelje na povijesnim događajima. Posvećene su suvremenicima (Karlo Štajner) i prijateljima piscima (Mirko Kovač, Borislav Pekić, Filip David, Leonid Šejka), a sadržajno su usredotočene na političku prevaru, izdaju i ubojstvo. Svima se događaju Srednjoj i Istočnoj Europi u prvoj polovici XX.

stoljeća. Izuzetak je jedino priča *Psi i knjige*, koja je smještena u francusko XIV. stoljeće. U njoj autor progovara o pogromu nad Židovima koji se zbio šeststo godina prije događaja koji su opisani u preostalim šest priča.

Grobnica za Borisa Davidoviča ima žanrovski dvosmislen podnaslov: »sedam poglavlja jedne zajedničke povesti«. Radi se o samostalnim pričama koje zapravo funkcioniraju kao poglavlja u labavo povezanom romanu. Pisane su u skladu s jedinstvenim pripovjednim pristupom: sve spadaju u žanr izmišljene biografije, u kojoj se fiksijski junaci susreću s povijesnim osobama.

Različiti junaci dolaze iz različitih država: Irske i Rusije, Poljske i Mađarske. Svi su Židovi i svi su komunisti ili komunistički pouzdanici. U knjizi se susreću tu i tamo, najčešće u kakvoj uzgred nabačenoj primjedbi. Zapleteni u mreže komunističke internacionale, prije ili kasnije skončaju pod ubilačkim rukama njezinih agenata. Većina tih »vojnika revolucije« prije smrti spozna istinu. Suprotno od očekivanog olakšanja i spokoja, ta im spoznaja, da su ih prevarili drugovi, dodatno zagorča trenutak smrti.

Kiš ne piše o dušama revolucionara, njihovim skrivenim željama, unutar-njim borbama i osobnim razlozima za ulazak u komunističku partiju. Ne traži poveznicu između uzroka i posljedice, već samo, poput kakvog neopterećenog kroničara, savjesno bilježi događaje. Kronika je srednjovjekovni spisateljski žanr. Stoji i pada s neupitnom prisutnošću transcendentnog, ubičajeno znano pod imenom Bog. U tradicionalnim društvima tu transcendenciju štiti svećenik. U Kiševoj kronici dolazi do istih učinaka, iako nikad ne dobijemo neposredne slike apsolutne istinitosti.

Preduvjet priče, naime, skriva se u neizgovorenoj, ali uvijek pretpostavljenoj istini — Revoluciji. Mit o revoluciji kao pravednom cilju koji opravdava upotrebu svih sredstava, vezivno je tkivo različitih pojedinačnih životopisa. Svećenika u mističnom poistovjećivanju nadomješta komesar, a svaki čovjek postaje jednak drugome.

Rus Boris Davidovič Novski, Mađar Karl Taube, Poljakinja Hanna Krzyżewska: sve sami revolucionari. Mada revolucija nije stvar osobnog izbora, nego sudbine. Trpljenje za revoluciju postaje trpljenje zbog revolucije.

Kiš je strasno vjerovao da se pisac mora suočiti s ključnim problemom moderne povijesti — logorima za istrebljenje, kamo su fašisti, nacisti i komunisti trpali žrtve svojih dehumanizirajućih ideologija. Hoće li znanje o strahotama holokausta, Auschwitzta i Gulaga umanjiti mogućnost za njihovo ponavljanje? To pitanje Kiš u *Grobnici* doduše postavlja, ali ne nudi jednoznačan odgovor.

Prazna grobnica omogućuje mnoge odjeke. Sagrađena od kamena ili riječi, ona predstavlja prolaznost. Suvremeni pisac ne može ponovno izgraditi prošlost. Ali može postaviti grobnicu za one oblike stvarnosti kojima nitko nije odao počast: kenotaf za povijest propuštenih prilika. Literarna arheologija tako postaje kreativna djelatnost.

U smislu pripovjedne metode, Kiš mnogo duguje Borgesu. Kao što je poznato, Argentinčeve nam se *fictiones* obraćaju iz paradoksalne točke u kojoj provjerljivi podatak niče u dubinama sanjanoga apokrifa. Kiš je otišao još korak dalje. Borgesovski spoj činjenica i mašte podvrgao je povijesnoj prosudbi zato da bi mogao što točnije opisati pošasti XX. stoljeća: revolucije i totalitarizme. Još i više, Kiš je *Grobnicu* utemeljio — daleko od bilo kakvog imitiranja! — kao kritički obračun s Borgesom.

U razgovoru *Tražim mesto pod suncem za sumnju* (1984), razliku je ovako objasnio: »*Borhes svoju najčuveniju knjigu naziva Sveopšta istorija beščašća; međutim, na tematskom planu, to nije nikakva »sveopšta istorija beščašća«, nego su to, ponavljam, na tematskom planu, priče za malu decu, društveno sasvim irelevantne, o njujorškim razbojnicima, o kineskim piratima, o provincijskim razbojnicima, i tome slično. (...) A ja tvrdim da je sveopšta istorija beščašća dvadeseti vek sa svojim logorima, i to u prvom redu sovjetskim. Jer beščašće je kad se u ime ideje jednog boljeg sveta, za koju su ginule generacije ljudi, kad u ime jedne takve humanističke ideje stvaraš logore i prikrivaš njihovo postojanje, i uništavaš ne samo ljude nego i ljudske najintimnije snove u taj bolji svet. Sveopšta istorija beščašća može se svesti, dakle, na sudbinu svih onih nesrećnih idealista koji su iz Evrope krenuli u 'Treći Rim', u Moskvu, i koji su beščasno i bezočno uvučeni u zamku u kojoj će krvariti i umreti kao dvostruko ranjene zveri.*«

Kiš upotrebljava brojne primarne i sekundarne izvore informacija. Citati se često nalaze u »fusnotama«, gdje autor komentira nepouzdanost priče upravo zbog toga što je otvorena za nove činjenice. Dovoljno je osvrnuti se na početak *Grobnice*.

Već uvodna rečenica ne ostavlja mjesta sumnji — riječ će biti o sumnjama: »Priča koja sledi, priča koja se rađa u sumnji i nedoumici, ima jedinu nesreću (neki to zovu srećom), što je istinita.«

U knjizi otkrivamo dva stila postupanja s dokumentarnim gradivom.

Prvo: brojni motivi za priče uzeti su, preuzeti i posuđeni iz izvora različite književne vrijednosti. Pojedine fragmente teksta čak je moguće prepoznati, na primjer one iz bilježaka Karla Štajnera, »sedamtisućadnevnog« zatvorenika sibirskog Gulaga, ili one iz knjiga Roja Medvedeva, sovjetskog disidentskog povjesničara.

Drugo: Kiš želi namjerno razotkriti vlastite spisateljske postupke. Ne stvara »iz ničega«, još manje pak prikazuje svijet na način sveznajućeg realističnog pripovjedača. Prije bi se moglo reći da Kiševe priče nastaju kao nedovoljne, nepotpune i često proturječne rekonstrukcije (stvarnih ili izmišljenih) tekstova. To je svojevrsna »krparija« u kojoj odlučujuću ulogu igraju upravo zgusnuti autorski sažeci i izravni citati iz drugih knjiga.

Nepotpune, zabranjene, izgubljene, uklonjene ili nepostojeće knjige, tekstovi i izvještaji: toj tematici se Kiš uporno vraća!

U naslovnoj priči *Grobnice*, na primjer, saznamo da članak o glavnom junaku, Borisu Davidoviču Novskom, neobjašnjivo nedostaje u uglednoj Granatovoj »Enciklopediji revolucionara«. U priči *Krmača koja proždire svoj okot*, radnja se razvija na osnovi izgubljenoga teksta o nekom aktivistu po imenu Gould Verschoyle, irskom dobrovoljcu, koji se borio na republikanskoj strani u španjolskom građanskom ratu. U *Crvenim markama s likom Lenjina* iz knjige *Enciklopedija mrtvih*, događaje pokreću upravo nestala pisma židovskog pjesnika i revolucionara Mendela Osipoviča... i tako dalje. U Kiševu je opusu takvih primjera napretek.

»Rukopisi ne gore«, čuvena je rečenica Mihaila Bulgakova u *Majstoru i Margariti*. Kiš bi sigurno mogao reći isto. Značajne knjige predstavljaju značajne događaje u zajedničkoj povijesti. Ako su knjige zaboravljene, prešućene ili izgubljene, pisac ih mora vratiti u svijest javnosti. Ali: koji tekstovi i zašto su zapravo bili izgubljeni? Samo provjerljive informacije nisu dovoljne za odgovor. Istini za volju, izgubljene tekstove, dakle, treba izmisliti, dopisati ili napisati ponovno.

Kroz maštu do činjenica!

Kiš je polemizirao sa svojim literarnim ocem, pa su onda, nakon izlaska *Grobnice*, zagovornici »stvarnosne proze« uz potporu staljinista u uredima vladodržaca, započeli polemiku s Kišem. U žestokom medijskom pogromu napali su ga optužbama za prepisivanje i laži, za oponašanje i krivotvorenje izvornika. Izbio je dugotrajan skandal.

Moderatori polemike bavili su se *Grobnicom*, ali zapravo su htjeli ušutkati autora. Na svjetlo su izronile prikrivane strasti antisemitizma i antikomunizma, koje su klijale u rasadniku nacionalističkoga kiča.

Da bismo lakše razumjeli najveću književnu polemiku u Jugoslaviji, moramo se nakratko osvrnuti na prethodno desetljeće.

Šezdesete godine bile su obilježene studentskim nemirima i burnim reakcijama na »praško proljeće« i »socijalizam s ljudskim licem«; filmski »crni val« je usprkos cenzuri neumoljivo odražavao društvene patologije; u književnosti, kazalištu i slikarstvu, pojavila su se avangardna usmjerenja; spajanjem misli mladog Marxa i Heideggera u skupini *Praxis*, »jugoslavenska filozofija« je postala međunarodno značajan čimbenik. Skupina je objavljivala istoimenu reviju (1964–1974) koja se u međunarodnoj varijanti nastavljala na *Praxisove* Korčulanske ljetne škole, na koje su u vrijeme hladnog rata dolazili poznati suvremeni filozofi sa Zapada i s Istoka, iz »slobodnog svijeta« i »realsocijalizma«. Takva i slična kretanja postupno su razjedala tvrđavu komunističkog konzervativizma.

Kiš je rano postao zagovornik kritičke uloge književnosti. Pokretala ga je spoznaja da za književnost nema ničeg goreg od konsenzusa, jer književnost mora braniti tribinu pluralnoga govora, a ne da ovome ili onome omogućuje privilegije.

Nije potrebno gajiti iluzije o književnosti kao snazi koja mijenja svijet. Književnost ne mijenja svijet, ona o njemu svjedoči. Tko želi da bi književnost mijenjala svijet mora intervenirati kod Platona, koji je umjetnike, zbog poticanja besposličarenja među ljudima, prognao iz idealne države, ili pak kod Staljina, koji je umjetnike nazivao »inženjerima ljudskih duša«, zadužene za idealizaciju društvene stvarnosti.

Komunisti su politizirali estetiku, a fašisti estetizirali politiku. Jedni i drugi su umjetnost doživljavali kao »nastavak politike drugim sredstvima«. Komunisti zahtijevaju od umjetnosti da se angažira i mijenja svijet, a fašisti vide umjetnost tek kao ukras moći.

Moderni umjetnik o politici najčešće razmišlja tek kad ona nastupa kao prijetnja, zabrana rada ili propisana dogma. Tada ima umjetnik u mislima najprije konkretnog političara, zatim političku skupinu ili stranku, cjelokupnu političku praksu, i na kraju ideologiju iz koje je takva politika proizašla.

Bavljenje zabranjenim temama predstavlja jedan oblik političkog angažmana. Drugi možemo prepoznati u kritici etičkih pravila koja većinom vrijede u nekoj zajednici. Kada se spoje oba oblika, dobijemo eksplozivnu mješavinu koja može ugroziti stabilnost svake vlasti.

Na način koji jugoslavenske književne kulture još nisu poznavale, Kiš je počeo kritički pisati o tabuiziranim i prešućivanim temama — u šezdesetima je to bio holokaust, u sedamdesetima Gulag, a u osamdesetima nasilni nacionalizam i etnički šovinizam.

Vlasti u državama »narodne demokracije«, kamo je Jugoslavija strukturno pripadala bez obzira na Titov »treći put«, nisu izričito nijekale uništenje evropskih Židova. Ali je antisemitizam već između dvaju ratova neupadljivo postao standard većinskog mentaliteta. Nakon rata mu je uglavnom uspjele preoblačenje u anticionizam: ventil za prikrivenu mržnju.

U tom okviru lakše razumijemo veliki nedostatak u jugoslavenskoj (izvornoj i prijevodnoj) literaturi, tema koje bi se bavile najvećim masovnim zločinom stoljeća. Kiš je taj nedostatak osjetio kao čovjek, a odgovorio kao umjetnik. U ranom romanu *Psalam 44*, to je učinio na izravan način, a nakon toga je profinjenim aluzijama i istančanim lirskim pismom u *Peščaniku* pokušao iskazati neizrecivo. Kiš se, dakle, trudio kritički prepoznavati različite oblike antisemitizma i osuditi ih.

Srž sukoba između Kiša i njegovih kritičara novinar Boro Krivokapić na zastrašujuće slikovit način izrazio je naslovom knjige polemika: *Treba li spaliti Kiša?* (1980). Usprkos burnoj raspravi o književnim postupcima, protivnici su Kišu potihom — ali duboko — zamjerali nešto drugo: kozmopolitski stav, nedostatnu nacionalnu svijest i nedovoljno zanimanje za običaje lokalne sredine.

Zanemarimo li Karla Štajnera, Kiševa knjiga nema nikakve veze s Jugoslavijom. Nijedan lik nije Jugoslaven i nitko od njih nikad nije kročio na jugoslavensko tlo. Prava je svrha te knjige prikazati samouništenje komunističke

internacionale. Tek s toga stajališta otkriva se zajednički nazivnik Kiševe *Grobnice* i Titove Jugoslavije — ideologija, u znamenju koje je nastala država i morali umrijeti profesionalni revolucionari.

Po temeljnoj ideji *Grobnica za Borisa Davidoviča* podsjeća na antistaljinistički roman *Darkness at Noon* (*Pomračenje o podne*, 1940) Arthura Koestlera, s kojim je taj engleski pisac austro–ugarskog porijekla i razočarani komunist, stekao vrtoglavu svjetsku slavu. Iako je Kiš, po vlastitom priznanju, od Koestlera preuzeo i domišljato poopćio sintagmu »jogi vs. komesar« (asket–estet protiv ideologa), on piše s mnogo više pripovjedačke vještine i pjesničkog senzibiliteta. Koestler je bio pisac ideja, a Kiš pjesnik osjećaja. Znao je pisati tako da bi čak i anđeli ušutjeli.

No, Kiševi polemizatorski kritičari nisu zanijemjeli od divljenja, nego su od razdraženosti podigli graju. U buci masovno–medijskoga govora mržnje, moglo se lako previdjeti da Kišu najviše zamjeraju i zavide na stilističkoj profinjenosti. Kritičarima je Kiš odgovorio knjigom jetkih komentara, *Čas anatomijske* (1978).

U njoj nije samo pronicljivo raskrinkao književna spletkarenja i nacionalističke napuhanosti, nego je marljivo i primjereno — što će reći, s ironičnom analizom — predstavio i svoju poetiku.

Nakon dugotrajnih napada na njegov ugled, Kiš se umorio od političkog uznemiravanja i otišao u dobrovoljni francuski egzil.

Sâm sam otišao u dobrovoljni egzil njegovih knjiga.

Skraćeno stoljeće Jugoslavije je prošlo. Balkan više nije »zdjela salate« različitih kultura. Sada je to područje poznato po etnički unificiranim, međusobno netrpeljivim i ekonomski osiromašenim nacionalnim državicama. U tom svjetlu bismo tragediju raskomadane Jugoslavije u devedesetim godinama mogli promatrati kao pobjedu onih koji su stajali iza napada na Danila Kiša u sedamdesetima. Ne radi se o pobjedi ovoga ili onoga jadrnika, nego o pobjedi značajnih ideja.

Vjeran sam čitatelj. Kiš me još uvijek nadahnjuje, nikad više nego u suvremenom predapokaliptičnom svijetu, u kojemu europski motivi nacionalnih podjela na »civilizirane« i »barbarske«, poprimaju globalan oblik u američko–britanskoj okupaciji Afganistana i Iraka.

U takvim vremenima promatrati duh knjižnice kao arsenal osjećaja zajedništva!? Znam: sanjarenje. Ali mi ne pada na pamet da se odrekнем raskoši nepomičnoga putovanja kroz knjige.

Dakle?

Dakle: gdje je knjižnica, tu je Jorge Luis Borges.

U Borgesovoj čuvenoj kratkoj priči *Babilonska knjižnica* (1941) radi se o knjižnici nezamislivih razmjera: posjeduje beskonačnost svih prošlih, sadašnjih i budućih događaja. Neograničena je tako, kao što je neograničen strah ljudi, koji među urednim knjižnim policama uzalud traže objašnjenje.



Kiš nikada nije digao ruke od »zainteresiranosti« za povijest. Zbog toga je razvio disidentsko tumačenje Borgesove metafore o knjižnici kao kozmosu. *Enciklopedija mrtvih* je izbirljiva: u nju smiju samo mrtvi. Izbor se provodi i među mrtvima. Isključuje one čija imena su već zaslužila bilješke u postojećim leksikonima. Oni ljudi, kojih nema ni u jednom *Tko je tko*, dobili su priznanje za jedinstvenost svojih života tek ovdje, u enciklopediji bezimernih. *Enciklopedija mrtvih* »slavi« izjednačujuću snagu smrti, istovremeno predstavljajući *memento mori* za zgažena načela slobode, bratstva i jednakosti.

Kišev izvorni doprinos razumijevanju modernog čovjeka, nalazi se u izvrsnoj iluziji o jednakosti. U njegovoj enciklopediji ostaje jednakost među mrtvima i dalje izražena odnosima koji su bili uspostavljeni među živima: politička uvjerenja progone ljude i s onu stranu groba.

Uspavanke koje pjevaju pogrebni i svatovi, lakonogi poštari i velikodušne mljekarice, svaka pjesma i svi ljudi koje je određeni pokojnik ikada ugledao, upoznao, dodirnuo ili pomirisao: sve mora ući u enciklopedijsku mrežu!

132

Mreža obuhvaća cijeli svijet — svatko prije ili kasnije naleti na osobu koja je bila u kontaktu sa znancom pokojnika. Mreža, dakle, uključuje rođake, i rođake rođaka, slučajne prolaznike i povremene sugovornike. U tome ima nešto ohrabrujuće: u »velikom lancu bivanja« povezani smo sa svima živima i mrtvima.

Kiševa enciklopedija je mnoštvo koje je uvijek tu.

Načela u knjizi nisu pravocrtna. Pisac ih je preoblikovao u istodobnu prisutnost mnogih života u jednom. Povijest pojedinca je zgusnuta u nekoliko rečenica. Kiš je ne opisuje tek s podacima o rođenju, obrazovanju, bračnom stanju, promjeni prebivališta i gubitku zaposlenja, nego s lirskom pozornošću opisuje cjelokupno iskustvo.

Kroz nemoguću Kiševu želju diskretno prosijava *Knjiga*, zamisao francuskog simbolističkog pjesnika Stephanea Mallarme (1842–1898). Mallarme je proglasio jezik za sintezu sličnu snovima, kojom su prekoračene granice podijeljenosti čovječanstva, zbog čega »sve na svijetu postoji zato da bi se napisala jedna knjiga«. Da ne bi bilo zabune: Mallarme nikad nije napisao *Knjigu*. Ali njegov plan »uknjiženja« svijeta nije dobio samo estetski izazovne oblike, nego i političko prevratnički sadržaj ispod pera Danila Kiša.

Kiš se borio protiv zla. Analitički ga je prepoznao u neprijateljstvu prema strancima, u političkoj plitkounosti, umjetničkom nazadnjaštvu i ideološkoj netrpeljivosti. Posebno angažirano suprotstavljao se nacionalizmu. Već kao mladić imao je prilike vidjeti kako se nacionalizam, iz oruđa za očuvanje narodnog identiteta, ugrožen imperijalnim i kolonijalnim pretenzijama, preobrazio u najsmrtonosnije oružje XX. stoljeća. Žrtve iz prošlosti se mitologiziraju kao temelj za suvremenu podizanje naroda i nasilničko ponižavanje svih, koje bi »naši« mogli doživjeti kao »Druge«.



»Može se reći, da sam zlo osetio na vlastitoj koži«, kaže Kiš u intervjuju za *Quinzaine Littéraire* (447, 16–30, september 1985). Zlo mijenja oblike i obilježja, i zbog toga ga ne možemo očekivati kao ponavljanje prošlih događaja. Ono neprestano traži nove načine izražavanja.

Meta zla je netko drugi. »Drugi« u tradicionalnim predodžbama evropskih naroda je bio Židov. Zajednica koja se uspostavlja samo isključivanjem i izopćivanjem, na neki perverznan način treba žrtveno janje. Njegovu strukturnu ulogu može preuzeti bilo tko (Srbin, Hrvat, Musliman, itd.). Kiševo porijeklo, a još više spisateljska solidarnost s onima s kojima se nitko drugi ne želi solidarizirati, ovlašćuje ga da progovori u ime onih bez glasa.

Direktno upozorenje: prije autobiografskog teksta *Izvod iz knjige rođenih* (1983), namijenjenom jednom od američkih časopisa, Kiš nije želio opisivati svoj odnos prema židovstvu. Bilo mu je mrsko razvrstavanje literature u skladu s društvenim normama više ili manje osviještenih zajednica, koje su podlegle *pogubnoj privlačnosti atribuiranja*: ženska, crnačka, gejevaska literatura. U tako shvaćenoj »manjinskoj književnosti« Kiš je prepoznao vonj sektaške netrpeljivosti, estetskog osiromašenja i izliku za neuspješne spisateljske pokušaje. Ne čudi, dakle, da se žacao etikete »židovske« književnosti, pod koju bi ga lako mogli strpati površni komentatori.

U *Času anatomije* je ovako pisao o židovskim osjećajima otuđenosti i odvojenosti od vladajuće kulture: »*Jevrejstvo je, međutim, u mom slučaju, i ne samo u mom, što se tiče psihološkog ili metafizičkog plana, isto ono nepromenjeno osećanje što ga je još Hajne nazvao 'porodičnom nesrećom', Familienunglück, i ja bih svoje knjige iz tzv. porodičnog ciklusa najrađe nazvao tim zajedničkim naslovom: 'Porodična nesreća'. A to osećanje porodične nesreće jeste neka vrsta anksioznosti koja... pothranjuje osećanje relativnosti i — poteklu iz nje — ironiju.*«

Uvid u autorovu ostavštinu i bilješke, pokazuje nam da se autobiografski *Porodični cirkus*, rana trilogija s očevim židovskim likom Eduardom Samom u glavnoj ulozi, prvobitno trebala zvati *Porodična nesreća*.

Ironija, posljednja linija otpora.

Tragove ironije i paradoksa možemo vidjeti i u činjenici da je Kiš, posljednjih godina prije smrti, kad je u intervjuima češće govorio o svom životu, odbacio židovstvo kao obvezujuću duhovnu normu, a istovremeno je u njemu vidio sve potrebne elemente za umjetnički iskaz: žrtvu, krvnika i vremensku distancu.

Književni obrazac židovskog identiteta ipak pronalazimo u priči *Psi i knjige* iz knjige *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Glavni junak priče, Baruch Neumann, francuski je Židov. U XIV. stoljeću trpi zbog neukosti i neprijateljstva katoličke inkvizicije. Kršćanski antisemitizam je povijesna činjenica. Kiš ga uspoređuje s komunističkim antisemitizmom zbog kojeg u XX. stoljeću trpi Boris Davidovič Novski.



Pod kršćanskim križem ili komunističkom zvijezdom, nastupa organizirana moć države. Baruch prelazi na kršćanstvo i usvaja vladajuću kulturu, ali nakon nekog vremena uzmiče i ponovno prihvaća židovstvo svojih predaka. Utjelovljuje karikaturu konvertita izgubljenog identiteta. A on nije jedini. I Novski je ušao u Komunističku partiju i automatski se odrekao svog židovstva.

Kršćanski pogromi izvode se u ime Spasitelja, a komunističke čistke u ime Staljina. Baruch je, dakle, žrtva predhumanističkog razdoblja, dok je Novski pokleknuo pod pritiskom posthumanističkog svijeta.

1989 — Te godine je Nobelovu nagradu za mir dobio Dalai Lama Tengzin Gyatso, vođa nepriznate budističke države Tibet, grupa »Riva« iz Zadra je s pjesmom »Rock me baby« postala jugoslavenska pobjednica Evrovizije, a ja sam prvi put kročio na dno Grand Canyon.

134

S *Grobnicom za Borisa Davidoviča* i *Enciklopedijom mrtvih* Kiš je osvojio najviše čitatelja. Među njima su pisci »jugoslavenske Atlantide«, koji su u Kiševu djelu pronašli izvor trajnog nadahnuća: Dubravka Ugrešić, Dragan Velikić, Aleksandar Hemon, Muharem Bazdulj, Igor Štiks i drugi, pa i Miljenko Jergović, možda najbolji, a zasigurno najpopularniji i najraznovrsniji postjugoslavenski pisac.

Radi se o stilističkim i kompozicijskim utjecajima, kao što su lirski paralelizmi i dugački popisi stvari, predjela i ljudi; o samostalnim i istovremeno međusobno povezanim pripovijetkama, o priči kao destilatu povijesti; te o ravnoteži između distance i zanosa (patosa).

Što se mene tiče, još uvijek griješim po liniji zanosa, možda i zbog toga da bih se ponovno i ubuduće mogao prisjećati kako pisac ne piše »... samo rečima, nego i bićem, etosom i mitosom, sećanjem, tradicijom, kulturom, zamahom jezičkih asocijacija, svim onim, dakle, što se kroz automatizam jezika pretvara u zamah ruke (i obratno)«, kako Kiš razmišlja u eseju *Varijacije na srednjeevropske teme* (1986).

Majstoru u čast sastavio sam sljedeći poklon, parafrazu zahvale, skromni *hommage*:

MAJSTOR I UČENIK

Danilu Kišu

Iz pariške zore i modrikastoga polumraka,
teškoga kao smrt goluba na neradnu subotu
iz pohabane knjige, koju se ne usuđujem otvoriti,
jer znam napamet, da oponaša kozmos,
iz pedesetičetiri godine i tuceta knjiga,





koje su napisali moji tajni dvojnici,
od očaja, od ljubavi, od dvorišne prašine,
od pjesama, pročitanih samo u jednom dahu,
od dva ili tri neologizma,
od discipline dima, koji mi puni pluća,

od jetkoga okusa po ponavljanju,
od vjere u tridesetišest mudrih muževa,
od prve lekcije iz Talmuda,
od privida i neuspjelih upozorenja,
od samoće i ravnopravnoga ponosa,

od jedva čujnog žvrgoljenja ševa,
od uspomena i mita o Pigmalionu,
danas življega negoli ikad,
od duge pripovijesti nekoga drugoga,
manje uspješne od izgubljenoga izvornika,

od crne kronike i predaje,
od upornoga majstorova šapata,
koji osjeća vrelu bol oholosti,
dok dijeli savjete o njezinoj opasnosti,
od odblesaka, od sjene u sobi bez ogledala,

od mudrosti i ograničene prošlosti
ne mogu napisati pripovijest o porazu
koju će kroz mnogo godina sanjati čovjek,
posvećen čitanju i pisanju kao ti:
ne znam, da li ću to biti upravo ja.

135

Danilo Kiš je umro 15. listopada 1989. godine. Do pada Berlinskog zida nedostajalo je nešto manje od mjesec dana, a do raspada njegove domovine nešto više od dvije godine. Dobro da je tako: nije vidio povratak genocida u Evropu i ponavljanje koncentracijskih logora.

Po Kišu su dobile ime ulice u više gradova suvremene Srbije; ona u Beogradu ima tek jedan jedini kućni broj. U tome se krije snažna simbolika: kozmopolit je samotnjak.

Jugoslaviji je istekao rok trajanja, ali ne i njezinim piscima. Književnost »jugoslavenske Atlantide« se nastavlja, što se zasigurno ne bi zbililo, da nije bilo Danila Kiša.

Sa slovenskoga preveo NIKICA MIHALJEVIĆ



Dubravko Detoni

Brijunska avantura

136

Pula, travanj 1964.: moj prvi ansambl, poetsko–glazbeni trio nazvan *Balade Petrice Kerempuha* (u sastavu: Mladen Šerment, recitator i glumac, Franjo Petrušanec, bas, i Dubravko Detoni, glasovir), časti se ručkom u pulskoj restauraciji *Zagreb* u povodu završetka naše velike jadranske turneje (u organizaciji Muzičke omladine Hrvatske) na liniji Split — Pula. Potkraj ludo dobrog i zabavnog blagovanja, upravo kad Šerment daje konobaru od njega dugo očekivani znak da nas počasti računom, našem stolu pristupa dotad nezamijećeni čovjek u znakovito crnom odijelu sa svečanom kravatom — doduše, s gusarskim povezom na lijevom oku — te kaže robotski ledenim glasom: »Zdravo, drugovi, vi ste iz Zagreba?« »Jesmo«, promatramo ga i odgovaramo oprezno, makar prilično ugrijanih glava. »Vi ste završili svoju turneju po Jadranu i upravo se spremate otputovati kući?« »Upravo tako«, već u glasu, pa i u pogledima, kao da se pomalo i sprdamo s njim, valjda nekakvim oridinalom. »E, pa vi danas nećete otputovati!«... (Nastaje šutnja; najprije čuđenje, a onda tiha konsternacija pomiješana čak i s nešto straha.) »Vi ćete večeras nastupiti za Predsjednika Jugoslavije na Brionima!« (baš tako on kaže). »Ali ja večeras imam predstavu u Zagrebu«, kaže zbunjeno i pomalo nervozno Šerment. »Otkazali smo!«, kaže spremno agent. »A ja večeras večeras pjevam u Zagrebačkoj operi«, kao jeka se nadovezuje Franc. »Odgodili smo operu!«, odreže na isti način gusar. »Ja imam snimanje na Radio–televiziji Zagreb«, to ja naivno lažem. »To je snimanje već stornirano«, drsko improvizira udbaški policajac te zapovjednim tonom prekida diskusiju: »Vi samo mirno završite ručak!« Pa se polako udaljuje od našega stola, a onda, gotovo već na izlasku iz restauracije, glasno kaže: »Vani vas čekaju kola. Bit ćete nam dragi gosti, maršal vas već očekuje.«... I doista, na ulici, pred krčmom već stoji veliki, crni, vjerojatno blindirani automobil bez registracije. Plaćamo, no ostajemo sjediti, zbunjeni i prestrašeni. Oklijevamo s izlaskom. Pa mi smo, izgleda, nešto kao uhapšeni... »Jebote«,

govori tiho Franc, »pa to nemremo odbiti, što je, tu je. Inače...« »Zlo nam se piše«, drhtavam se šaptom nadovezuje Šerment. »Kad sam god u blizini, zovu me da pjevam«, potihlo nam tumači Franc. »Ja sam Njegovo kumče, deseti rudarski sin.« Ja (Dubravko) pak samo šutim. To nisam znao. No ne ide mi u glavu nešto drugo: Kako su nas samo pronašli?! Pa to znači da nas već dugo potajno prate! I kako su samo uspjeli otkazati moje snimanje koje nikad nije bilo ni zakazano? Stvarno majstori, čovjeka doista hvata strah, pomalo i ledena panika... Tada se čovjek s povezom na oku, pomalo prijeteći, načas ponovno pojavi na vratima, konobar se trgne i nestane, a mi poput lutaka na konopcu ustajemo i, kao u nekom transu, tronuto izlazimo na suncem rasvijetljenu ulicu, kao na pozornicu prepuna gledališta. Umjetnici, razmišljam potajno, doista nikad nisu bili svoga tijela gospodari. A jednooki agent, ujedno i vozač, i to briljantni (vele)majstor svojega posla, uljudan je, ali šutljiv. Brzinom metka vozi nas prema obližnjoj Fažani, no znanstveno-fantastični let u dva navrata prekida Mladenova želučana averzija prema brznoj vožnji (a i neotom dovršenom, preobilnom obroku). Oba puta vozač, nečuvenom spretnošću robota, hitro uklanja gadne tragove, no neugodni se zadah, unatoč prvorazrednom spreju, ne može samo tako izbaciti iz kola. Srećom, uskoro se ukazuje fažanski gat i za njega privezana (za ono doba) otmjena jahta *Prigorka* koja, zamisli samo, čeka samo nas, da nas — unatoč velikim valovima, koje i Mladen i Franc pogledavaju s prikrivenim užasom — elegantno i s lakoćom prebaci na otok. A što nas tamo čeka, to — kao što na kraju svojih izvještaja običavaju napisati režimski politički komentatori — tek ima da se vidi. Pozdravlja nas mala i ljubazna posada, a plovidba nije dugačka; ja uživam u kormilarovu znalacki vještom svladavanju valova, a Mladen i Franc gotovo sve vrijeme naizmjenice provode u brodskom WC-u koji na kraju putovanja baš ne ostavljaju u idealnom stanju. Gledam prema otoku — prvi put ću, a po svemu sudeći i zadnji put, biti na njemu — i već izdaleka primjećujem neku bijelu točku na obali. Kako *Prigorka* leti prilično brzo, uskoro zaključujem da se to brijunskim pristaništem šeće i povremeno zastajkuje neko malo a krupno dijete, sve obučeno, ili na neki čudan način zaogruto, u bijelo. Kad smo se sasvim približili otoku, shvatim da je to zapravo neki odrastao čovjek s bijelo-žutim sombrerom na glavi, vjerojatno lučki službenik koji, kao što je uobičajeno, čeka da uz ugrađeni stup priveže dobačeni mu konop s broda. Ali ne, on samo i dalje šeće, odnosno, povremeno zastajkuje i čeka, a posada hitrim potezima sama obavlja sve nužne poslove oko jahtina pristanka. Postavljen je elegantni, očito već dugo upotrebljavani, no još relativno dobro očuvani mostić i mi se iskravamo. Šerment je sav pobjljuvan, njiše se i gotovo ne zna za sebe, ja ponešto glavinjam jer se kopno pri dodiru stopalā miče naizgled jače od morskih valova, a Franc izlazi zadnji pa nervozno i zbunjeno uzalud otresa, nekako kao da ljutito tuče samog sebe, prilično zaprljano odijelo. Pritrčava mu mali bijeli čovjek, nešto mu šaljivo i dobroćudno pripovijeda, grli ga pritom i ljubi, a ja tek tada, s nedopustivim zakašnjenjem spoznajem povi-

jesnu činjenicu da je to tamo, na tom velikom, bijelom, sjajeće-užarenom suncu sâm predsjednik Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, maršal Josip Broz Tito osobno dočekaio svoje voljeno kumče, deseto dijete rudara iz Ivanca kraj Varaždina. (Premda je, istini za volju, postavši kasnije slavni pjevač, Franc u svojim životopisima redovito spominjao i priznavao samo ovo zadnje mjesto). Zatim se Predsjednik, ljubazno se smijući i neprestano ispaljujući bujice šaljivih primjedaba, rukuje i s nama dvojicom — bilo bi mu bolje da je Mladena izbjegao, ali eto, on je ipak istinski ratni heroj koji se ne boji ničega — te nam upućuje srdačnu dobrodošlicu. Odnekud iskrsavaju trojica agenata-čuvara — za svakog umjetnika po jedan — pa nas pješice odvede u jednu od obližnjih vila, očito namijenjenu smještaju posebnih gostiju. Svatko od nas dobiva svoju — ali kakvu!! — sobu čija vrata agenti ostavljaju otvoreni- ma i stoje/bdiju//čuvaju stražu na hodniku pred njom. U sredini svake veličanstvene prostorije, ukrašene novim tapetama, stoji kraljevski širok krevet s baldahinom, ispred njega je superluksuzni kredenc s kristalnim posuđem pod staklom, a na njemu čak tri golema radio-prijamnika i dva tada vjerojatno najskuplja televizora na svijetu, svakako nultog broja u nas. U dnu sobe su skupocjena, možda zlatom ukrašena golema staklena vrata koja vode u prostrani vrt, a ispred njih velikim i ukusnim buketom cvijeća ukrašen stol s dvije visoke fotelje u stilu jednog od francuskih Lujeva. Iza kreveta je posebna prostorija, kupaonica u kojoj se — što vidim prvi put u životu — umjesto kade nalazi omanji bazen (je li to nekakav divovski, u skoroj budućnosti pomodni *jacuzzi?*, naknadna autorova opaska). Kupaonične su pločice nebeski modre, bajoslovno skupe, kao u haremu (u mojim dječjim knjigama) iz *Tisuću i jedne noći*. Odlazemo stvari, no moramo požuriti jer nas čeka izlet po otoku, a prije toga još moramo razgledati koncertnu dvoranu i isprobati glasovir. Dvorana je versailleski elegantna, ali ugodna i ne prevelika. Akustika je začuđujuće dobra, izgleda da su zidovi obloženi mahagonijem. No sam je glasovir, čini mi se *Blüthner*, u užasnom stanju: sve su žice polivene nečim što se već osušilo pa većina tipki pri udaru ostaje ležati, ne vraćajući se na svoja stara mjesta. Videći da nešto nije u redu, pristupa mi i predstavlja se direktor Brijunā, drug Flego. Pokazujem mu žice i demonstriram nemogućnost sviranja po tipkama. »Ah«, kaže on mirnim glasom, »to je ovdje Ranković slavio Novu godinu pa su sve, i same sebe, zalijevali likerom. Ali, budite bez brige, sve će to do početka koncerta popraviti naš genijalac tišler« (baš tako kaže, stvarno umirujuć!). Pred dvoranom, na već nešto slabijem suncu, stoji mali otvoreni džip, neka vrsta drezine neobična, gotovo nadrealistička oblika. Idemo na izlet oko otoka a, mirno nas očekujući, za njezinim volanom već sjedi ne baš obični vozač, naime, sâm maršal Jugoslavije, Tito. On se tijekom vožnje iskazuje kao duhovit, zanimljiv, iznimno inteligentan i natprosječnim pamćenjem obdareni vodič, izvrsno upućeni poznavatelj prirodnih osobina i povijesti istoimene skupine otokā među kojima su najveći Veli i Mali Brijun, a među manjima mu je najmilija — njegovo gnijezdo, kako sam kaže — Vanga (ranije možda Vanka,

odnosno Vanjski otočić). Njihovi su najpristupačniji dijelovi bili naseljeni već u prehistorijsko doba, a od 177. godine prije Krista bili su, pod nazivom *Pullarie*, u vlasništvu Rimljana. Upropastili su ih Mletci, a krajem 19. stoljeća kupio ih je austrijski bogataš Kupelwieser, dezinficirao od legijā komaraca, uređio i dogradio te pretvorio u otmjeno ljetovalište. U poslije zapušteni i ratnim razaranjima, čak i bombardiranjem, djelomice porušeni prostor, Tito je, kao što sâm kaže, prvi put sa svojom pratnjom stigao 20. lipnja godine 1947. i, zatečen onim što je ugledao, u njemu najprije, tri dana i tri noći, šatorovao. No već ga je tada dospio uzduž i poprijeko prokrstariti i sebi svojstvenom vidovitošću na kraju izleta proreći: »Ovo će mi biti idealno mjesto za odmor, ali i rad!« Obilazimo seriju arheoloških iskopina i Titov posebni ponos i brigu, dobro održavani, omanji zoološki vrt, u kojemu ga svaka životinja smjesta prepoznaje i iznimno mu se obraduje, a on, sasvim raznježen, drukčiji čovjek nego u i njemu vjerojatno odbojnoj javnosti, kao da sa svakom od njih, milujući je, razgovara na njezinu vlastitom jeziku. (Kažu da se tako, kao topla i pitoma dobričina, ukazuje i kad ga okruže najbliža obitelj ili rodbina. Osim, naravno, Jovanke, koja nikad nije zauzela tako intimno mjesto ni u njegovu ni u srcima njegovih najmilijih.) S izleta se vraćamo već podvečer i odlazimo u gostinsku sobu, lijepo uređen salon u »našoj« vili, gdje je priređena obilna zakuška. Potkraj nje našem stolu pristupa direktor Flego i, nakon rutinskih ljubaznosti, otvoreno pita za cijenu naše priredbe. Nastaje tajac; ja, kao financijski šef, šutim, a onda glavna zvijezda trupe, bivši partizan i iskreni komunist Šerment uzbuđeno, gotovo uvrijeđeno kaže da ništa takva ne dolazi u obzir i da nam je najveća čast, kruna svega, nakon što smo obišli gotovo čitavu Jugoslaviju, nastupiti i pred samim maršalom Titom. No Flego inzistira: »To ne dolazi u obzir, drugovi, Predsjednik bi me ubio. On uvijek dostojno nagrađuje umjetnike. Dapače.«... Zatim svi i dalje šutimo. »Dobro«, pita nakon podulje stanke praktičar Flego, »koliko dobivate kod Muzičke omladine?« (Dobivali smo dvije tisuće dinara bruto po glavi.) Svi i dalje zbunjeno šutimo, a kad Flego nenadano podigne glas i ponovi isto pitanje, nakon kraćeg mu oklijevanja pomalo nesigurno kažem (uvijek valja pokušati, pa što bude!): »Dvanaest tisuća po glavi.« U isti mi čas Šerment počne histerično gaziti nogu pod stolom. Njegov prestravljeni pogled nijemo govori: »Ako nas ćope u laži, gotovi smo, mrtvi! A ćopit će nas sigurno, već imamo dobro iskustvo s njihovom čudesnom svevidovitošću i sveznanjem!!«... Međutim, Flego, sav zadovoljan, brzo i s olakšanjem kaže: »U redu, drugovi!... Pa, onda, krenite se spremite za nastup!« Ponovno u pratnji trojice naših, u crno obučenih agenata odlazimo u svoje sobe. No vrata prema hodniku ostaju opet otvorena, pred njima, budno nas promatrajući, čekaju naši vjerni pratitelji, a mi se nekako nemirno i zbunjeno preoblučimo u svečanu koncertnu odoru, svjesni da je budno praćen svaki naš pokret i pozorno osluškivana svaka naša riječ. Onda nas udbaši, ne progovarajući nijednu riječ, odvede u drugu, već poznatu nam obližnju zgradu u kojoj se nalazi koncertna dvorana. Stigavši na još spuštenim zastorom zaštićenu

pozornicu, primjećujemo da se broj agenata potpuno istog izgleda i obleke zastrašujuće umnožio, kao u nekom kriminalističkom filmu u kojemu se upravo dogodilo ili otkrilo umorstvo. Neki od njih stoje u uglovima, neki se besciljno movaju malim scenskim prostorom i tobože nam pomažu pri pripremanju stolaca i ostalih rekvizita. Šerment dogovara najnužnije detalje sa »šefom« rasvjete. Ja otvaram glasovir, ali ga se ne usuđujem isprobati, jer se iz dvorane već čuje obilan žamor glasova. Pitam svojeg čuvara gdje je WC, on me bez riječi odvodi na pravo mjesto, zatim poput vjernog psa ili zabrinutog roditelja stoji iza mene, u blizini pisoara, a malo kasnije me, kao dvojnika mogega vlastitog odraza, promatra u ogledalu dok se nervozno češljam. Vraća me na pozornicu, smještamo se na svoja mjesta, naši osobni čuvari stoje na metar sa strane od nas (skriveni će ih poslije tek napola otkriveni zastor), a u okolnom su se polumraku, iza kulisa i oko njih, neumorno stojeći, smjestili i svi ostali agenti. Čekamo u velikoj napetosti i tišini. Odjednom se iz dvorane začuje gromoviti tresak, kao da je na nju pala bomba. To je, zaključujem tresući se, ušao sam maršal s najužom pratnjom, a ustala je, grubo lupnuvši čizmama i sjedalica-ma, njegova počasna garda, uglavnom sastavljena od najpouzdanijih a divovski razvijenih dinarskih ljepotana, koju su već ranije doveli da ga čuva, ali i da popuni dvoranu. Kao što je već rečeno, zastor se samo djelomice rastvara pa se agenti-čuvari uglavnom ne primjećuju iz dvorane, i poetsko-glazbeni recital s Krležinim *Baladama Petrice Kerempuha* može početi. Već pri prvim majestetičnim akordima uvoda s užasom primjećujem da je brijunski genije-tišler malo predobro »popravio« dotad lijene tipke, postavio pod njih nekakve daleko prejake federe, pa se one, tipke, pri svakom mojem dodiru ili udaru poslušno, ali histerično prebrzo vraćaju, skaču kao ulovljene zvjeri ili ribe, te me udaraju po prstima i katastrofalno ometaju pri svirci. Normalno svirati svakako ne mogu, ali ne smijem ni stati, to mi je savršeno jasno, to po cijenu života ne smijem. Krv mi udara u glavu i sasvim sam izbezumljen; ipak, očajnički se borim s podmuklim preprekama, trošim dvostruku ili trostruku energiju pa nekakve zvukove ipak uspijevam proizvesti. Ovako nešto užasno nisam još nikada ni u snu doživio. Ako ovo preživim, živjet ću vječno. Moji kolege primjećuju da se sa mnom, ili točnije, s glasovirom nešto događa, da zvukovi poprimaju nekakve svemirske prizvuke i odjeke, a neki se pravo ni ne čuju, no ne usuđuju me se pogledati, već s najvećim naporom svaki tjera svoje. (A i staro je pravilo da se publici ne smije pogledima ili gestama pokazati da nešto nije u redu, jer ona samo gleda, ne zna slušati glazbu.) Ovo je naš možda petstoti nastup, dosad smo bili trijumfalno primani svugdje, po čitavoj Jugoslaviji, program je uvježban do savršenstva, to je Šermentov, koji je u tome poetsko-glazbenome recitalu glavna zvijezda, životni ostvaraj koji je još nekada davno izradio pod strogim nadzorom ni manje ni više nego velikog doktora za režiju, glumu i recitaciju Branka Gavelle. Uostalom, Šerment, kao uostalom i nas dvojica, zna stotine i stotine tih genijalnih stihova nepogrešivo napamet, iako ih na svakom putovanju, u vlaku, autobusu, kombiju ili luksuz-

nom automobilu, kao i neposredno prije izlaska na pozornicu iz posebno uramljene, skupocjenom kožom uramljene, vlastitom rukom brižno ispisane bilježnice panično pročitava. A i Franc i ja smo također upornim i dugotrajnim pokusima naše interpretacije skladbi jugoslavenskih kompozitora inspiriranih istim stihovima, koje se izmjenjuju sa Šermentovim recitacijama, doista izvanredno uvježbali, a moji improvizacijski interludiji — u kojima na klaviru, nerijetko i po njegovim žicama, ukoliko se ne radi o pijaninu, a u nekim naročitim slučajevima čak i tada, postizem prilično zanimljive, modernistički »avangardne«, gotovo elektroničke zvukove — uvijek nanovo, nadam se ugodno, iznenađuju publiku. Naše je, dakle, iskustvo golemo, svi mi, kao što rekoh, odavno sve što predstoji u toj prilično napetoj, lirsko-dramatskoj predstavi znamo sasvim pouzdano napamet, no ovdje se kod nas dešavaju nekakve nevjerovatne početničke greške i neshvatljivi nesporazumi. Međutim, nikakve nas geste ne odaju i publika prati program u najvećoj tišini ili se iskreno, i to sve češće — jer je recital tako i programiran, da raste od tegobno najmračnijih i krvavo najdramatičnijih, do groteskno radosnih pa čak i nadrealno, vrislavo humorističnih završnih stihova — publika se, dakle, sve češće i sve glasnije smije, a u tome ju predvodi glas sve raspoložnijeg maršala koji sjedi zavaljen u fotelju u sredini prvoga reda, a pokraj njega se, poput zaštitničke sjene, nad njime nadvija znatno viši lik supruga mu Jovanke. S druge Predsjednikove strane, u kraćim prekidima svirke, dok Mladen samostalno recitira, pri kraćim, nemirno bacanim pogledima razabirem smijehom obilno razliveno, mjesecasto lice doktora Vladimira Bakarića. A onda se, na mjestu zlatnoga reza toga jednosatnog recitala, pojavljuju slavni Krležini stihovi iz *Khevenhiller*: *Kmet ne zna zakaj tak baš mora biti da su kmeti gladni, a taborniki siti...* I malo kasnije: *Ar nigdar ni tak bilo da ni nam tak bilo, pa nigdar ni ne bu da kmet gladen ne bu...* Tu se iz dvorane najprije začuje nečije tiho mrmljanje, ono postaje sve glasnijim pa mi, onako zaneseni i duboko koncentrirani, tek sa zakašnjenjem shvaćamo da je to Titov glas i da se to on, već ljutito, obraća upravo nama na pozornici: »Čekaj, čekaj, stani malo, ej, stani, stop, bogati, što je to, što vi to govorite i pjevate?!... Da nigdar ne bu da kmet gladen ne bu? Pa u socijalističkoj Jugoslaviji kmet više ni gladen!... I nikad više ne bu!!«... Recital se naprasno prekida, a u dvorani prestaje disanje. Sveopća panična stanka... Gase se svjetla na pozornici. Onda se Tito napola uspravlja i počne ogledavati oko i iza sebe. Ne nalazi ono što traži, pa glasno i ljutito pita: »A gde je Fric?!«... Tišina... »Pitam, gde je Fric?!«... Još veća tišina, tek nekom gardistu u dnu sale nešto, zvekećući, padne na pod. Onda netko iz drugog reda strašljivo odgovara: »Druže Predsjedniče, drug Krleža je danas otišo u Zagreb.«... »U Zagreb?!«, čudi se Tito. Pa onda prijetećim glasom: »Pa zašto mi se nije prije toga javil?!«... Nakon nove stanke jedino se Jovanka usuđuje odgovoriti: »Pa znaš da on ne voli kako to Šerment izgovara... Previše gradski ili seljački, sad više ne znam točno što kaže. Osim toga, Beli je sinoć nešto pozlilo.«... Tito razmišlja pa onda strogo kaže: »Onda mu recite, čim ga vidite,

da ove glupe reči mora smesta izmeniti. Kod nas kmet više nikad gladen ne bu!«... Na njegov znak svjetla se na pozornici ponovno pale i recital nekako nevoljko — umjesto uobičajenog urnebes, jer se sada više nitko ne usuđuje smijati — kreće prema kraju. Završnog pljeska najprije nema, jer svi u dvorani oprezno i prestrašeno zure u Tita. Onda on prvi počinje suzdržano pljeskati, a jednako tako i svi ostali postupno kreću za njim. Zastor se brzo spušta. Dodatka, bisa — kojega ima uvijek i svugdje — ovdje nema. Naša nam se tri anđeoska čuvara–agenta nekako oklijevajući približavaju pa očekujemo da nam stave lisičine na ruke. A oni ostali njihovi kolege sumnjičavo nas i prijeteci polako okružuju. Promatraju nas kako spremamo rekvizite, a onda nas, tek na Flegov znak oslobođenja, i dalje bez riječi vode do naših soba. Tu kod otvorenih vrata čekaju da odložimo stvari i preobučemo se, pa nas, kroz neku treću vilu, odvede u golemu dvodijelnu blagovaonicu, gdje za velikim stolom već sjede Tito, Jovanka, Bakarić i Flego. Nama konobari oprezno i strašljivo dodjeljuju mali stol u prikrajku, a osobni agenti stoje zbunjeno iza nas, ne znajući kamo da se djenu. Čeka se večera. Izenada Tito, kojega je već prošla najveća ljutnja, glasno prigovara: »A zakaj ste ove naše umetnike skrili tam u zapečak? Dajte dovruga te Zagorce za naš stol!«... Ustajemo strepeći, selimo se i s velikom nelagodom pridružujemo društvu za velikim stolom. Razmještamo se, slijedeći Titove znakove: on i Jovanka s jedne strane, nasuprot njima Bakarić i ja, na začelju (tik Jovanke) Šerment, a na drugom, onom bližem izlazu, tik mene, direktor Brijuna Flego. Naši agenti ostaju nesigurno stajati oko našeg bivšeg, malog stola. Tito ih naknadno primijeti i mahne im, a odmah zatim i nekako široko zaokruži visoko podignutom rukom, kao da energičnim pokretom tjera i neke druge, udaljenije a još dosadnije ljetne mušice. Tada, na naše najveće iznenađenje, u susjednoj polovici prostrane dvorane, iza svakog od dvadesetak širokih stupova koji, dosežući strop, stoje u sredini dvorane, iziđe po jedan u crno obučeni agent i zajedno s našim čuvarima hitro iziđe iz prostorije i oprezno, savršeno nečujno, za sobom zatvori vrata. Tito uzdahnu s olakšanjem: »Takooo, e pa sad možemo u miru, slobodno pičkarati.«... Pritom nam i fakinski namignu pa mi se učinilo da su sva ta luđačka osiguranja i protiv njegove volje smislili i organizirali drugi, samoinicijativno ulizivački i bolesni umovi koji su time zapravo željeli, možda i podsvjesno, istaknuti prvenstveno vlastitu frustriranu osobnost.

Večera je obilna i nadasve ukusna. Počinje kipućom i masnom juhom (kalkvu je znala prirediti samo moja pokojna baka), slijedi nekoliko vrsta mesa s priložima (no među njima nema piletine ni riba koje Tito baš i ne voli), a predstava završava pudingom, kolačima i gomilom voća. Nismo u Francuskoj pa nema tradicionalne okrugle table sa sirom. Nakon desetak ponuđenih aperitiva, piju se tri vrste vina, jedno bolje od drugog, a Tito ima u blizini osrednju bocu čuvenog viskija *Old Blind*, koju će do kraja večere neprimjetno gotovo isprazniti. Bakarić, koji sjedi do mene, već me na početku pita za doktora prava, poznatog skladatelja Brunu Bjelinskoga, svojega dragog, nešto starijeg

kolegu iz gimnazije i sa zagrebačkog Pravnog fakulteta pa govori o njemu s velikim simpatijama i uvažavanjem, čemu se iskreno pridružujem i ja. U mladosti Kupferštajn, a poslije Bakarić, on ima gotovo ženski tanak, prigušeno piškutav i škriputav, nedovoljno mutirani glas kojim se s radošću ali i velikom govornom kulturom i zavidnom elokvencijom prisjeća niza veselih mladenačkih dogodovština izvedenih u vještoj organizaciji Brune, nekadašnjeg Weissa — o njima mi je već ranije, u nekoliko navrata, umjesto da me na Akademiji podučava u kontrapunktu i fugi, djelomice, ali nadasve živopisno pričao i sâm doktor Bruno — a tim je špelancijama uvijek nazočio i Brunin intimni prijatelj, vršnjak i kolega na faksu, s kojim je on dijelio studentsku sobu u roditeljskoj kući u Zagrebu, nepogrešivi čitač s lista i nadasve spretni glasovirski pratilac, doktor prava Andreja Preger. Tito inače vodi sve glavne razgovore, a ukoliko se oni počnu nepredviđeno računati, spreman je pratiti i aktivno sudjelovati u nekoliko istodobnih. Jovanka komplimentira i sve više šarmira ondašnju jugoslavensku filmsku zvijezdu Šermenta, prije nekoliko godina dobitnika pulske Zlatne arene za ulogu legendarnog Dušice drage u Hanžekovićevu filmu *Svoga tela gospodar*. Mladen, inače veliki poklonik ženā — čije su dvije zakonite supruge, inače, imale potpuno identična imena i djevojačka prezimena: Marija Aleksić; prva je bila pukovnica Udbe, njegov, kako je znao reći, ratni plijen, a druga bijaše ona popularna glumica u zagrebačkoj *Komediji*, inače nadasve draga i ljubazna gospođa — Mladen se, dakle, zaplašen snebiva i sve više premire od nelagodnosti pa i straha. Tita očito nervira Jovankina nasrtljivost — koja zapravo nema nikakvu konkretno-ozbiljniju nakanu, jednostavno je u pitanju uobičajeni ženski snobizam — a kako ga viski sve više zagrijava, to se sve osornije obreca na svaku njezinu primjedbu. Gotovo dramatičnu bračnu svađu izaziva supružnički prijepor oko imena krave u spomenutom Šermentovu filmu, je li to bila Rumenka ili Pisava? Na vrhuncu prepirke Tito joj grubo dobacuje: »Ah, ti si to, ko i obično, sve lički pobrkala!«... Ja sam također već dosta popio — jer mi ljubazni Bakarić neprestano nanovo toči, a strah me odbiti — pa mi đavo ne da mira i pitam maršala, kako su se usudili i nije li zapravo prerizično, preopasno, samo tako dovesti sebi uglavnom nepoznate ljude te ih, bez da ih barem prepipaju, pripustiti u tako intimno a visoko, najviše moguće društvo. »A, ti se mali varaš«, kaže on poluljubazno nasmijan, polu-službeno odrješit. »Kao prvo, mi znamo sve o vama. Ovaj Francek, kaj tak lepo popeva, to je moje drago kumče, onaj naš partizan je velika filmska i kazališna zvezda, a ti si nećak mojega dobrog prijatelja, velikog slikarskog majstora Marijančeka. Osim toga, naše su službe pomno pratile svaki vaš korak barem zadnjih nekoliko mjeseci, možda pola godine!« I, značajno me pogledavši, ponavlja: »Oni ti znaju sve o svima, pa i o meni!«... A onda me odmjeri nekako sumnjičavo pa, već malo cvrcnutim glasom, pita: »A ti, mali, kaj ti misliš biti u životu?«... Odgovaram sigurno i ponosno: »Avangardni kompozitor i pjesnik!«... On se lecnu i izazivački baci udicu: »Pa kak se to slaže, ti iz tak fine obitelji, a misliš postati avangardni luđak?!«... To me povrijedi pa mu za-

japureno, supijano, ne razmišljajući mnogo — kao često u životu, što sam itekako skupo plaćao — odgovaram: »Vi, maršale, gledajte svoje čavle, a ja ću svoje note!«... Pritom osjećam kako mi sad i Bakarić oprezno, ali sve intenzivnije gazi po cipeli. Tito nato skinu naočale, sebi svojstvenom gestom, kao uvijek kad bi bio nečim dirnut ili iznenađen, izvadi cigaru iz usta, mjeri me iznenađeno, pomalo i ljutito, no onda se nekako suzdrži pa kaže: »O, pa ti si hrabar dečkić... Drago mi je sresti takvoga. Takvih baš nema puno na svetu... Piši ako ti išta zatreba u životu!«... (Mnogo puta mi je zatrebalo, no nikad nisam posegnuo za tom krajnjom mogućnošću!) Razgovor tad postaje još živahniji, a Tito sve razdraganiji, ali i žešći u karakterističnim pokretima i izjavama. Kad se povede riječ o ondašnjim domaćim ili svjetskim političarima, za neke od njih baš i nema lijepih riječi. Samo namiguje, cereka se i svakome prišiva drukčiju, ali u biti sličnu negativnu značajku, kao »naš veliki prijatelj Naser«, ili, kad je riječ o nekom drugom, »o, njemu možeš sigurno vjerovati, mož si misliti!«, ili »to ti je poseban tip!«, ili »ooo, taj ni sâm ne zna čega sve i koliko toga ima skrito«, ili »ma nek se nosi u kurac!« i tako dalje, i tome slično. Uopće, na moje iskreno čuđenje, psovka mu je najčešća i najmilija poštapalica. Svi pijemo — Tito najviše, ali se to ipak najmanje vidi ili osjeća — i sve smo glasnjiji i raspoloženiji. Jovanka nešto kikoće sa Šermentom, koji se, pod utjecajem pića, izgleda konačno oslobodio pa joj nešto tiho priča, a Tito ih odmjerava brzim, bijesnim pogledima. (Među supruzima očito ili nešto ne štima, ili je to uobičajena bračna sloga, to ne znam.) Supijani se Franc pak zapetljava u nekakvu priču o nekoj pjevačici i nekom tada slavnom jugoslavenskom generalu čijega se prezimena nikako ne može sjetiti, pri čemu ga Tito počinje isljednički uporno i žustro, čak već pomalo i neugodno ispitivati, inzistirajući na generalovu mogućem izgledu i godinama. Svi se ubacujemo u ispitivanje, pa općem cerekanju i kikotu nema kraja. (Bakarić je pritom, kao uostalom i pri piću, najsuzdržaniji, a Flego je već odavno, bez isprike odjurio za nekim poslom.) Na vrhuncu zabave, negdje oko dva ujutro, Tito daje jedva vidljivi znak rukom, u isti se tren — očito se taj znak kod nevidljive, ali savršeno uigrane posluge već dugo očekuje — nečujno otvaraju glavna vrata i šest u crno obučenih momaka nevješto unose u dvoranu veliki bijeli glasovir te ga postavljaju na metar iza Titovih leđa. (To već znam iz ranijih Francovih ili Mihaljinčevih priča. Sad sam gotov, jer ja ne znam, naprosto ne umijem dobro, kao Mihaljinec, svirati na klaviru gradske ili narodne pjesme.) Oblijeva me ledeni znoj kombiniran s vrućinom, pomišljam na hitno odstupanje, arsenlipenovski bijeg kroz prozor, ili neku zdravstvenu ispriku. No tada me donekle umiruje činjenica da na klavirski pult donose lijepo uvezane note Schubertovih glasovirskih marševa četveroručno. Tito mi razdragano namigne i pokaže glavom na glasovir, ali se tada ponovno, sada naglo, otvore ulazna vrata i u dvoranu, brzo stupajući, uđe Titov ađutant, naočiti, visoki i brkati general Miloš Crnobrnja. Stane Titu iza leđa, lupne čizmama i salutira, pa se sagne i želi maršalu nešto šapnuti na uho. Tito se gotovo s gađenjem odmaknu pa mu

glasno naredi: »Crnobrnja, nemoj mi šaptati, pa tu smo, bogamu, među svojima!«... No Crnobrnja oklijeva, strašno je uzrujan i zbunjen, pa opet udari čizmama, salutira i ponovno se pokušava približiti Titovu uhu. Tito se izdere na njega: »Ma, čovječe, slušaš ti uopće mene, daj, bogati, govori glasno da te svi čuju!!«... Crnobrnja tad još jedanput maznu čizmama, salutira i očajnički viknu: »Druže Predsjedniče, umro — Hruščov!!!«... Nastade tajac. Opće zaprepaštenje i tišina. Čuje se Bakarićevo teško disanje kroničnog plućnog bolesnika. »Štaaa?!«, pita promuklim glasom Tito. »Umro drug Nikita Hruščov!!«, poput revna đaka, nekako robotski ravnodušno ponovi Crnobrnja i, onako golem i brkat, sav dršće. Nanovo tišina, gluhi muk. A klavir i dalje, nepomično šuteći, stoji iza Tita, kao nezgodan *corpus delicti*, po zagrebačku *delicatus*, neuklonivo svjedočanstvo naše dotadašnje neprikladne razuzdanosti. »Jebem ti Boga!«, kaže na kraju poluglasno Tito, a svima nekako odlane, kao da je stvar time riješena pa će se zabava uskoro moći nastaviti. No nije tako. I ne će biti. Tito se strogo zapovjednički, sasvim novim glasom, obraća Crnobrnji i kaže: »Daj, Crnobrnja, idi, bogati, i dobro to provjeri! I preko onih«... (nemam pojma čega i kakvih, očito nešto nadasve tajno). »To mora da je« — to se Tito sad nama obraća — »to mora da je nekakva zabuna, podvala, patka!«... (Tako je i bilo, mnogo kasnije se pokazalo da to bijaše kobna greška službenog austrijskog prevoditelja koji je pobrkao dva slična ruska glagola: *skanjčac* i *akanjčac*.) Crnobrnja lupi čizmama, salutira i, marševskim korakom, energično odlazi. Svi gledamo u Tita, a on, zabrinut i namršten (iako dobrano pod gasom), kao onomad u ratu, donosi neopozivu odluku: »Ja onda sutra letim u Moskvu! A ti, Svileni, vodiš Ceka!« »Joj, nemoj!«, zavapi nemoćno–preklinjućim glasom bijednoga Musorgskijeva Židova Bakarić. Sve prekida ponovni Crnobrnjin ulazak te njegovo novo struganje i lupetanje čizmama pa salutiranje. »Druže Predsjedniče, provjereno!... Sa svih aparata ista alarmantna vijest: za vrijeme govora u ruskoj saveznoj skupštini (baš je tako rekao) iznenada pao za govornicom i naprasno, na licu mjesta preminuo drug Nikita Hruščov.«... Sve je stolom zamrlo i pokvarilo se. Jovanka briše suze, nas trojica se pijano–unezvjerenog pogledavamo. Tito nešto bijesno mrmlja, potihom psuje sebi u brk, razmišlja. Onda naglo, malo se pritom zanjihavši, ustaje. Gurne stolac pa njime nehotice udari glasovir koji nemoćno jeknu. Svi, posrćući, ustajemo, klatimo se i šutimo. Čekamo. Tito tad prilazi Francu, najprije se pokušava rukovati, a onda odustane od toga, nezgrapno ga, ali toplo zagrlji i izljubi, pa mu kaže: »Vidiš, Francek, to ti je ta jebena politika. Žao mi je, iskreno mi je krivo! Mogli smo svirati, pjevati i lumpati do jutra. A sad se moramo rastati.« Pa se srdačno rukuje i s nama dvojicom. »Nemojte niš zameriti, pa svoji smo! Niš se ne brinite, čeka vas topla kupelj i svakoga od vas mekana postelja za dvoje (pritom šaljivo namiguje) pod baldahinom, jebote... Fala vam, puno fala na divnoj predstavi i veselom druženju! Vidimo se uskoro!« (Nikad više, opaska autorova.) »Sutra, pardon, već danas prijepodne čeka vas *Prigorka*, a onda vam stavljam na raspolaganje limuzinu do Zagreba. Ne dajte onom luđaku da

vozi prebrzo! A ti, Mladen, nemoj ništa doručkovati, ha, ha, ha!«... Sad već govori sasvim sabrano i duhovito, kao i uvijek; više se uopće ne vidi da je dobro no pijan, kao i svi mi (osim Kupferštajna). Opraštamo se i s ostalima te nekako potreseni, u pratnji ponovno uskrslih čuvara, odlazimo svaki u svoju sobu. S velikim čuđenjem sada smijem zatvoriti ulazna vrata i, prilično ošamućen, ostajem konačno sâm. Palim sva tri radijska prijavnika (pa ipak sam ja čovjek s radija!) i — supijano nesvjestan toga — preglasno slušam glazbu. Čini mi se da ju netko iza vratiju pomno prisluškuje, ali se ne osvrćem na to. Televizija više ne radi. Kad sam se okupao u vrućem bazenu i već s olakšanjem legao u krevet, netko kuca na vrata, dobrano me prestraši, ali to pokunjeno i nekako strašno zabrinuto ulazi samo prijatelj Franc, slavni basist. Ispričava se i nesigurno sjeda na podnožje mojega kreveta. Gotovo šapuće: »Toni, oprosti, prosim te, ali nešto me strašno muči, moram te, kao starijeg, nešto pitati... Kaj ti misliš, bum ja najebal zbog priče oko onog prokletog generala? Baš sam, kreten, nezgodno govoril o njemu, a ne znam mu ni ime. Sranje!«... »Ma, daj, zaboravi to! Mirno spavaj, dragi Francek!«, umirujem ga tiho. »Da je htio, već bi te dao smjesta odvesti i strijeljati«... (Za svaki slučaj, ipak oprezno pogledam prema ulaznim vratima. Učinilo mi se da su se lagano zanjihala.) Franc odlazi nekako potresen, samo donekle umiren pa i nehotice neoprezno, svakako preglasno zalupi vratima... Rano ujutro ustajem i, teturajući po umjetnom mraku, otvaram zlatna vrata rajskoga vrta. Zabljesne me divno sunčano jutro, obraduje plavo plavcato nebo, a vidim da je vrt savršeno, zna lački uređen. No njime se, poput neugodna smrada, povremeno razliježe nekakav gadni, hijenski urlik. Protrljam oči i bolje se zagledam u svu tu divotu. Najprije ne primjećujem ništa. No onda mi se ipak razbistruje uzrok one zvu kovne strahote. Jer, u samom dnu vrta stoji, pozorno me, drskim i divlje ukočenim pogledom promatra i svaki čas zakriči — golemi paun visoko i široko rastvorenih krila... Bijesno odahnem, počnem se oblačiti i pakirati pa sam uskoro već i spreman za odlazak. Pred sobom me već očekuje moj nezaobilazni nebeski anđeo čuvar i, sasvim udbaški, bez riječi pozdrava odvodi u restoran. Nakon obilna doručka — koji Mladen, prema Vrhovnikovoj noćno-jutarnjoj naredbi, mudro izbjegava — na pristaništu nas već čeka stara prijateljica, jahta *Prigorika*, okružena valjda vječno velikim valovima; zahvaljujemo se na fanatičnom čuvanju, pozdravljamo i rukujemo s trojicom naših pratitelja-agentata i uskoro plovimo prema Fažani. S mora se čini da se to ljuļaju čitavi Brijuni i nebo iznad njih, a Mladen i Franc već se uredno izmjenjuju u od prekjučer još uvijek djelomice zaprljanom WC-u. Na putu za Zagreb letimo sa 180, možda i više kilometara na sat u crnoj, nečujnoj, superluksuznoj limuzini bez registarskog broja. Je li to ona ista od prekjučer?? Nenam pojma, ali mi se čini da današnjom upravlja neki drugi gluhonijemi vozač, no i taj ima gusarski povez na lijevom oku. Svakih pola sata Šerment zaustavlja kola i gromoglasno povraća kraj ceste. U tim stvarima, dakle, ne pomaže nikakva predostrožnost! Blindirana kola, pred kojima se sa strahopoštovanjem uklanjaju

svi usputni sporovozni vozači, unatoč vozačevim nastojanjima, zaudaraju sve jače pa se i Franc i ja jedva suzdržavamo da se ne povedemo za Mladenovim primjerom. Negdje na polovici puta presrećemo sličnu limuzinu bez registracije s Bakarićevim društvom koje se odmara na popularnom vidikovcu i maše nam; i njihov elegantno obučeni vozač ima, čini mi se, povez na lijevom oku; izgleda da je to uvjet za prijam u tu službu — nešto kao konjski naočnjaci — ili sam to ja već poludio? Kako bi ti vozači, razmišljam po običaju malo zločesto, tek vozili s oba upotrebljiva oka!?... A nesretni Kupferštajn, dakle, nije uspio izbjeći vođenje sjednice CK-a, već je na putu prema njoj, sigurno jadan premire od straha, no maršal Tito očito ne mijenja svoje zapovijedi, operacija strogo teče prema prošle noći u trenutku donesenom ratnom planu... U Zagrebu se sve odvija normalno, stvari teku po rutinski dosadnome rasporedu, nitko ništa ni ne sluti o našoj neplaniranoj, netom završenoj avanturi, nitko nema blagog pojma odakle smo upravo stigli. A idućeg mi dana javljaju iz banke da mi je na žiro-račun stigla posebna novčana doznaka. Svaki je od nas trojice Titovih umjetnika primio po fantastičnih dvadeset tisuća dinara neto, više od deset naših tadašnjih honorara Muzičke omladine Hrvatske. Tito se, očito, još jedanput pokazao kao čovjek koji nadasve poštuje umjetnike, a njegova služba nedostiživo ekspeditivnom.

Lidija Vukčević

Poetika tijela

148

Zasnovali smo je na strogosti izraza i iskaza. Kako drugačije govoriti o konkretnom apstraktnim jezikom? Tijelo zahtijeva svu našu duhovnu pažnju: i više od toga, posvećenje duha. Smatramo da je tijelo kudikamo više nego posuda duha: ono je njegov oblik i fenomen, istinska stvarnost, promjenjiva i nesavršena, ali prava priroda. Ništa ne postoji u duhu što istodobno ili prije nije postojalo u tijelu.

Duh je samo ona neprestana vatra tijela, što nejednakom snagom izgara i s vremenom sagorijeva u hramu našeg tijela.

Mi smo najprije tijelo. I nadasve tijelo. Ono pleše ili govori, pjeva ili hoda, igra s drugim tijelima nezaobilaznu igru ljubavi i odanosti, neprijateljstva i izdaje. Ono ratuje s drugim tijelima. Ono proizvodi zajedno s drugim tijelima nova tijela. Izaziva užitke, klikće u ekstazi.

Trpi bol. Nejednako, i bez pravila najavljuje svoj odlazak.

Kreće se prostorom. Zauzima ga. Preoblikuje. Podvrgava sebi. Imenuje predmete prostora, druga tijela, svojim imenima: kugla, stožac, kocka.

Gradi neživa tijela u prostoru.

Glavni je fenomen, fenomen i adut ljudskoga tijela da živi. Ograničeno, konačno. Živi i stari. Rađa se i umire. Nadahnuto životom ono trpi neobičnu privilegiju: da sebe smatra najvažnijim tijelom i bićem svemira.

Tijelo misli. Sriče najprije riječi, potom poima njihovo značenje, imenuje pojmove, oblikuje ih u rečenice. Tijelo ima jezik. Najprije onaj prvotni, svoj jezik tijela. Kojim iskazuje ugodu ili hladnoću, žeđ ili glad, borbu za opstankom, lovačku svoju prirodu, potrebu da se hrani ili probavlja, spari s nekim drugim tijelima. Tu igru imenuje ljubavlju ili žudnjom.



Potom, tijelo govori svojim jezikom. Jezikom svoje glave, jezikom koje ni kod jednog drugog tijela, ne iskazuje suvislo svoje riječi i misli, zapažanja i htijenja tijela. Tijelo ima i tu sposobnost da ga ne možeš prevariti: njegovu glavu možda i da. No tijelo, naviklo na okuse i mirise, tijelo koje naslućuje svojim njuhom ono srodno i njemu neophodno za opstanak i nastavak vrste drugo tijelo, ono svim svojim bićem traži.

Čak i onda kad ga ne nalazi ili pronalazi samo privide onoga što traži.

Tijelo ima i svoju unutarnju glazbu, svoje ritmove i melodiku, svoje harmonije: mijenjaju se sa godišnjim dobima ili vremenom dana.

I kad izvana nije vidljiv, tijelo ima i svoj kolorit. Ono nježno je obično melankolično i stoga modro, sivoplavo ili ljubičasto. To mu je narav, iako ide u mnogim drugim inačicama. Postoje melankolici koji su vrlo uporni i ne slute na nježnost. Njihova se suptilnost očituje drugačije: posve se zatvaraju kao biseri u školjci.

149

Glava često kasni za svojim tijelom. Uzmite snove. Sve ono što je tijelo bolovalo, izranjavano a neiskazano, postaje vidljivo u naizgled nečitkoj simbolici snova što se kao neki nejasni kaleidoskop projiciraju noću. U njima tijelo daje svojoj glavi, njegovu duhu, znakove za uzbuću, ponavlja tiho onaj prigušeni ton sirene, koji bi svakoga na javi zabrinuo. Ne, mudra dnevna i naizgled razborita, trezvena glava, ne uzima za ozbiljno signale koje mu njegovo noćno tijelo odašilje. Potom, kad se desi nešto bolno, ta ista glava razbija sebi glavu oko toga kako je bila nepametna da uoči ili prepozna simbole i signale svoga tijela.

Prostor je glavni habitus tijela. Naša tjelesa u prostoru i vremenu — nije li to možda najbolja definicija naše povijesti?

Tijelo koje se sučeljava s drugim tijelima. Satire ih, muči, ubija. Zbivanja koja proizvodi naziva povijesnim događajima. Vodi ratove, koristi tjelesa svojih bližnjih protiv svojih nešto daljih tjelesa.

Bogohulno bratoubilaštvo poslije naziva pobjedom načela slobode.

Tijelo čovjeka koje svojom glavom, ali i svojom majstorskom rukom doseže do Boga. Kojega opisuje, podarujući mu najbolja svojstva vlastita tijela i duha. Boga koji ga naposljetku zlostavlja svojim nemogućim, nepodnošljivim, neizvedivim moralnim zakonima. Tijelo, koje ne zna i ne umije odoljeti svojim požudama, svojim strastima. Tijelo koje zna boju svoje krvi prema svojim žudnjama: bakar znači lakoću privlačnosti, zlato svetost aure tijela, modrina tajne čudotvorstva.





Tijelo koje dodirima iscjeljuje druga tijela. Posebno ona voljena. Tijelo koje nade bolno mjesto ticalom svoje osjećajnosti. Tijelo koje se žrtvuje za drugo tijelo: izlaže se samoći ili vjernosti, hrabrošću prkosi nedaćama i nevremenu.

Tijelo koje je kadro dati život za drugo tijelo. Tijelo koje svojim tijelom spašava druga tjelesa, čak i onda kad je mrtvo. Tijelo koje ne poznaje svoje granice baš zato što ih neprekidno pomiče. Tijelo koje nije zaskočilo svoju sje-nu što ga uvijek nadmašuje. Tijelo koje nakon ljubavi rađa novo tijelo. Koje će ponovo, nakon ljubavi rađati nova tjelesa. Naraštaji tjelesa iz kojih smo izrasli. Njihovim stopama hodimo. Njihovim grijesima i vrlinama brodimo.

Tijelo koje uspostavlja Boga baš onda kad ga osporava. Tijelo što bi htjelo kozmičke razmjere a pada na vazda istom kamenčiću spoznanja.

Tijelo što ljubi drugo tijelo i kad ga želi zadržati zauvijek, makar kao formu, tu žudnju, svojim tijelom pretvara u sliku ili kip, himnu ili sonet.

Tijelo koje sije i žanje, ore i melje, peče i gradi, ljubi i rađa. Lovi i seli se, iz prostora u prostor, iz vakta u nevakat.

150

Tijelo što nalikuje svim drugim tijelima, ali je opet drugačije od svih drugih tjelesa. Tijelo koje bi nadmašilo samo sebe u ikarskoj igri leta ili feniksovom izgaranju, da može. Tijelo koje bi oživjelo platonske spilje i proizvelo ideje, slike slika.

Tijelo koje osporava sebe i svoju konačnost svakom gestom milosti. Tijelo kojem je umjetnost najviša milost i najbolji izraz. Tijelo kojem je ruka ili koža granica kojima obaseže ili se udaljava. Tijelo čija je ruka instrument boga. Tijelo, to veliko glazbalo čovječanstva, drevno i mudro, kojim se pamti prvotni grijeh i potonja vrijednost. Tijelo koje ljubi i ljubavlju mrvi konačnost. Tijelo koje dok ljubi doseže božansku providnost. Tijelo koje se nadnosi nad drugo tijelo i bunca beskrajne i nerazgovijetne riječi ljubavi. Dragocjeno lijepo tijelo ljudskosti, nagosti, savršeno u svojim proporcijama, beskrajno u svojim mogućnostima, nesagorivo u svojim težnjama. Tijelo koje vodi igru bliskosti nikad ne žmireći na hrapavostima, ožiljcima ili samo nježnoružičastoj posljedici rumenila koje sram, ne libeći se ostavlja kao popudbinu u igri udvoje.

Tijelo koje pjeva svoju sreću u divnim dionicama božanskog: tijelo što se razmeće od oholosti neočekivane sreće ili plamteći gori svoju groznicu ljubezni. Tijelo što se nadmeće s drugim tijelima u prvenstvu, neznaboštvu ili samo utrkivanju s nenadanim daždem.

Tijelo, zvijezdo sjajna u tamnome svemiru. Tijelo koje trčiš svoje maratone i usrkavaš oksizhen punih pluća radujući se novome jutru. Tijelo sveto koje oseedlavaš konja, koje s njime i na njemu kaskaš kas, jezdiš galop. Tijelo moćno što sjajan izvlačiš mač da ozlijediš djevojačku put. Tijelo muškarca koje se mjesečinom bedara nadnosi nad blistavo tijelo žene. Dok njeno tijelo uranja i





izranja pod tvojim tijelom, dok izgara i žari se u igri prastaraj, kao pliskavica klikće svoju sreću.

Da bi tebi tijelo dopustilo klokotanje tvojih vodopada, rastoka tvojih. Poslije, tuguje svoju nemoć, vrišti svoj krik, razapinje svoju bol. Oplakuje rastanak tijela.

Tijelo što tuguje svoju svemoć — jer konačna je, svoju zrelost, jer se sabire u starosti. Tijelo koje tijelom iskazuje sebe. Tijelo, alfabetu božanskog. Tijelo, krstu ljudski. Tijelo, zvijezdo čovječnosti. Tijelo izukrštano s drugim tijelima. Isprepletano dodirima. Tijelo, što svetu slaviš put.

Tijelo, najbolji znaku ljudskoga, bolno ljudskoga.

Tijelo, simfonijo milosti, jednom ljupka minijaturu okana prema istoku, drugi puta svemoćna pustinjo nad kojom se gasi krvava svjetlost sutona. Tijelo kojim brodimo ka drugim tjelesima. Tijelo, blistavi brode s nadmenim jedrima, punim vjetra, otvoreno ka pučini. Tijelo, avanturo nemirna kojom ovladava duh, sad svemoćan sad ništavan. Tijelo, riznico dodira, nota, boja, linija, riječi: knjigo svevremena.

151

Tijelo u prostoru

Ljudsko tijelo, možda najsavršenije djelo Gospoda. Ili, drugačije gledano, svemir svemira. Najviši oblik svemirskog znanja i izgleda jedino njegovo biće: koje misli i trči, pali i gasi vatre. Znanja, politike, ekonomije, razvoja, prevelikog rasta.

Tijelo koje prekoračuje svoje granice. Koje uspijeva nadmašiti sebe. Umjetnošću, filozofijom, religijom. Vodi ljubav, razdvaja mržnju.

Ipak tijelo se kreće prostorom. On je naizgled beskraj. Dugo smo mislili da je Zemlja kojom se kreće ravna ploha: tabula rasa. Tada bi se i moglo zamisliti da je kretanje tijela linearno, od jedne do druge točke u prostoru. Ipak, prostor je kao i tijelo, sačinjen od tri dimenzije. Tijelo je voluminozno, skulpturalno, obujmljivo, taktilno, ćutilno. Ima svoje nagone i kaprice, naviku da trči u opasnosti i pliva u užitku, da se krećući mijenja, i da mijenja okolnosti koje zatječe na svom putu. No tijelo, nastojeći nadmašiti sebe, svoju ljudsku i konačnu prirodu, ne nadmašuje i prostor. Prostor je taj koji transcendiraju ljudskost, tijelo, trajanje. Premaši čovjeka i njegovu kratkovječnost. Naposljetku utihnemo u beščutnom, muklom, gluhom bezvremenu: prostoru. Iz milošte ga kršćani, i iz straha, zovu nebom.

I pjesnici i filozofi, i fizičari i astronomi, znaju da nema neba. Osim u metafori.

Prostor je naizgled neuništiv i bezmjeran, bezobličan iako zatočen u školjkama svojih svemira. Koji povremeno prasnu. Iz crnih rupa, mirijadama svjetlosnih godina potom, mukom i mukom, nastaje ljudski svijet. Svijet tijela koja





se kreću i misle. Upravo je tu srž: misle stoga što se kreću. Imaju svijest o sebi u prostoru. Kreću se njime. Ono što ih obilježi, u kolektivnoj svijesti, nazivaju poviješću.

Prostor je pravi habitus ljudskog tijela: najprije majčina utroba u kojoj smo položeni kao mali punoglavci. Plutamo njome, lebdimo u tjelesnoj tekućini isprepleteni pupčanom vrpcom. Nju, možda nikada i ne skinemo. Ne samo umjetnici i uspješnici među nama. Gotovo svi.

Čak ni u onom hipu kad nam tijelo polože u jednu drugu utrobu, veće majke, sviju nas, Zemlje.

Vraćamo se počelima, usadujemo se iznova da bismo iznova postali sjeme. Zapravo ipak nestajemo nakon nepunog desetljeća, najkasnije. Duh i duša, budući bez tijela, dakle i bez tijela, navodno se sele. No ako su bestjelesni, kako putuju: kao čista energija? Kao valovi, sa sebi svojstvenom magnetskom frekvencijom? Koji se sudaraju s drugim dužinama i odjekuju rezonancijom?

152

Tijelo u prostoru obasjanom svjetlošću ima svoju sjenu kao neku vrstu neobičnog dokaza o svojem postojanju. Sjena, mjera čovjekova. Uvećano njegovo biće. Sjena, projekcija čovjeka — kakav bi mogao biti, kakav bi možda morao biti. Nikako ne manji od svoje sjene.

I zaista čovjek sve što čini, pod kapom nebeskom, moglo bi se čitati iz razmjera njegove sjene. On je na bezbroj načina prekoračuje, opkoračuje, zaobilazi, ništi. Ipak je ta sjena njegova vlastita projekcija. Uvećana, kako i jesu naša poimanja o nama samima nešto veća nego ono što smo mi realno. Dok i samo tijelo ne postane sjena.

Ipak, tko će znati što je to realno? I gdje ono započinje a gdje završava.

Kao i prostor, je li i prostor realan? Kad se krećemo zemaljskim putovima idući u jednom smjeru, vraćamo se na mjesto kretanja. Nije li to apsurdno: idemo na zapad s istoka i idući sve dalje stižemo na onu inicijalnu, istočnu točku s koje smo krenuli. Zato što je Zemlja okrugla ili zato što je Onaj gore tako smislio naše postojanje da ga učini što apsurdnijim: besmislenim kretanjem u krug.

Tijelo se, kreće prostorom u njemu susreće druga tijela. S njima se sastaje i rastaje. Ona koja zavoli nastoji zadržati pored sebe. U prostoru gradi — nakon što je izašao iz spilje — možda najprije šator. Potom sojenice, pa zidane kuće. Iako je tijelo čovjekova kuća, njegova ljuska koju ne napušta lako, i koje svojim obujmom zaprema neki prostor, on ipak ima potrebu nastaniti se na jednom mjestu, nakon milenijskih lutanja i tisućljeća lova. Način na koji obitava, oko čega se njegovo biće okuplja, temeljno mu nalikuje. Zato je ono što





čovjek podrazumijeva pod nazivom stan ili kasnije dom, tako neobično, duboko urezano u ljudsku svijest. Tu mu se sve zbiva: rađa se, stanuje, spava, sklanja se, oblikuje obitelj, čuva svoje naslijeđe, živi svoju starost, čeka svoju smrt.

Sretan je bio onaj naš nedavni predak koji je umire u istoj postelji u kojoj se rodio. U kojoj je sačinjen, po slici i prilici svojih roditelja.

Po shvaćanju prostora čovjek nalikuje svojem idolu: bogu.

Samo je naizgled nalik bogu, no ipak je posve drugačiji.

Bog uostalom, misli čovjek, nastanjuje mnogo veći prostor.

Pretendira na sav poznati svemir, da njime gospodari, da kraljuje kozmosom. Taj je prostor slobodan od vremena jer, pretpostavljamo, nema svjetlosti koja bi omjeravala naše postojanje prema božjem. Svjetlost koja bi rezala prostor svoga gibanja na sate, dane, sedmice, mjesece, godine, desetljeća, stoljeća...

153

I našem postojanju dodavala konačnosti, uvjeravala nas o prividu i zabuni, podsjećala nas na smrtnost.

Nedavno su novine donijele neobičnu vijest. Znanstvenici su otkrili kôd starenja koji je kažu, bolest i koji bi mogli promjenom, zaustaviti. Tako bismo najprije mogli poživjeti četvrt stoljeća duže od Gruzijaca i njihovih starih pastira što srću jogurt i prave djecu u stotoj. Potom, budemo li imali sreće, zamrznut ćemo svoj izgled. I nakraju, najbogatiji od nas, živjet će vječno.

Možete li ipak zamisliti tog očajanja: kad se jednom odlučite živjeti, nećete moći umrijeti. Niti dostojanstveno ostarjeti.

Što bi onda postao prostor? Tek terminus tehnicus?

I s time u vezi nametnula bi se jedna nova odgovornost: gdje bi stanovali ti novi beskonačnici, vječni ljudi? Kako bi se mimoilazili s onima drugima, koji su siromašni a plodni, pa će nas ukupno za tridesetak godina umjesto sedam biti devet milijardi? Koji će nas prostor hraniti, na kojem ćemo stanovati, kojim ćemo trčati? Ili ćemo stvoriti nove gradove na vodi, koje će zapljuskivati najveći i možda vječni element?

S pljuskanjem valova mora bit će nam tako ugrađen u svijest i jedan neobičan metronom: njime ćemo znati kad smo kao talasi na svome vrhuncu, u krijesti, kad se prosipljemo, a kad razbijamo o stijene. Što je kruna i smisao ljudskog postojanja moći će nam reći ljudsko iskustvo samo. Onaj časak pred razbijanje kad u vrhuncu moći postajemo pjena i prah, ili pak sreća razdvajanja s morem, prividom beskraj, kad nas plima ponese i prosipanjem o stijene ili žalo učini nevidljivima za novi tren. Ustvari, to nas povlači ista misao na vječnost





koja prostor čini vrtom uzoritih bogova a svakoga od nas poniznim rabom što je ugrabio. Ako je imao malo više sreće nego pameti, trčati uz bok božanskih sjena, što su padale na nas u nepojmljivo nepravednoj utrci na sve ili ništa. Između divinskih figura i nas, konačnika, što postajemo iz sjene i vraćamo se u nju, postajući sjene.

Dotle drski bestjelesni nečovječni bogovi osuđeni na vječnost gluvare prostorom što smo ga mi svojim radom i umom, brigom i veseljem, pomno osvajali, i nikad ne usvojili, ne osvojili.

Vrijeme, mjera tijela

Tek u vremenu ljudsko tijelo postoji.

Ljudsko ili neko drugo: kocka, kamen, stablo.

154

Nijedno tijelo kao ljudsko ne trpi rad vremena. Jednom mudro i stameno, u miru i skladu sa svojom prolaznošću, jednom burno i žučno, s nemirima koje diktiraju prolaznost i spoznaja.

Vrijeme? Tek jedna konvencija znanosti? Tek jedan dogovoreni terminus tehnicus, koji postoji samo zato što ga čovjek nastanjuje, omjeravajući se prema drugim tijelima u njemu? Vrijeme, simbol starenja i konačnosti?

Vrijeme, koje ćemo, kako čujem, uskoro nadvladati i živjeti u ljepoti tridesetogodišnjaka stotinu ili više godina? Tko će odabrati takvu utopiju, san dokonih buržuja? Da budemo nepromjenjivi, i u neku ruku, svemoćni? Da pirujemo svoju mladost? Da odolijevamo smrtnosti?

Da dokidamo strah od uzaludnosti našeg hoda pod zvijezdama, i po mukama?

Tko će tada pjevati kantilene, uzimati liru u ruke ili stajati pred štafeta-lajem? Hoće li biti potrebe za umjetnošću? Ili ćemo je transcendirati umjetničkim, ili tek umjetnim životom?

Kako ćemo nadvladati strahove? Čime? Hoće li i za to postojati neka pilula, panaceja neka?

Vrijeme nas, zasad, na sreću, liječi od nas samih. Najčešće je pravedno i postavlja na mjesto uzburkanosti i nepravde trenutnih ili dugotrajnih zakidanja. Uzbibano more naših čuvstava, jednom stečena starost, najčešće privede, priveže nekom molu, nekoj luci: ne brodimo više punih pluća, s osjećajem u njedrima da je pred nama još beskrajno mnogo vremena. Mladost je nasreću kratka, i preživimo li otrežnjenja zrele dobi, ostaje nam utjeha pamćenja.

Vrijeme koje se u ljudskom vijeku najčešće računa događajima: prijelomnim ili slučajnim, neznatnim ili pomno biranim, povijesnim ili projektiranim. Neki su ljudi zaista režiseri svoje tragedije: bez nje bi ostali anonimusi.





Vrijeme koje dijelimo s drugim vremenima, vremenima drugih ljudi. Za neke smo sretni što smo nam suvremenici, druge bismo izbacili iz svih vremena.

Želimo obilježiti svoje vrijeme, kao brižan vlasnik stada svoje jaganjce. Udariti mu žig, kako se to obično kaže. Najprije, najčešće prolazimo tako da smo sami žigosani, biljegovani. Isključeni i omalovaženi. Izbrisani.

Uključeni u nepostojeće, izgnane, disidente.

Ipak, oni drugi, koji su se kao francuski akademici za života proglasili besmrtnicima, uživaju svoje dosadne vječnosti okovani u ordenje međusobnih odlika: jednačenje po pripadnosti, asimilacija po mjestu tvorbe, pa nakraju po zvučnosti. Ne brujti ta bezvremenost samozvanih vječnika. Atonalna je. Donekle i bezlična. Mumije zure u druge mumije u faraonskoj fantaziji da će sutra ili prekosutra biti pronađene u labirintu budućnosti. No, budućnost ima tu prednost što joj prijete nepostojanje. Što je još nitko nije vidio. Ni oni koji su je kreirali u svojim naizgled optimističkim laboratorijima. Ispada iz udžbenika kao escajg iz ladica.

Neviđena i nečuvana, princeza nihilizma, budućnost će, svakako biti opovrgnuta nekom zlom kraljevnom sadašnjosti.

Ne-vrijeme bezvremenosti carevat će tim vakuumom što će nama ili njima sutrašnjima biti podmetnuto za apsolut.

155

Trijumf jezika

Moj jezik, to sam ja. Bez njega gotovo da i ne postojim. Njime mogu izraziti sve što želim. Čak i ono nemoguće. Jer upravo to nemoguće počiva u jeziku. Pripitomljeno kao divlja zvijer u kavezu jezične sposobnosti. Jezik me odaje, najprije. Ne samo moje porijeklo, status, obrazovanje, dob, emocije, inteligenciju, strah, sumnju. Jezik odaje moje mogućnosti da se njime koristim; pravo da spoznajem; pravo da branim pravo. Pravo da se koristim svojim jezikom, da ga upotrebljavam javno nije nešto što je dano samo po sebi. Generacije mojih duhovnih otaca pribavile su mi to pravo: da umjesto većeg, svjetskog ili samo stranog »državnog«, u javnoj upotrebi koristim i jedan manji, svoj materinski jezik.

Jezik je jedno od najuvjerljivijih instrumenata politike. Ni jedno pitanje kao ono jezično ne pali toliko vatri, ne stvara toliko društvenoga požara. Ni na jednom se pitanju nije slomilo toliko odanosti kao na onom jezičnom. Radije su se u odsudnim trenucima prijatelji odlučivali za pridjev svom jeziku nego za druga s kojim su proveli mladost.

Jezik je sredstvo jedne od najmoćnijih umjetnosti, književnosti. Ona ga koristi milenijima, u usmenoj ili pisanoj formi. Umjetničkim sredstvima, jezik se uzdiže do božanske esencije.





No i naizgled prost, jednostavan svijet koristi jezik. I to više ratar nego službenik. On za svoga konje i kola zna svaki dio. Imenuje detaljno i besprijekorno, kao anatom ili precizni mehaničar. Ima jezični osjećaj i gramatikalnost razvijeniju nego gradski čovjek. Često je u sebi prigušeni umjetnik: to se najbolje vidi u naivnome slikarstvu. Zašto se boji otkad je tiskarstvo, a to je do-
brih pola milenija, pjevati svoje epove?

Nije li i u njima bio ravan homerskima?

Jezik je svemoćan: on je najstvaralačkiji princip čovjeka i čovječanstva.

Njime, prema biblijskim naputcima, započinje svijet: Riječju.

Zaboravljaju stari pisci da je i riječ sama tijelo. Treperi, para uzduh ili uho, vrisak se njen čuje nadaleko, krik joj je početak ekstaze. Riječ je fragment rečenica koje su melodijom ili tonom tako različite od osobe do osobe. Od govornika do govornika.

156

Riječ traži, izaziva, pobuđuje i drugu riječ. Riječ omogućuje djelo. Ona ga čini iznova, nakon što je stvoreno, postojećim.

Isto tako, događaje. Riječ ih može učiniti ništavnima ili nepostojećima.

Kolika je u njoj stvaralačka ili ona druga, rušilačka snaga.

Bez jezika smo mukli kao stabla, strastveni kao nevera. Bezjezični, bili bismo još konačnija bića nego što smo. Ovako, svakodnevno, posebno onom umjetničkom prirodom jezika, otkidamo svakoga dana po komad svemira. Peču kozmosa.

Odgrizamo od neba ili Mjeseca, kao fetu dinje. Poosobljavamo, činimo svojim ono što nam je tuđe ili nepoznato. Znatno prije kamere i objektiva, bilježimo slike s putovanja. Izjavljujemo ljubav. Vodimo ljubav. Zaključujemo. Spoznajemo. Pitamo se. Volimo. Sporazumijevamo se. Stvaramo sporazume. Oblikujemo zakone. Ustanovljujemo pravo. Pišemo povijest. Čak i onda kad je ne činimo. Procjenjujemo. Udvaramo. Razdvajamo spojeno i spajamo razdvojeno. Smišljamo logiku i njene principe. Proglašavamo ratove ili primirja. Određujemo laž i vrednujemo istinu. Jezikom molimo Boga i kunemo sudbinu. Jezikom kazujemo sebe na mnoštvo zapanjujuće različitih načina, bez da polažemo račune za ono što smo izrekli. Postavljamo temelje mišljenju. Filozofiramo. Najprije pitajući, propitujući stvarnost. Potom pitajući se zašto je nešto takvo. Dalje ustanovljujući, trudeći se oko prave prirode bitka i bića. Slijedi određivanje, pojmovlje. Sve to ukazuje na stanovito poimanje. Najviši je oblik mišljenja možda baš samo spoznavanje. Samo čovjek spoznaje. Čini to, neka mi Dragi Bog oprost, više i od boga. Jer bog stvara svijet. A da se o njemu i ne pita. On govori, otkad je u kostimu Krista, i nekim čovjeku razumljivim jezikom. Armenskim ili hebrejskim. No, ipak, ljudskim jezikom. Ali, nije li i





Dragoga boga Dragi čovjek smislio, da bi drugoga dragoga čovjeka držao u većem neznanju i trajnoj pokornosti?

Jezikom očajavam. Jezikom se hrabrim. Jezikom tugujem, jezikom slavim. Jezikom pjevam kantilenu svoje odanosti. Jezikom nostalgije lamentiram nad izgubljenim zavičajem. Jezikom prizivam dragoga koji će doći. Koji ratuje ili putuje. Koji je dalek, ali jezikom dostižan. Jezikom vjerujem, jezikom sumnjam. Jezikom ljubim. Jezikom mrzim. Jezikom varam. Jezikom pristajem. Jezikom otklanjam. Jezikom otkrivam. Jezikom računam. Jezikom poimam i stvaram znanost. Jezikom iskupljujem. Jezikom iscjeljujem. Jezikom činim nevidljivi svijet vidljivim.

Jezikom predviđam. Jezikom, koji nije drugo nego ton glazbala mojega tijela, osuđujem sebe na kavez slobode, misleći da potirem svoju konačnost. Jezikom ljubim bližnjega svoga više nego ikoga drugoga u svemiru. Jezikom uništavam i sebe i bližnjega svoga, više nego kamenjem. Jezikom pribavljam milost i oprost, jer i ja jezikom milujem i opraštam. Jezikom, samo jezikom ljudskom, besmislu u svemira dajem stanovit, makar i kratkočasan smisao blistavog meteora.

157

Središte

Što god mi rekli o tome, seks je naše središte. Ono žarište kojim vladaju rojevi užitaka. Strasti. Žudnja. Ono nas ništa manje nego neki drugi tjelesni znak, razlikuje. Određuje. Muškarci smo ili žene. Nama vladaju nagoni. Eros je naša os: sve što se zbiva s čovjekom, kao individuumom ili čak kolektivitetom, istječe s ovoga izvora. Njime značimo. Njime zračimo. Ono je naše najjače oružje: njime lovimo svoje drugo drago biće.

Iz te točke — ne možemo reći promatranja — nego točke djelovanja, mogu se očitati svi naši postupci. Kod muškaraca nešto jasnije nego kod žena tjelesna se želja očituje odmah. Krvotokom se uspravi, pokrenuta možda iz primozga, primordijalnim zakonom, princip muškosti.

Žena izražava to svidanje drugačije: rijetke su žene koje prečacima stižu do ekstaze. Mnoge uživaju radije dugu ljubavnu igru.

Ne znam je li mjesto našeg žarišta ujedno geometrijsko središte naše. Mislim čak kad bi se na crtežu osovio šestar da bi opisao raskoračenog čovjeka. Onako kako iz Milana opasuje Evropu. Svejedno je Strasbourg administrativno središte njeno.

Tako i mi: svejedno duh smatramo središtem bića naših. Da, on i jeste u neku ruku središte čovjeka. Kao takvog. Pojedinačno svi reagiramo na svaki podražaj snagom iz slabina.





Pitate se, čime se onda razlikujemo od životinjskoga carstva. E, time što naše središte ima svoj um. Ono neće bilo koju ženku, kao što lavica hoće bilo kojeg lava. Ili tigra.

Ako se i kojim slučajem spari s nekim drugim svojim parom, koji joj nije dovoljno blizak, srodan ili po ukusu, gorko se kaje. Budimo iskrene: ipak prije primjećujemo muževnost muškarca nego njegovu inteligenciju. Ono mužjačko u njemu poslije dovedemo do praga zaljubljenosti. I uvjerimo sebe kako nas je grom udario. Ma brus. Nas je privukao upravo miris muškosti. Omamljujući prah tek procvale zove. Miris i okus puti, ono što se u francuskome kazuje riječju *chair*, a znači više nego meso, više nego tijelo: čista putenost. Njome bridimo, klizeći na varljivoj oštrici morala. Da se pustimo svojim fantazijama, koliko prekoračenja, koliko raspojasanosti.

I možda tada ne bi bilo ni potrebe za stvaranjem. Posebno ne umjetničkim. Živjeli bismo svoje fantazije, uživali svoje snove. Trošili ih kao lijekove. Čini mi se, da bismo bili većina i posve zdravi, neka mi oprostite svi dežurni sveci ugodnici.

158

Ionako, sve što činimo, čin je, ostvareni ili tek žuđeni, središta našeg.

Simple coeur

Jednostavnog li srca, što od radosti kuca. Da, ono je tako revno, kao neka bogu vjerna redovnica. Revno i drevno. Nikad ne vara. Što ga god pitao. Bilo kad da sumnjaš, ono će ti reći svoj odgovor. Ono ne laže. Ono je najčistije biće u nama. Da, biće. Sa svojim životom, treptajima, šikljanjem, mlazevima. Komorama, venama, arterijama, snagom. Opskrbljuje sve naše dijelove krvlju živodajnom. Svašta može preživjeti. I svoju kratku smrt. Ovo pišem s užasom onoga kome je tako u dva navrata umirala prva osoba redom, vlastita majka.

Iako liječnici kažu o srcu, kad vi raspalite srce drapajuće akorde, da je ono običan mišić. I da u njemu ne prebiva duša. Ne, nego tetrijeb. Što pjeva, što klikuje od sreće postojanja.

Lijepo nas upozorava kad smo lašci, kad trgovci. Kad bogomoljci, kad pelivani. Kad noćobdije, kad prodavači opijuma. Kad samo skromni vodiči magaraca, mazgi, karavana tvrdoglavih.

No i u siromaha i u bogataša srce jednako bubnja na opsadno stanje pred daždem ljubavi ili poplavom srdžbe. U obojice ono čini sve da spasi. No nikad ne izdaje.

Pitajte srce. Pitajte ga o svemu. O božanskim i zemaljskim stvarima.

O postojanju svemira ili NLO-a. O zraku na vrhu Tibeta ili o naravi krivotvoritelja. Pitajte srce o ljepoti. O dobru. O osveti. Pitajte ga i o zlu. Ono će znati





odgovore. I to ne bilo kakve. Jasne, kristalno čiste odgovore. Odgovore logičnije, razumnije i od razuma. Jer ono počiva na logici ritma: bubnjanje određuje kao detektor što je istinosno a što prijevara.

Pitajte srce o ljubavi. Ono će naciľjati uvijek bitno, kao jabuku. Ono i jest naša jabuka, sa srćikom sreće u sebi. Kad nas nešto povrijedi kaźemo, ugrizlo me za srce. Kad nekoga zavolimo, ušuljao nam se u srce.

Srce najćešće ćuti. Jer ćuti sve. Jer svime strahovito vlada. Kao besprijeķorna oaza u pustinji. Mi bismo bez srca, bili takvi, pustinja bez i jednog jedinog znaka ųivota.

Našim pustinjama ųivota, srce daje najviši smisao.

Jer nam podaruje temeljne odgovore. Jer su to uvijek oni srca.

Jer logika srca zna bolje od logike razuma.

Jer srce našeg srca je uvijek osjećaj, nikad um.

159

Tijelo kao raspelo

I prije mene, mnogi su autori shvatili ljudsko djelo kao tijelo raspela.

Raspeti smo. Razapinjemo. Pribijamo na krst jer smo sami pribijeni.

Za muke koje podnosimo dobivamo malu ili nikakvu nagradu.

Rane koje nas ne iscjeljuju od svijeta. Od rada konaćnosti. Od ljudskih poroka.

Ne spašavaju nas proroka. I što je moźda najbolnije, ne oslobađaju osjećaja grijeha. Krivnje. Bez krivice. One tragićke u podjednakoј mjeri kao i starozavjetne. No, ne treba nama povijesna perspektiva za to ćuvstvo: moderni je ćovjek raspetiji nego iķoji.

I Leonardo je shvaćao ljudsko tijelo kao oblik krsta. Na nekim mjestima kriź koji iskazuje ljudskim oblikom kad je ogledni, idealni ćovjek model slikaru, u svome raskoraku podsjeća na zvijezdu.

Zavidim mu na amalgamu osjećaja za prostor i kalemljenje simbola na simbol.

Zaista rijetko umjetnićko ispitivanje. Ipak, Leonardo sa svojom preciznošću i simetrijom, većinu je svojih likovnih slutnji i literarnih nasluta pretvorio u zbiljski materijal, u tijelo umjetnićkog djela.

Moj je otac, kako je već rećeno mnogo puta mojim tekstovima, nadmašio suvremeno poimanje Hristosa. Razapet ćjevćicama, svakog drugog dana na apa-



ratu za hemodijalizu, on je gledao svojim očima kako mu se krv, živodajna snaga, ispire i mijenja, oslobađa otrova dodavanjem novih.

Sve je to podnosio šutke, mirno, s dostojanstvom čovjeka koji je pojmio da je osuđen na krajnju muku. Izmrčvaren i rastočen, nalik najbjednijem čovjeku, uputio se, pun neiscijeljenih rana, u svoju onostranost. Odatle nadzire moj rad, tekstove moje.

Za mene je viši i moćniji no ijedan bog: podnio je ono što bogove slama, ljudsko iskušenje. Odolio je izazovu, istrpio bijedu, oteo se iskušenju da presudi sebi. Učinio je to da bih ja opstala. Prinio mi je svoj život kao žrtvu. Nijedan dar nakon očeva, za mene nije dragocjen. Njegovo se tijelo kao raspelo javlja u svim prizorima, u svim scenama, stoji za svakom mojom riječju ili mišlju: ono je pozadina svega što činim, svemu što ću tek učiniti.

Očevo raspeto tijelo za mene je jedini oltar. Jer ja zaista nemam drugih bogova osim Tebe, moj neupitni svemoćni oče.

160

Tijelom koje je prkosilo smrti, duhom koji ju je ukinuo, Ti si za mene ono što je kršćanima buduće kraljevstvo nebesko. Istinska uspostava božanskog na zemlji i u ljudskoj sudbini: prekoračenje zabrana i bolno osvajanje slobode. Tako bolno, da bolnije ne poznajem.

Nikola Petković

Lûk koji nedostaje: mali traktat o mostogradnji

Ravnatelji, rane i djeca branitelja između Morala stada i Nove moralnosti

161

Kada u kolovozu neke od kružnih godina naše povijesti, nakon jednog od niza nedorečenih i nedovršenih 'oslobođenja', Gizela Weber pokušava sina Vladu upisati u osnovnu školu, ravnatelj biran po do dan-danas intaktnim kriterijima podobnosti koja najbolje funkcionira ako je, uz bespogovornu poslušnost sustavu, začini osobna netalemtiranost i tupost, majci nadarena dječaka objašnjava da je učenje proces. *Ali, mali čita i piše*, uzaludno Gizela nastoji nadglasati to besprizorno utjelovljenje sustava... *Pogrešno*, vrišti trbuhozborac pedagogije, *pogrešno... takvo forsiranje nije dobro!*, urla branitelj mediokracije koji, a i ovo nije za ne očekivati, nije samo *prosvjetni radnik*, nego i *ratni vojni invalid*. Da individualne rane zadobivene za najvišu od stvari *slobodu* u samoj slobodi, potpomognute sustavom nastavljaju efikasno ranjavati kolektiv i tkivo društva za ostvarenje čije slobode su se upisale u tijelo ranjenoga, pokazuje nam i ova epizoda iz prošlosti koja nije prošla. Dijete koje čita i piše, kazuje invalid sustava s posebnim potrebama, najprije treba naučiti vući crte, da bi potom valjda, naučilo ono što već i sada zna: pisati!

Filozof koji je dijagnosticirajući 'moral stada', uzimao anamnezu društva pojedinačno promatrajući i analizirajući čovjeka za kojega je govorio da je sporna između majmuna i nadčovjeka, Friedrich Nietzsche, o ovakvom je robovanju sustavu u ime sustava, govorio na alarmantno aktualan način: Moralnost se, prema Nietzscheu, mora razumijevati, prepoznavati i vrednovati jedino u perspektivi života. Njegovo je vrijeme obilježilo, ponovimo, 'moral stada', koji je metaforizirana konzekvenca dijalektike 'gospodara' i 'roba'. Ta moralnost usmjerena je na to da ispunjava zahtjeve mediokriteta i mediokracije koja propisuje pravila, oblike i načine vlasti. Moralnost je ta, moralnost u službi socijal-

ne kontrole kojom se slabi štite, svete, i nameću potencijalno i aktualno jakima koje su gurnuli na marginu.

Iz koncepta povijesnog promišljanja morala, vratimo se u povijest kondenziranu u romanu o porodici Weber i zaključimo primjerom. Kad je Gizela, razočarana aktualizacijom očekivanog, ali njoj, u univerzalnoj pojedinačnosti »više moralnosti« koju na užas, podsmijeh i teror okoline iz generacije u generaciju, po cijenu samouništenja, prakticiraju Weberi, neprihvatljivog, iskoračila na pošumljeni asfalt poraća, dostigla ju je tajnica i na tečnom partizanskom kojim su vremenom ovladali mnogi saborski zastupnici slobodne i neovisne Hrvatske rekla: »Izvin'te, drugar'ce, drug Upravnik nije znao da je mali dijete palog borca!« I tada i danas, učeničku populaciju činili su studenti i djeca branitelja.

162

Između bića kondicionala i subjekta Nove moralnosti

Još jedna besjeda o trajnom prezentu i prošlom futuru naše uvijek svijetle budućnosti. Kad je, na početku 1938. Rudolf Weber bio u Gradecu na godišnjoj skupštini Kulturnog društva »Sloga« raspravljalo se o tome, treba li ime društva promijeniti u Hrvatsko kulturno društvo »Sloga« ili u Kulturno društvo »Hrvatska Sloga«. Javio se za riječ,

U vrijeme kada najbolji umovi Europe sanjare o budućnosti u kojoj će se ujediniti narodi svih zemalja (...) najbolji gradečki umovi (...) sanjare o tome kako da se separiraju što bolje i temeljitije, pod lozinkom sloge, od svakog drugog naroda, a posebno onog s kojim žive u neposrednom susjedstvu! Govorilo se ovdje puno o povijesti i svijetlim tradicijama hrvatskog naroda. Iako po svojim osjećajima pripadam svjetskoj naciji, a po svojim opredjeljenjima onom dijelu te nacije koja se u ovom trenutku na zapadu Europe bori za republiku (Njemačka, op. N. P.), ponosan sam na svoj hrvatski jezik, hrvatsku kulturu, hrvatske slobodarske tradicije i hrvatski doprinos ujedinjenju ovih panonskih i balkanskih prostora. U ime toga ponosa, u ime tih svijetlih hrvatskih tradicija, apeliram na vas da ne ističete hrvatsko ime u vrijeme kada se čak i u književnom časopisu može pročitati zloguki imperativ da dobar Hrvat ne kupuje kod trgovca ne-Hrvata, kada vampiri među nama patološki izbacuju parolu »Srbe na vrbe«, kada se etnička pripadnost sugrađanina našega, koji živi po principu da udarcu okreće i drugi obraz, izražava sintagmom »židovska svinja«. Apeliram na vas, ne slijedite primjer nacističkog ludila, ne dajte zloupotrijebiti hrvatsko ime! »Sloga« bi trebala biti dovoljno hrvatska!

Netko je zapljeskao, pa još netko, i onda je mladenačka tirada Rudolfova nagrađena gromoglasnim aplauzom. Izgledalo je da društvo neće promijeniti ime.

Kad se pljesak stišao, iz dubine dvorane zaorio se glas:

— Ovdje se ponosi hrvatstvom, a kod kuće židovski kruh jede. Svi znamo od koga mu otac prima plaću!

— A brat mu spava s kćerkom pravoslavnog popa! — dodao je drugi glas.

— Izdajica, izdajica! — odjeknulo je s drugog kraja.

— Izdajica, izdajica! — prihvatila je dvorana, skandirajući u crescendo koji je nadmašio onaj gromoglasni aplauz od nekoliko trenutaka ranije.

Društvo je promijenilo ime. (*Bauer*, 184–185)

»Viša moralnost« još je jednom poklekla pred moći animalističkoga morala stada. Opijeni mitom o progresu, svjedoci smo pukih promjena paradigmi u kojima nam¹ okupator uvijek dolazi kao osloboditelj pa i kad, što je slučaj s partizanskim učitelja invalida, a i s novohrvatskim koca i konopaca današnje Hrvatske, govori tvojim jezikom i kad ga ti u svojoj vlastitoj kući primaš kao brata. I tako sve dok te on ne počne oslobađati od tebe samog da bi te na kraju posve oslobodio, toliko oslobodio da, nespričan na tu količinu slobode i nesvjestan njezine po tebe kao osobu razorne snage, na kraju oslobodilačke misije, ne postaneš on (*Fabrio*). I u tom stanju, u toj svijesti koja, zdravo dragi *Krleža*, *ropski servilno maše repom* pred svim i svačim, zajedljivo nam, ali i uzaludno ponavljajući da smo *servilno otjelovljenje bezvrijednosti*, dok u društvu pompozno najavljene »Nove pravednosti« čitaš beletrizirani koncept »više moralnosti« ne padneš u zamku primjedbe: Webera nema. A nema ih ne samo zato što nisu. Nema ih, jer nisu niti mogući! Rečeno je, naravno, preslobodno i u neskladu s logikom kao disciplinom. Oko tvrdnje postaviti ću zagrade: Webera nema jer ih kao aktivne djelatnike kulturalno nismo u stanju zamisliti. Oni su bića kondicionala. Žive u svijetu *kao da*. No, taj je svijet deontički i u njemu kad jesu, jer moraju (negdje) biti, oni su stvarni utoliko ukoliko su reaktivni. Stvarni su utoliko ukoliko komentiraju svijet. Komentirajući ga, jednako su stvarni koliko su lijenoj imaginaciji »stada« nestvarni kao djelatnici. Evo i za to primjera. I to iz do dosade, s moje strane, naravno, ponavljana konteksta u kojemu su, u svjetovima manje bolesnim od našega, trajni prezent i futur prošli samo gramatičke, a nikako egzistencijalne (što je ovdje slučaj) kategorije. Junior Weber stvaran je dok govori jednostavno i dok ga svi razumiju. »Kad je govorio o renesansi i srednjovjekovnom mraku, ljudi su shvaćali da govori o sadašnjosti. Kad je govorio o Kantu i kategoričkom imperativu, bilo je jasno da govori o pravdi koje danas nema.« (152) Stvaran je sve dok ga ljudi slušaju kao propovjednika, i dok, umjesto obećanja vječnog blaženstva, u njegovim riječima naslućuju put u bolje vrijeme. (152). Ali, kad se Weber, bilo koji Weber, aktivira i kad se, svjesno ili ne, počne ponašati kao drugi dio rečenice nekad slavne a danas opskurne *Jedanaeste teze* prema kojoj svijet treba ne samo interpretirati nego i mijenjati², ili kada, unutar koncepta Kantova imperativa počne djelovati iz dužnosti, ili samo kad djeluje intuitivno

1 Na ovom mjestu dijalogiziram s dijaloškom situacijom u kojoj se na jednome mjestu u *Vježbanju života*, našao Fumulo, za tisak ondašnjeg vremena nevidljivi pljeskač s galerije pod kojim se raspravljao o nasljeđu krune Svetog Stjepana.

2 11. Teza o Feuerbachu, Karl Marx. »Filozofi su dosad na razne načine prikazivali svijet. Radi se o tome da ga se promijeni.«



iz prostora savjesti, Weber postaje fantazma: neuvjerljiv i upitno motiviran lik iz fikcije! A neuvjerljiv je jer je visoko moralan! Kad pomaže ljudima koji su mu naudili. Kad odbija članstvo u ustašama. Kad, osobnim djelima univerzalizira moral... kad čini tako da *princip njegova djelovanja postane opći zakon za sve*, Weberu se ne jedan čitatelj obrati sa skepsom. A skepsa je lijeni odgovor na retoričko pitanje: ma gdje su takvi ljudi, gdje ima takva jedna obitelj u kojoj su baš svi toliko moralni i dobri, sućutni i široki, otvoreni i pravični... Baueru, idite proč!

O kulturalnom manjku sugestibilnosti likova

Ne bismo li ilustrirali kulturalni izostanak sugestibilnosti lika, njegovu neuvjerljivost, ograničimo se na tri primjera:

164

1. Nekoliko dana poslije atentata (studeni 1934. Marseille) obratio se Rudolfu školski kolega (Pavao Drumović), crnokošuljaš i novokrižar izvanvremenske tompsonijanske provenijencije, zapravo frankovac, koji gotovo novoza-vjetno–staljinistički sugerira Rudolfu Weberu da priđe pokretu, jer, tko nije s nama, kaže, taj je protiv nas. I, uljudno prijeteći, kako to samo civiliziran ustaša umije artikulirati, dodaje kako »sva lijeva sentimentalna blebetanja ne vrijede ni koliko jedno tane iz ruke (njihovih) momaka« te da bi se Rudolf, dok nije prekasno, trebao opredijeliti i shvatiti tko je i što je i kojemu pripada jat. Po duhu, naravno, i po rođenju (173).

Kad se po školi pročuje da je Pavao Drumović glorificirao atentat na Njegovo Kraljevsko Veličanstvo, Aleksandra Prvog Karadorđevića, Rudolfa koji je svjedočio nagovoru na desni ustanak, pozvali su na policiju da potvrdi optužbe. Na policijski zahtjev da prokaže školskog kolegu, Rudolf je podviknuo, nazvavši takav zahtjev sramotom.

— Vi me vrijeđate! O Drumoviću ne želim reći ništa. A baš kad bih znao tko je iza atentata na kralja, ne bih vam rekao!

— Nema potrebe da vičete — rekao mu je istražitelj, agent u civilu. — Što se tiče atentatora, oni su poznati. Mi dobro znamo tko su oni. Znamo i o onima koji su uhvaćeni i o onima drugima. A znamo i o vama i Drumoviću. Znamo tko ste i što ste, znamo što hoćete, što mislite i što govorite.

— Ako sve znate, zašto ste me uopće zvali?

— Možda smo vam samo htjeli dati priliku da nešto kažete svome »prijatelju«. Razmislite, prilika još uvijek nije propala. A tko zna hoćete li je ikada imati ponovno.

— Ja nisam doušnik! — rekao je Rudolf. (174)

Gdje je u svijetu čovjek koji u tako kratko vrijeme, u tako opasnim vremenima, odbija dvije nemoralne, ali potencijalno unosne ponude. Jednu od frankovca Drumovića koji bi veoma lako već sutra mogao biti na vlasti, a drugu od žandara koji još uvijek jest na vlasti — ponude koje, svaka za sebe, i obje uzete zajedno, jamče privilegije?



2. Kad obiteljski arhe–neprijatelj porodice Weber, mali Franjo Kralj čija dinastija iz generacije u generaciju Weberima i riječju i djelom radi o glavama, u mraku postavi motku preko koje Vlado Weber padne i prolije mlijeko, dječak se zajuri za koracima koje je čuo. Gotovo dostignuvši fakina, Vlado je uletio u sirotnjku kuću i zgrabio malog Kralja običajno zvanog Palikuća, za kosu.

— Pusti ga — naredila je dječakova majka.

— Neću! Prolio mi je mlijeko. Bez razloga. Jesam li ja njemu ikada nešto takvo učinio? — izgovorio je Vlado u afektu.

— Ti njemu nisi mogao proliti mlijeko — rekla je mirno žena — jer on ga nema. Mi ne dobivamo mlijeko kao ti. Njegov je otac poginuo na drugoj strani. Za moga sina nema mlijeka.

Sljedeće večeri ušao je Vlado ponovno u njihovu kuhinju. Pružio je ženi kantu s mlijekom.

— Evo, izvolite... Uzmite pola.

— Čudni ste vi Weberi — rekla je žena. — Neću ja tvoje mlijeko!

Ako ti je stalo da nešto dijeliš s nama, onda ga prolij! (230)

Te večeri Vlado je niječno mahnuo glavom. Mlijeko nije prolio. Dvije godine nakon toga, Franjo Kralj, sin ustaše Kralja Palikuće, zamolio je partizansko dijete Vladimira Webera, sina podunavskog Nijemca, da ga podučava jeziku koji je Vladi bio materinji. Kako besplatnog mlijeka više nije bilo, Vlado je odlučio da od sustava obilježenom Franji — uskraćenom ne zbog nečega što je Franjo učinio, nego onoga što je naslijedio — ipak nešto duguje. (Na)učio ga je njemački. Ali, ni Franji pružanje usluge nije bilo strano. On je Vladi obećao zauzvrat naučiti ga misliti hrvatski.

Majka Kralj, bila je u pravu. Čudni su ti Weberi. Zašto tako neuvjerljivo zvuči osjećaj pravičnosti koji se, iako za to ima puno kontekstualno opravdanje, ne bazira na reciprocitetu: zbog čega si ti meni prolio mlijeko, a ja ga tebi nikad nisam prolio!? To je, naglašava to pripovjedač, Vlado izgovorio u afektu. Pravičnost Webera na pojedinačnim primjerima njihovih radnji univerzalizira moral. Univerzalnost obiteljske etike koja poučava kako treba živjeti izravno i gotovo neposredno djeluje na niz osobnih moralnih manifestacija koje nam ukazuju na praksu dostojanstva i pokazuju nam kako treba živjeti.

3. U raspravi koju u praskozorje holokausta, Wilhelm Weber vodi s Davidom Silbersteinom, Židovom s kojim je bio u suvlasničkom odnosu u jednom od časnih i lukrativnih obiteljskih posala, na Silbersteinovo pitanje treba li otići negdje na sigurno i skloniti se od »austrijskog slikara–amatera«, »komedijanta i avanturiste«, koji je, kao svako tijelo zla, toliko jadan i banalan da nitko tko drži do sebe ne drži da je potrebno suprotstaviti mu se, Wilhelm odgovara: »Ako je istina ono što se priča, trebali ste otići jučer.« (188) Nakon što je prodao mlin i destilariju, David Silberstein je Wilhelmu predao četvrtinu svote. Uslijedio je dijalog:

— Ovo je vaša otpremnina.

— Vama će to biti potrebnije — rekao je Wilhelm.

— To pripada vama. Vi ste to privredili.

— Dragi Silberstein, vi odlazite zato što je svijet poludio. Ja od toga ne želim imati koristi. Jednog dana mogla bi me zbog toga boljeti glava. Ne, hvala. (188)

Weberi i anamneza zbilje

Weberi su čudni. Weberi su, u bespriječnosti njihove etike i morala, možda neuvjerljivi današnjem čitatelju, iz istog razloga radi kojega je Silberstein morao otići: jer je svijet poludio! Nezahvalno je, a i nemoguće datirati taj događaj prevrednovanja vrijednosti, ali ga je moguće ilustrirati usporedbom. Ma koliko da sam razgovarao s čitateljima romana klasika Marija Puza koji su ne tako kratka kronika obitelji Corleone, a i s onima mlađima koji su u tajne manje pompoznih segmenata mafijaških života iz napuljskog kvarta u kojega se ne zalazi, zavirili nakon čitanja *Gomorre* Roberta Saviana, za krvnike i krvoloke, preljubnike, bratoubojice, djecoubojice i sakatitelje rasnih konja koji defiliraju tisućama stranica mafiografija nikad nisam čuo da su neuvjerljivi. Ne jedan čitatelj *Kratke kronike* rekao mi je da mu sva ta dobrota, taj osjećaj za pravdu, sva ta weberovština... zvuči nestvarno. Bauer pretjeruje u idealizmu. Ali, kako može biti previše idealizma? Žaliti se na višak idealizma jednako je kao i žaliti se na višak slobode. Ne samo glupo, nego i opasno. No, realno u svijetu koji, ako se u njega i letimično zaviri, na krvnike i žrtve gleda na sljedeći način. Kasnih osamdesetih, jedan se od zapovjednika argentinskog Prljavog rata, pojavio u emisiji *60 Minutes* američke televizije. U razgovoru sa slavnim Barbarom Walters, rekao je kako je kriv za smrt stotina ljudi. Bio je zadužen za letove smrti za trajanja kojih je iz aviona izbačeno bezbroj ljudi, nekih prethodno drogiranih, nekih isprebijanih i silovanih bez anestezije, bačenih u prašume Latinske Amerike. U trenutku priznanja krivice, voditeljica mu je vjerovala. Bez potpitanja. Jedino što ju je zanimalo bilo je, zbog čega se odlučio prijaviti. On joj je rekao kako ga supruga više ne gleda i kako u zadnje vrijeme slabije spava, pa ako ovo iz sebe istrese, nada se general, bit će mu bolje.

Kao da su se dogovorili, Dinko Šakić, ratni zločinac, ustaša koji se desetljećima skrivao u istoj zemlji iz koje nam, naoko kao digresija, u priču o Weberima, dolazi general, pred kamerama se hvalio kako je sudjelovao u finalnoj soluciji u Hrvata. Odmah po bahatom priznanju, bio je uhićen i izručen Hrvatskoj. Dva su krvnika priznala zločin, da bi se, rekao bi treći Argentinac, Borges kojemu fašizam nije bio stran, ponovila jedna scena iz povijesti. Scena prihvaćanja zločinca kao vjerodostojnijeg nositelja istine, za razliku od bagateliziranja žrtve kojoj se, u pravilu, ne vjeruje.

Godinama su trajali napori žena iz zemalja nasljednica Jugoslavije koje su se pred raznim instancama pravde morale boriti da ih se čuje. Da ih se s pažnjom posluša i da im se povjeruje da su, u ratu, bile silovane. Za razliku od krvnika kojima se vjeruje na riječ, žrtve za svoju nesreću moraju podastrijeti dokaze. To je realnost svijeta u kojemu su Weberi neuvjerljivi. No, nisu čudni Weberi, čudan je svijet i čudne su mjere normalnosti i prihvatljivosti u zbilji u kojoj su etika i moral, pojmljeni i prakticirani na način Webera, anomalija, a ne uzor i pravilo.



Možda je tomu tako, jer, rekao bi Wilhelm Weber, »svi ljudi potječu od majmuna«. Ako je tomu tako, tada ima prostora za optimizam. U potrazi za višom moralnosti, Nietzsche se, nakon oduševljenja grčkom umjetnošću, oslonio na kulturno–evolucijski koncept nadčovjeka. Za njega on je smisao zemlje, biće višeg humaniteta, koje je dostojno iskupljenja. Biće koje je u stanju iskupiti čovječanstvo, i dati mu legitimitet. Legitimitet i iskupljenje trebali bi se najprije osigurati, a potom dogoditi kroz obogaćenje kulturnoga života — kroz kulturu.

Lûk koji nedostaje: o ljudima, majmunima i švapskom copyrightu

Na putu ka zaključku koji će, jer riječ je o romanu, zaokružiti put od umjetnosti do umjetnosti, zaustavimo se na perspektivizmu Wilhelma Webera. Kad govorimo o pojedinačnom univerzalizmu 'neprilagođenih' Webera, trebamo se prisjetiti načela perspektivizma. Rabeći metaforu razlomljena zrcala, u priči o genealogiji koju kasnije u nemaloj mjeri posuđuje Michel Foucault adaptirajući njezina načela u konceptu *arheologije znanja*, Nietzsche tvrdi da se cijela istina ne može spoznati. Mogu se spoznati samo djelići istine, ali usprkos tome nas zanima i mora zanimati pitanje što je istina sada, tu, danas... U takvoj dinamici partikularnih viđenja istine i njihovih manifestiranja u općosti koncepta kako epistemologije, tako etike i morala, moguće je prakticirati prevrednovanje postojećih vrijednosti. U toj se dinamici Nietzscheu javlja ideja Nadčovjeka koji je to po aktivitetu i koji kao djelatnik pruža primjere povezivanja i nadvladavanja evolucijske trijade čovjekoliki majmun–čovjek–nadčovjek.

Umoran od spona između majmuna i nadčovjeka, Wilhelm Weber je o kultur–evoluciji mislio na puno ironičniji način. Uhvaćen u kašu pitanja o porijeklu, involontarnom i arbitrarnom kojega kultura ideologijom uvodi u sferu 'prirodnog' tako reducirajući ljudskost svodeći je na nusprodukt nasljeđa za koje se pretpostavlja da posjeduje etnički, rasni, nacionalni... kontinuitet, Wilhelm tasta Heinemannu, ponosnom na to što će dobiti zeta Bečliju i Austrijanca, a ne samo Mađara po ocu Vilmosu, odvrati: »Svi ljudi potječu od majmuna.« U razgovoru s ocem Vilmosom koji primjećuje kako je njegov sin, po povratku iz Beča »malo zaboravio hrvatski«, Wilhelm priznaje:

Zaboravio sam puno. Shvatio sam to ljetos u Burgenlandu... U Beču nemam s kim razgovarati. Našijenaca ima dosta, ali svi kao da žele biti Nijemci. Pokušao sam razgovarati s dvojicom Ličana iz moje škole, ali oni su se stidjeli govoriti svojim jezikom. (70)

... na što Vilmos odvrća weberijanskom mantrom: »Ljudi su majmuni!« I Vilmos i Wilhelm namjerali su se izgraditi most između dva Babina zuba, svakog sa svoje strane rijeke. No, ljudi su bili protiv mosta. Wilhelm to nije razumio. Nije ni Vilmos. Mislio je da to »možda ima veze s tim što su na crkvama





s jedne i druge strane rijeke različiti križevi«. A možda i s time da netko misli da su balvani ukleti. A možda, a ovo ukazuje na lûk koji nedostaje, i s Darwinom. (71–72)

Kad je pak Wilhelm bio pozvan u klupski dom Spartak kojega je svečano pohodio stanoviti Stephan Švicarac, europski socijaldemokrat, došavši čuti stavove lokalnog gradečkog radništva, Weber Junior iznenadio se kada je u dvorani vidio vlastita oca, Wilhelma. Kad je Wilhelm uzeo riječ, uzvratilo je Stephanu koji je zahtijevao da se potencijalna globalna sila Gradeca ne distancira od Europe te da se prestane podvajati na Srbe, Hrvate i »sve te — kako se već zovu« (113), da se ne »zatvara u plemenske okvire vjekovne zaostalosti« (113), jer da »Europa ima razvijenu i jaku radničku klasu, kojoj u ovom trenutku valja pružiti punu podršku i pridružiti joj se u ostvarenju revolucionarnih ciljeva, klasne jednakosti i društvene pravde«. (113). Rekao je da odavde stvari izgledaju drugačije nego iz Europe. I da ono na što Europa gleda kao na gluhu balkansku provinciju i dijagnosticira kao plemensku zaslijepljenost... da sve to »ima svoju duboku povijesnu i društvenu logiku« te da nitko, pa niti zapadna Europa nema patent za revolucionarnost. Wilhelmovo inzistiranje na kulturalnoj, povijesnoj, klasno–strukturalnoj, lokalnoj... osebjunosti svakog dijela Europe, na nesumjerljivosti subjekata geopolitika, na kulturnoj, rasnoj, etničkoj... dehijerarhizaciji koja je preduvjet solidarnosti bez koje je globalni prevrat nemoguć... sve do zaključka u kojemu je rekao Stephenu Švicarcu fasciniralo je Webera Juniora. Oduševile su ga Wilhelmove riječi:

Vi, poštovani kolega, pledirate, ako sam dobro shvatio, da drva, nakon što se koš raspadne, ostanu na okupu, kako bi se mogla strpati u novi koš. Iz ovdašnje perspektive to ne izgleda suviše privlačno. Znao, ja nisam ni hrvatski, ni srpski, ni šta–ti–ga–ja–znam–kakav nacionalist, ni plemenski šoven. Nacionalnim mitovima nikada nisam vjerovao, ali mislim da sve dok ovaj narod ne dobije svoju vlastitu, slobodnu i nezavisnu državu, ovi će ljudi biti Europljani drugog reda. Jer — eto — čak se i ovdašnji proleter, u odnosu na razvijenu radničku klasu Europe, smatraju proleterima drugog reda! (115)

Junior, koji je dotada bio u razilaženju s Wilhelmom te s njime nije komunicirao, istrčao je za njim i rekao mu kako mu duguje ispriku, kako je cijelo za njega vrijeme mislio da je »budala«, dovršio je misao za njega Wilhelm. Tada je i sam priznao da jest budala što se je dao povući za jezik da bi poentirao: »Dragi moj, čovjek je postao od majmuna!« (116)

Kad je, prilikom korekcije načina diverzije mosta u ime pokreta otpora, Wilhelm sinu Rudolfu iz ruku uzeo detonator i sugerirao da, iz sigurnosnih razloga i racionalizacije kolateralne štete, eksploziv do odredišta ispod lûkova doplovi balvanom za kojega je vezana žica, Rudolf ga je pohvalio rekavši mu »dobro smišljeno«. Ironično se osvrnuvši na posebnost i uzvišenost porijekla, Wilhelm je po prvi i jedini put u knjizi, porijeklo čovjeka izjednačio evolucijski



i kreacionistički postavši ga ispred i iznad majmuna: »Rusi kažu (rekao je) da je Švabo i majmuna izmislio!« (18)

Nameće se ironijski silogizam:

Svi su ljudi postali od majmuna.
Majmuna je izmislio Švabo.
Svi su ljudi 'postali' od Švabe!

I eto nam evolucionističke ironijske eugenike koja nije u neskladu s onom verzijom Nietzschea koju je, u zbirci fragmenata koja je kasnije otisnuta pod naslovom *Volja za moć*, a koju je, na putu za Paragvaj, samom Hitleru nudila sestra tada već pokojnog Nietzschea. Švabo je nadčovjek. Izmislio je samog majmuna i tako, na način kreacionizma omogućio evoluciju. Ali, svaka gesta svakog od Webera koji je svijetu i horizontu čitatelja koji nije u stanju zamisliti drugačiji svijet, tako neuvjerljiv jer djeluje iz dužnosti. Moralan i kontinuirano, neovisno o okolnostima svijeta, pravičan govori nam upravo u drugačijem konceptu nadčovjeka. O onome koji se ne zadovoljava pukom negacijom postojećih mehanizama i okvira spoznaje i prakse svijeta. Weber se obraća subjektu više moralnosti koji činima ukazuje na nove oblike istine i znanja. Govoreći o Weberima, Bauer govori o bićima istine i laži u izvanmoralnome smislu.

Izvanmoralnome utoliko ukoliko je izvan morala kakav moral jest u vremenu kakvo jest i utoliko ukoliko stremi moralu kakav bi moral trebao biti u vremenu kakvo bi trebalo biti. Novi vrijednosni standardi koje postavljaju Weberi bliži su onim formama koncepta *volje za moć* koji na bića nove moralnosti, na sinegdohu Nadčovjeka, gledaju kao na biće otvorenih mogućnosti i biće aktiviteta. Nadčovjek je bolji od nas, ne jer je takvim postao od majmuna ili njegova idejnog i izvedbenog oca Švabe, nego zato jer radi stvari koje su bolje na načine koji su bolji od načina na koje stvari radimo mi.

Volja za višom moralnosti i fundamentalni karakter svijeta

Ono što, na kraju točke u evoluciji interpretacije crvene niti romana o kojemu je riječ, sjedinjuje instancu autora kao kreatora i autorizatora teksta i likove kao njegovu djecu, jest spoj ispriповijedana svijeta i pripovjedne umjetnosti. Volja za višom moralnosti koja Webere čini drukčijima, posebnima, naoko pretjerano idealiziranima, zapravo imitira ono što Nietzsche, zagledan u predsokratike, naziva *fundamentalnim karakterom svijeta*. Ispisana na hvale i pažnje vrijedan idealistički način Ludwiga Bauera — na način idealizma koji je toliko Bauerov da autor slobodno može na njega polagati ekskluzivna autorska prava — imitacija *fundamentalnog karaktera svijeta* zapravo je kreativna transformacija ljudskih egzistencija kojom subjekt o kojemu čitamo (a zato mu se toliko, ranjeni kulturom čija smo bića, čudimo) postiže najviši mogući intenzitet i kvalitativnu ekspresiju. Ukazujući nam na trajno akutnu potrebu za una-



predenjem života, Weberi nam pokazuju kako to stvarno i učiniti. Bauer, koji je njihov ontički zastupnik, samim pismom romana pokazuje da je unaprednje života proces — proces kojemu je ideja vodilja kreativnost. Njome se i reevaluira i, konzekventno tome, mijenja svijet. Da ne bismo ostali prikovani za praktički neproduktivne neograničenosti idealizma, u zahvatu promjene svijeta treba posegnuti za novom, višom moralnosti. Nju se (a ovaj zaključak nije cirkularan, već ukazuje na produktivnost pojedinačnih univerzalizama) mora razumijevati, prepoznavati i vrednovati jedino u perspektivi života.

Zaključak ili Po-etika Majmunove djece

170

Majmunova djeca iz svijeta Ludwiga Bauera, lûkovi su koji nam i dan-danas nedostaju da bismo se i mi suprotstavili animalističkome 'moralu stada' koji prepisuje i propisuje okvire svijeta u kojemu je netko poput Webera, nažalost, anomalija. Opisujući i pišući Webere na razini pojedinačnog stvaralačkog zahvata, Ludwig Bauer nudi narativnu etiku, osobnu po-etiku kojom, u nizu weberijanskih partikularnosti, ukazuje na univerzalnost fundamentalne kreativnosti umjetnosti. Tradicionalno mišljena, umjetnost je i kognitivna. Tako su o njoj mislili Platon i Kant. Kod Bauera ona je kreativni prostor pripreme za vrijeme senzibiliteta i načina života koji odražavaju najviše potencijale ljudskih bića. Bauer se, kroz niz pojedinačnosti, obraća umjetnosti, kao kreativnoj transformaciji svijeta onakvog kakvog ga zatičemo na razini svakodnevice. Ludwig Bauer nas upućuje na primjere pripovjedne umjetnosti koja ovakav svijet preinačuje u svijet u kojemu bi ljudska bića egzistirala u njihovoj, zasa-da neiskorištenoj, punoći. I to je zasada, taj lûk koji nedostaje.

Weberi su među nama. Nažalost, na neki su način doživjeli sudbinu indigo djece suvremene književnosti. Dvadeset godina znamo da su tu negdje. O njima pričamo, ali ih istih tih dvadeset godina nismo u stanju primijetiti i dočekati onako kako to zaslužuju. Što ćemo, postali smo od majmuna. Umjesto da tragamo za imitacijama, imitiramo jedni druge.

Literatura

- Bauer, Ludwig. *Kratka kronika porodice Weber*, Sarajevo: Svjetlost, 1990.
Fabrio, Nedjeljko. *Vježbanje života*, Zagreb: Globus, 1984.
Foucault Michel. *Arheologija znanja*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. Novi Sad. 1998.
Krlježa, Miroslav. *Deset krvavih godina*, Zagreb: Biblioteka nezavisnih pisaca, 1937.
Marx, Karl. *Rani radovi*. Zagreb: Naprijed, 1989.
Nietzsche, Friedrich. *Uz genealogija Morala*, Zagreb: AGM, 2004.
Nietzsche, Friedrich. *Tako je Govorio Zarathustra*, Zagreb: Naprijed, 1991.
Nietzsche, Friedrich. *Volja za moć*, Zagreb: Mladost, 1988.
Puzzo, Mario. *The Godfather*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1969.
Saviano, Roberto. *Gomorra*, Milano: Mondadori, 2006.



Antun Vujić

Ludwig Bauer i pitanje moralnog identiteta

171

Neuobičajeno, Ludwig Bauer je najprije postao »klasik« a tek poslije »laureat« — govoreći u terminima koji se podupiru, ali obično obratnim redosljedom. Poslije svih književnih nagrada koje je napokon i dobio, čitatelji mogu »prići« Baueru onako kako se prilazi već ostvarenom književnom opusu — mogu ga sagledati gotovo u cjelini — iako, opus je doduše obilat, ali ne i zaključen. Ja sam imao sreće da sam mogao prići Baueru još dok je bio onaj »skriveni« — zato i rabim tu pomalo istrošenu aluziju — *prilaz skrivenom*.

Bauer nije bio emigrant da bi nam ovdje bio poznat (iako je lutao po svuda). On je ostajao među nama pa je valjda zato i bio toliko skriven. Za razliku od onih koji su živjeli u emigraciji, a djela su im izlazila u domovini, Bauer je bio u domovini (ili nismo ni znali da li je otišao), ali nam je to njegovo djelo dolazilo izvana. Teško se provlačilo i do čitatelja. Za razliku od onih »emigrantskih« dijela, s kojima smo se slagali, ili ne-slagali, ovo djelo je zaista djelovalo emigrantski. Valjda tako djeluje svako djelo koje traži istinu o čovjeku — osamljeno kao i sam čovjek.

Pokušat ću govoriti na tom tragu — osamljenosti i otkrivanja čovjeka. Ja sam, naime, samo čitatelj. Nisam književni kritičar, nisam izdavač, nisam urednik, nisam niti Nijemac u Hrvatskoj — nemam dakle neku posebnu legitimaciju za razgovor o Baueru — osim kao čitatelj. Nadam se, dakako, da je ta legitimacija prava; nije ju potrebno kititi i falsificirati.

Kao čitatelja zanima me da li mi knjiga nešto govori. Dok čitam najprije niti ne primjećujem — kako mi govori. Ako ne odustajem, znači da — dobro govori. Kad se zainteresiram, otkrivam i jedno i drugo — i što mi govori, i kako mi govori. Kad imam potrebu da neki odlomak pročitam ponovno, znači da sam pogodan — predajem se. Tako sam se predao već prvom Baueru, njegovoj *Kratkoj kronici porodice Weber*, koju sam čitao tek 2005. na upozorenje jednog drugog pisca, moga prijatelja: — To moraš pročitati. To ti je izašlo u



Sarajevu još pred petnaest godina, a ovdje je gotovo nepoznato — rekao mi je. Tako sam to i počeo čitati, kao neki zaostatak nečiste savjesti. Ispalo je mnogo složenije.

U pojedinim prigodnim napisima koji su se javljali uz *Kratku kroniku porodice Weber* isticalo se kako je to »kritika komunizma« i »prva saga o Nijemcima u bivšoj Jugoslaviji«. Možda, ali ja to nisam primjećivao. Da i jesam, ne bi to bilo ono što bi me uzбудilo. Takve stvari će uvijek netko napisati, prije ili poslije, jednostranije ili objektivnije. Knjiga me je, međutim, potresla. Djelovala je kao — šok. Ta kronika o jednoj meni nepoznatoj obitelji bila je i kronika moje vlastite obitelji.

Tko su ti Weberovi — Bauerovi, moji, možda i vaši — svi drugačiji, ali opet isti?

172

Naši Weberovi, to su pojedinci izgubljeni u povijesti. To su, kako kaže Bauer, »oni koji nisu bili za muzeje«. Njihove su stalne muzejske postave samo u nama. Negdje duboko pokopane. Kad ih dozovemo, stoje na raskršćima naših stranputica, kao izložene nijeme lutke — i ne obilježavaju nam putove, nego nas tješe u razumijevanju bespuća.

S knjigom *Zapisi i vremena Nikice Slavića* doživio sam drugi šok. Na jednom mjestu stvarno je riječ i o nekome iz moje obitelji. Tamo, na tom otoku Murteru, u ratu, mijenjajući skrovišta po bunjama, u labirintu suhozida, skrivao se i jedan moj obiteljski lik s kojim se Slavić tada morao susretati. Ne samo tada, u partizanima, nego i poslije (zakonomjerno), na tek budućem Golom otoku, koji ih je već čekao, jer je njihova povijest to predviđala, a da ih upozori — za to nije imala vremena.

Podudarni likovi i djela moraju se jednom međusobno susresti, o čemu će svakako jednom netko morati još nešto napisati. Mislio sam da je ta utješna sentencija ipak samo književno dovijanje, a sada sam, s Bauerom, vidio da se to i događa.

Ni *Nikica Slavić* nije bio za muzeje. Karakteri koji stoje nasuprot povodljivosti, likovi koji protuslove obezličanju, Bauerovi likovi, makar i naivno, makar i pogrešno, otvaraju to teško, za mnoge i nepotrebno, a za većinu i demodirano pitanje — pitanje poštenja. Takve likove se obično skriva, a ne prikazuje. I knjige koje govore o njima, Bauerove knjige, riskirale su da budu skrivene — a tako je dugo i bilo.

Za *Zapise i vremena N. S.* rabi se termin *hagiografija*, s obzirom da ju je i sam autor stavio u podnaslov romana. I autori moraju »prilaziti« — zazivati obrazovanije čitatelje, makar ironično. Po meni, bolje bi bilo reći *bio-hagija*, iako takvog termina nema — za to bi se tek trebali izboriti. A razlika bi bila značajna. Bauer ne piše o već postojećem svecu kao o čovjeku, niti u takvom svecu traži čovjeka, kako to čine hagiografi. Naprotiv, Bauer u čovjeku traži sveto; ali nema tu apoteoze. Sveto, to je ono po čemu čovjek ostaje samo čovjek — ništa više, dakle malo. I tek po tome čovjek postaje i svetac. Drama do-



sljednosti savjesti, to je razlog za čovjekove zemaljske muke; razlog je u njemu samom, u njegovoj borbi za vlastitu savjest, protiv iskušenja, *infamije* prilagodbe. Hoće li takav čovjek zaslužiti raj nebeski — to ne znamo — ali »za muzeje« svakako neće biti — to znamo.

* * *

Bauer je napisao mnogo, i svako mu je djelo nešto posebno. Ali i čitatelj ima pravo na posebnost. Meni je posebno ono što sam i najprije zapazio, i to tražim. U *Zavičajju, zaboravu* sve to što me zaokuplja vidim i u krupnom planu. Po meni, Bauerova inicijativa — to je obnova moralnog pitanja u književnosti. Naravno, nije književnost moralka — najmanje kod Bauera. Ali, ima li morala u književnosti? Ja mislim da takva pitanja imaju smisla. Jesam li zbog toga konzervativan?

Književna kritika se počela baviti svrstavanjem Bauera — roman identiteta, novopovijesni roman... Tu vrstu meritornosti poštujem, ali me kao čitatelja mimoilazi. Pisce bi možda mogli svrstati samo u dvije grupe: na one međusobno usporedive, i one međusobno neusporedive. I takva je podjela dovoljno komplicirana. Naime, samo su neusporedivi pisci međusobno usporediva grupa pisaca; oni drugi možda i nisu pisci nego *kolumniatori* ili *anulari*, u mom prijevodu tih izmišljotina — oni koji nihiliraju. Tu sam podjelu već jednom rabio u nekoj polemici (malo se i sramim). Kriterij razlikovanja je bila smrt — smrt *Djevojčice sa žigicama*.

Andersenu je Djevojčica sa žigicama umrla tako da tu smrt nosimo i mi kao grč, još iz djetinjstva; umrla je zbog nas. Sućut ne pripada niti Andersenu niti nama, nego Djevojčici. Međutim, jedna druga književna Djevojčica sa žigicama pregažena je nedavno na jednom raskršću u Zagrebu, ne zbog nas, nego radi nečeg drugog, zapravo, da bi pisac vidio kako ćemo mi reagirati — tako je i rekao; tu pisac zaziva sućut, ne prema Djevojčici, nego prema sebi. Kod Andersena, Djevojčica sa žigicama je, čini se, umrla, a ovaj drugi pisac ju je dao ubiti. Ipak, neće on odgovarati za taj književni zločin — mi smo ti koji odgovaramo, mi smo ti koji smo malograđani pred moralom medijske književnosti. Pisac nam je pod sućut podvalio samoga sebe!

Bauer se ne bavi javnošću nego sudbinom. Ono što je u ovoj izreci patetično ide na moj račun; Bauer tako nešto vjerojatno nikada ne bi rekao. On se samo bavi ljudima i situacijama iz čega nastaje sudbina. Meni su, međutim, ti njegovi ljudi — sjene — sjene na rasteru povijesti, a situacije su povijesne, tj. one koje su bile, i one koje su to sada. Ne vjerujem u razlikovanje *povijesnog* i *novopovijesnog* romana. Nitko ne čita *Rat i mir* da bi saznao neku povijest, jer tamo na jednom mjestu i konji govore. Da li će i *novopovijesno* jednog dana biti samo povijesno? Svakako! Ponekad si olako obećavamo dugovječnost. Također, što je to *identitet*, pa i njemački? Okamina na duši zajednice? Da li Bauer piše o tome? Valjda ne!



Bauerovi Nijemci nisu Veliki Nijemci, nego su mali, manjina. Veliki Nijemci su veliki, ali nisu univerzalni, a Bauerovi Nijemci su univerzalni — univerzalna manjina. Doduše, ni pitanje veličine Velikih Nijemaca nije posve riješeno. Čini se da su i oni neka vrsta manjine. Ciliga, koji je uvijek svugdje bio, pa i u Parizu u trenutku ulaska njemačkih trupa u lipnju 1940., razgovarao je s nekim ruskim emigrantom o Nijemcima. Taj mu je Rus, inače poznati menjševik, rekao — citiram po sjećanju: »Vi mali srednjeeuropski narodi mislite da su Nijemci veliki narod jer vam je to najbliži veći narod koji vi uopće vidite. Ali, Nijemci su samo najveći mali narod.« Možda takvo mišljenje dosta dobro objašnjava zašto se odnos drugih manjih naroda prema Nijemcima kreće od germanofilije do germanofobije: Nijemci su dovoljno veliki da bi izazivali promjene velikih konstelacija koje su već zaposjeli oni još veći, a nedovoljno su veliki da takve promjene i ostvare. Prvo izaziva germanofiliju, pogotovo onih manjih, željnih promjena, a ta se ubrzo pretvara u germanofobiju — neku vrstu mržnje prema poraženima, mržnje koja ima dosta veze i s mržnjom prema manjini. Ne mora nužno biti Semita da bi bilo antisemitizma. Dovoljno je da bude manjina, a svatko nekom drugom može biti manjina. To je univerzalnost manjine. Po meni, Bauer piše o tome.

* * *

Bauerovi Nijemci su manjina unutar manjine. U vremenu u kojem piše, podunavskih Nijemaca u Hrvatskoj ima otprilike koliko i Rusina — jedne još osamljenije manjine, takve da je manjina i u vlastitoj domovini, a ta ih Domovina, za razliku od one njemačke, niti danas ne zove. Također, Bauerovi Nijemci su Nijemci na periferiji, njihov je identitet periferan — dijele ga s drugima — nama, koji smo također periferija. Napokon, u ratu i s vlastitim Nijemcima, pitanje identiteta se zaoštrava kao pitanje vlastitog, manjinskog identiteta — naspram i tog (veliko)njemačkog identiteta, i okolnog ne-njemačkog, ili protunjemačkog. Ako je identitet, kako kažu postmodernisti, naša kultura kao naša priroda, ta je priroda svedena na prirodu samog pojedinca, a borba za njegov identitet postaje borba za vlastiti karakter — izbor žrtvovanja identiteta simulakruma radi identiteta samog.

Pokušat ću pojasniti. Istinski vjernik odriče se laži Crkve, radi vjere. Vjerni komunist odriče se laži Partije radi komunizma. I nacionalist se odriče nacionalizma nacije radi nacije kakvoj se nadao; to mi je dobro poznato. Jedan Bauerov student odriče se stipendije jer mu je dodjeljuju u uvjerenju da je on »njihov«, a on to u sebi možda i nije. U jednom popularnom filmu, čak se i okorjeli mafijaš odriče Mafije jer je po njemu ona izgubila etos, kad već nije mogla izgubiti moral. Autonomija je neprenosiva na heteronomiju. Svaki autonomni moral je u sukobu s grupno prisvojenim moralitetom, s očekivanjima njegove vlastite grupe. U ime vrijednosti identiteta, oni bolji, žrtvuju identitet vlastite pripadnosti. Strašno! Grupa to ne može razumjeti — niti oprostiti.



Tko su ti bolji? Oni oholi ljudi, kojima su važnija njihova uvjerenja od nas samih; učili su nas vrlini, a sad kad je do nje došlo, kad smo tu vrlinu izvojevali — oni nas napuštaju. To su ti Weberovi, Slavići i drugi. Njih se treba odreći, dapače, primjerno, ako treba i drastično.

»A što to znači biti Weber?« — pita se jedan Bauerov lik. Weberovi su ti koji kažu: »Mi nismo Nijemci — mi nismo neprijatelji« — strašan odgovor. Ipak, stari most koji su gradili Weberovi, i preko rijeke i kao most od sebe prema drugima, srušen je, ne samo kao gradnja, nego i kao metafora. Srušio ga je sam stari Weber, koji ga je i gradio, da ne bi okupatorska njemačka vojska mogla proći tenkovima. Međutim, cinizam ne pozna dijakroniju. Poslije je rečeno: »Stari Švaba je znao zašto je radio most.« Tako je most napokon srušen i kao metafora. I što sad ostaje?

Ti pošteni ljudi, iskreno rečeno, i sami navlače negodovanje okoline, zar ne? Oni odjednom ne odaju poraženog njemačkog vojnika u bijegu. Nisu vidjeli da je tuda prošao neki »zločinac« u »njemačkoj uniformi«. Oni kažu: »Zločinci mogu imati bilo koju uniformu« — tako kažu, nakon svega. Nastupila su druga pitanja, još teža. Taj odbjegli vojnik, »do jučer je bio neprijatelj« — kaže Gizela.

U jednom od svojih intervjua, kojih sada već ima dosta, Bauer kaže: »Pisanje je stvaranje istine.« Čitajući Bauera, tako sam i mislio.

Lidija Dujić

Kako smo čitali Bauera: o romanima naknadne recepcije i vječno iznenađenim čitateljima

176

Odgovor na retoričko pitanje iz naslova dobro je poznat svim Bauerovim čitateljima. Kao što Bauer uvijek iznova vješto podešava jezični raster svojim fabulama, jednako se tako njegovo tečno i uvjerljivo pripovijedanje bez iznimke čita u velikim zalogajima. Posljedično, rekli bismo — višekratno i reverzibilno. Gotovo da i nema novinskog teksta iniciranog u pravilu novom Bauerovom knjigom iz kojeg nije moguće odčitati temeljne smjernice njegove literature — interes javnosti (pre)usmjeriti na djelo umjesto na autora, dobro poznavati zanat/umijeće pisanja kao pretpostavku za književnu umjetnost i nikada ne zaboraviti na čitatelje. O njima će Bauer reći: *najveći je grijeh svakog pisca da svome čitatelju bude dosadan; (...) u mojim knjigama ipak prvenstveno uživaju obrazovani književni sladokusci.*¹ Ili: *Nakon što je djelo završeno — recepcija je sve. U svijesti čitatelja formira se ona posljednja i jedina relevantna projekcija umjetničkog djela. Ta je projekcija čitateljevo vlasništvo, a ja sam sretan kada dobijem potvrdu da je ona ostvarena²; Ja se ponekad dobro zabavljam u direktnom kontaktu s publikom, ali preferiram kontakt preko književnog djela.*³ Tu je i svijest o dometima i ograničenjima matičnoga književnog tržišta: *ne bih htio da dođe do inflacije mojih naslova; (...) ne postoji nikakav nespোরазум ni s publikom ni s kritikom. Naprotiv, mišljenja su o mojim knjigama redovito nepodijeljena i uglavnom afirmativna. No, imao sam problema s*

- 1 Jurišić, Mirjana. 2001. *Kako je komunistessa postala majka domovine.* (O romanu *Biserje za Karolinu*, napomena L. D.), *Večernji list/Obzor*, Zagreb (25. lipnja), str. 2. i 3.
- 2 Treinjak, Igor. 2011. *Zanimljivo i lijepo publika ne voli.* Razgovor s književnikom Ludwigom Bauerom. Zagreb: *Vijenac* (17. studenog), god. XIX, br. 462., str. 11.
- 3 Jurišić, Mirjana. 2001. *Kako je komunistessa postala majka domovine.* (O romanu *Biserje za Karolinu*, napomena L. D.), *Večernji list/Obzor*, Zagreb (25. lipnja), str. 3.



izdavanjem ili, točnije, s društvenim okruženjem.⁴ Upravo sintagma *društveno okruženje* markira ključne pojmove u recepciji Bauerove literature:

Nagrađivani dječji pisac čapekovske poetike — u prostor dječje književnosti ušao je na nagovor Zvonimira Baloga i već prvom objavljenom knjigom *Parnjača Colombina* (1979., 1986.) postao laureatom Nagrade *Grigor Vitez*. U konkurenciji s Balogom (*Zlatna nit*), Hitrecom (*Eko, eko*) i Krilićem (*Prvi sudar*), Bauerova je *Parnjača* izabrana zato jer je *po mnogo čemu bila značajno osvježanje u našoj književnosti za djecu. Značajna je najprije po svome osnovnom paradoksu. Naime, iako sve priče imaju u sebi klasične elemente bajke i basne (...) te su priče nadasve suvremene po svom duhovitom okretanju bajke.* Ili, konkretnije:

Možda ćemo (...) biti najbliži istini ako ustanovimo da su to suvremene nadrealističke bajke s dubokim, ali prikrivenim korijenom u stvarnosti našeg svakidašnjeg života.

Prema tome, po tome, pa čak i ne bi to bile priče za djecu. Ali one su ipak prvenstveno namijenjene njima. (...)

Ima u tim pričama nečeg neobično toplog. (...)

Ima u tim pričama nečeg neobično humanog. (...)

Ima u tim pričama i neobično ljupkog humora. (...)

Uočili smo tu mnogo kvaliteta književnosti za djecu na visokoj razini. U ležernom, ljupkom, igrivom, duhovitom i nadasve čitkom i literarno čistom tekstu suočili smo se sa iznenađujuće lijepim i korisnim, ali isto tako bezazlenim poukama. (...)

Sa stručno-literarnog stanovišta, ima nečeg novog i dosad u našoj književnosti neuobičajenog u toj zbirci. Te lijepe, duhovite, maštovito-realistične (...) u duboki korijen svakidašnjice usađene priče — imaju gotovo redovito produljenu — ili točnije rečeno — dvostruku poantu. (...)

To je autorov neočekivani zaključak, koji iznenađuje, zbunjuje. To je ona dodatna poanta koja daje posebni šarm i snagu čitavoj zbirci ovih bajkovitih priča Ljudevita Bauera.⁵

Knjiga je prevedena na slovački jezik (*Parolod' Kolombina*, Bratislava, 1983.), a jedna od njezinih priča dospjela je u antologiju češkoslovačkih i svjetskih autora dječje književnosti *Sto najsmiešnejších rozprávok* (Bratislava, 1986.).⁶

4 Gajin, Igor. 2001. *Nazivaju ga »hrvatskim Kunderom«*. Glas Slavonije, Osijek (17. studenog).

5 *Obrazloženje Nagrade »Grigor Vitez« za godinu 1979*. Komisija za dodjelu nagrade: Ivica Antolčić, Duško Arežina, Dobrila Belamarić, Tito Bilopavlović, Danica Nola, Bosiljka Oluić, Ratko Zvrko, Antonija Posilović. Rukopis, str. 3. i 4.

6 Pored nezaobilaznih imena svjetske dječje književnosti (Hans Christian Andersen, Lewis Carroll, Carlo Collodi, Karel Čapek, Erich Kästner, Astrid Lindgren), antologija predstavlja i pet jugoslavenskih autora (Dragan Lukić, Ljudevit Bauer, Leopold Suhodolčan, Branko Ćopić





Pedagog Zdravko Švigir ovako je opisao recepciju prve Bauerove knjige:

I svi su se pitali tko je, zapravo, taj Bauer, tako svjež i samosvojan, sasvim nepoznat i sasvim zreo književnik. Bilo je čak špekulacija da je autor stranac ili možda /nedajbože/ emigrant. Nije, naime, pripadao ni jednom klanu, ni školi, ni bilo kakvoj poznatoj grupi bukača i samoreklamera.

Malo je tko primijetio da je hrvatska književnost nakon Ivane Brlić Mažuranić i Mate Lovraka ponovno dobila veliku dječju knjigu, knjigu koja je miljokaz kao što su bila samo djela to dvoje književnika prije Bauera. Recenzije su bile samo na razini začuđenog hvalospjeva i površnih, premda brojnih i kićenih, tapšanja po ramenu, s visine.

Izuzetak je bio esej Stijepe Mijovića Kočana pod karakterističnim naslovom »Majstor prilazi promišljeno«. Kočan je Bauera nazvao majstorom zato što je pažljivijim uvidom u njegovo bavljenje književnošću, otkrio da Bauer predstavlja onaj izuzetni spoj autentičnog književnog talenta i golemog, praktičnog i teoretskog, književnog znanja. Originalnost književne inspiracije Bauer je, kako pokazuje Kočan, obogatilo sviješću i kritičnošću književnog teoretičara kojem ne izmiče ni jedna suvišna riječ, ni jedna sintagma koja je ispod razine virtuoznosti.⁷

178

S visokim estetskim standardima svaka je sljedeća Bauerova knjiga za djecu stupala među čitatelje — ispočetka, bez svijesti o prethodnoj, i unatoč kronologiji koja im je išla u prilog: roman *Dokaz da je Zemlja okrugla* (1987., 1990.), knjiga priča *Poliglot i pas* (Sarajevo, 1988.; Zagreb, 2000., 2001., 2002.), lektirna slikovnica *Tri medvjeda i gitara* (10-ak izdanja od 1991.), bajke *Ronilac bisera* (2000.), *Istina o gusarskom kapetanu Karvasu* (2001.), *Vještica Liza Hainburška* (2002.), *Vila Zelenog jezera* (2003.) te dvije knjige dramskih tekstova, *Morski igrokazi* i *Bajkoviti igrokazi* (2005.). Ponovljena izdanja, prijevođi, redovito nagrađivani ilustratori (Mladen Veža, Vojo Radoičić, Ivica Antolčić), mjesto u školskim čitankama i antologijama, Bauerov urednički i još više prevoditeljski rad (H. Ch. Andersen, O. Wilde, J. Joyce, V. Klimaček), kao i teorijski tekstovi o *bajci — ispričanom snu* i književnosti za djecu uopće — Baueru ni po čemu nisu učinili tipičnim hrvatskim dječjim književnikom. Duhovitim aktualizacijama (nezaposleni vrug Ksimandar, vještica Liza koja aerobikom održava kondiciju na granici Austrije i Slovačke, Karvas koji zbog poriluka postaje gusar), omiljenom i ostarjelom žanru bajke Bauer podmeće nove prepreke, a stvarnosti nudi originalne korektive na tragu čapekovske poetike.

Visokotiražni žanrovski izleti — ovaj put ne na nagovor nego za okladu Bauer je napisao dva krimića *Trag u travi* (1984.) i *Trik* (1985.), koji su prodani u danas nezamislivoj nakladi za domaće autore od pedeset tisuća primjerala. Objavljeni u mekom uvezu u *biblioteci svjetskih kriminalističkih bestsele-*

i Dušan Radović). Bauerova *Priča s kratkim repom* bila je ujedno ishodište novoj knjizi priča za djecu *Poliglot i pas* (Sarajevo, 1988.; Zagreb, 2000., 2001., 2002.).

7 Švigir, Zdravko. 1985. *Ecce poeta*. Rukopis, str. 2. i 3.





ra Trag, s uvodnim recenzijama Igora Mandića, ovi su krimići pokazali da Bauer istodobno sjajno poznaje teoriju žanra i posjeduje dovoljno kreativnosti da njegovu krutu i zadanu simetriju premjesti u domaću sredinu i napravi od nje dobru literaturu. Mandić je utvrdio da smo s Bauerom dobili žanrovskog pisca na svjetskoj razini, na korice prvog krimića izronila je parafraza njegove recenzije *domaći krimić koji dokazuje da imamo zanimljive kriminalce i — dobre pisce!*⁸, a najtemeljiti prikaz potpisao je ponovno Stijepo Mijović Kočan:

Imamo dakle, nešto univerzalno i provjereno, npr. isljednika i njegova prijatelja, kao kod Holmesa, ili prevlast intelekta i lucidnosti nad šakama, kao kod Megréa, i nešto što nije rađeno ni po kakvom uzorku: tipično naš čovjek, naš »tip isljednika«, naši prostori, situacije, prilike...

Ono što je posebno važno reći, to je da Bauer ne piše tobože kriminalistički roman, a da nam »uvali« nešto drugo. Ne, to je zaista krimić u najboljem smislu te riječi koji od početka do kraja drži čitateljevu pažnju, čita se u dahu. Situacije se mijenjaju munjevito, obrati su nepredviđeni, ali logični, napetosti ne nedostaje... sve je — ne kao pravo, nego: baš pravo! Po svim provjerenim uzancama dobroga krimića!⁹

179

U već spomenutom tekstu Zdravka Švigira spominju se još dva zanimljiva aspekta Bauerovih krimića — njihova veza s Agathom Christie i jedna od nerijetkih kritičarskih zabluda:

Bauerov se »Trag u travi« može, međutim, uspoređivati samo s Agathom Christie, a i tada nismo sigurni nije li usporedba neizbježno na štetu stare dame. Jedino je recenzent u beogradskom »Studentu« shvatio da, bez obzira na meki uvez i na »do daske« evidentnu pripadnost žanru, ima pred sobom pravo književno djelo. Valjda je zbog toga stavio u svoj tekst da i pored najbolje volje nije bilo moguće ustanoviti tko se krije pod pseudonimom Ljudevit Bauer!¹⁰

Bauerova je veza sa *starom damom* bila zapravo puno dublja i motiviranija — sam će Bauer reći da je svoju prvu Agathu Christie pročitao u Bratislavi i to na bugarskom jeziku, u londonskim je kazalištima vidio ne samo slavnu *Mišolovku* nego i dramaturgiju romana *Ubojstvo u vikariji* čiji je prijevod naručio i objavio već prethodno kao urednik u nakladničkoj kući Globus. Riječ je o seriji od 18 romana objavljenih u tri kola u tvrdom uvezu, što dotad nije bila praksa sa žanrovskom literaturom. Prije odlaska iz Globusa, Bauer je naručio i prijevod autobiografije Agathe Christie — s nekim se njezinim razmišljanjima o krimiću vjerojatno mogao složiti: *čovjek je trgovac — trgovac u dobru i poštenu zanatu. Morate naučiti tehničke vještine i tada, unutar toga za-*

8 Bauer, Ljudevit. 1984. *Trag u travi* (naslovnica). Zagreb.

9 Mijović Kočan, Stijepo. 1985. *Izvorsnik svoje meštrije*. (O romanu *Trik*, napomena L. D.), rukopis, str. 1. i 2.

10 Švigir, Zdravko. 1985. *Ecce poeta*. Rukopis, str. 4.





nata, možete primijeniti vlastite kreativne ideje ali, morate se pokoriti disciplini forme.¹¹

Antologijske sarajevske pred-priče središnjega književnog bloka — odnose se na prva tri Bauerova novopovijesna romana: *Kratku kroniku porodice Weber* (1990.), *Biserje za Karolinu* (1997.) i *Partituru za čarobnu frulu* (1999.). Svi su oni prvi put objavljeni u Sarajevu iz posve neliterarnih razloga — hrvatski su ih nakladnici redom odbijali, jednom navodno zbog antikomunizma, drugi put zbog antidogmatizma ili pak antinacionalizma. Recenzent i urednik Ivan Lovrenović našao je mjesto *Kronici* u biblioteci Savremeni jugoslavenski roman, knjiga je nagrađena posljednjom jugoslavenskom nagradom Svjetlosti za roman godine, pripremljen je scenarij za film koji je trebao režirati Rajko Grlić, a onda je počeo rat — i knjiga je postala ratni plijen pa je najveći dio naklade spaljen u srpskim napadima na Sarajevo. Svakako, u velikoj bi književnosti opus ovakve sudbine neizbježno bio osuđen na to da postane bestselerom. Kod nas se dogodio slučaj *Bauer* — dramatičnu sudbinu *Kronike* manje dramatično ponovila su i sljedeća dva romana, dok je autor dotad nagrađivanih, prevedenih i čitanih knjiga jednostavno postao nevidljiv u prostoru matične nacionalne književnosti. Možda bi se moglo reći da je Bauer vratio dug Sarajevu kada je u *Partituri* oblikovao glazbenika Ferdinanda Konjica kao glavnog (anti)junaka, izbjeglicu u Beču, i na premisama velike povijesne priče (o Sarajevu, Ferdinandu, početku rata) sagradio novopovijesnu fabulu o srednjoeuropskom prostoru u kojemu perzistiraju jedino tragedije.

Ne treba ipak zaboraviti činjenicu da su glavni protagonisti sarajevske pred-priče unatoč povijesnom nevremenu književno točno odčitali Bauerovu prozu. Ivan Lovrenović u svojoj je recenziji napisao:

Za Bauerov roman može se decidno reći da ga odlikuje ono što je svojstveno najboljoj tradiciji evropske proze: to je djelo u kojemu se jednostavnom i matematično preciznom fakturom ostvaruje veoma bogat i slojevit svijet značenja.

»Kartezijanske« osobine: jednostavnost naracije i linearne organizacije sižea, te savršena stilsko izbalansiranost teksta i koherentnost predmetnoga svijeta romana — priskrbuju Bauerovu rukopisu izuzetnu čitkost i transparentnost.¹²

Lovrenovićevo mišljenje potvrdio je žiri nagrade Svjetlosti (Miljenko Jerговиć, Svetozar Koljević, Tvrtko Kulenović) — uz ovakvo obrazloženje:

Krležijansko sjeme panoramske društvene satire palo je ovdje na neobično tlo: na potki balkanske istorije istakla se jedinstvena jezička šara koja nije manje značajna stoga što je lišena patetike i samouverenosti. U tom smislu Bauer označava isti onaj prodor moderne liberalne imaginacije u hrvatskoj literaturi kakav Selenić

11 Christie, Agatha. 1980. *Autobiografija*. Zagreb: Globus, str. 360.

12 Lovrenović, Ivan. *Ljudevit Bauer: Kratka kronika porodice Weber*. Recenzija, rukopis, str. 1.



znači u srpskoj. Za naše kulturno područje to je bez sumnje velika — a možda i neočekivana — dobit.¹³

Konačno, u predsinopsisu televizijske serije koja je trebala prethoditi filmu, navodi se da je sudbina svakog člana porodice Weber *toliko dramatična da bi se od nje mogao napraviti film*, ali se redatelju Rajku Grliću predlaže najprije serija od šest epizoda jer roman *obrađuje sudbine šest generacija porodice Weber od kojih svaka približno odgovara i jednoj od istorijskih epoha*.¹⁴

Epizoda narančasti fascikli — naslanja se dijelom na sarajevske pred-priče, a otvara se rukopisom romana *Biserje za Karolinu*. U privatnom poslovnom pismu Bauer je iznio nekoliko relevantnih činjenica o sudbini ovog romana:

Biserje sam započeo i dobrim dijelom zaokružio 1989. godine. Direktan povod bila je pojava Miloševića na političkoj sceni. Kasnije sam roman dotjerivao, a kako je rasla jugoslavenska drama, shvatio sam da je previše vizionarski i previše politički, pa sam ga počeo mijenjati tako da bude više apstraktan u odnosu na tu početnu zamisao, a početna je zamisao bila pokazati kako je *politika kurva* (ne samo u vrijeme komunizma, ali to jest bilo to vrijeme). Kako je realnost sve više plesala prema notama moga romana, izbacivao sam realije koje su suviše korespondirale s dnevnim događajima...

Od 1993. godine počeo sam završen roman nuditi zagrebačkim izdavačima. Kako stoji u svojevrsnom pogovoru na kraju knjige, prihvatio ga je Crnković, iako ne za momentalno objavljivanje, u *Hitu*, jer odlazi u penziju, a nakupio je velik izdavački plan. Julijana mi je uputila pismo da roman ne namjerava objaviti, pa neka ga dođem pokupiti. Ne bih nabrajao one koji su roman pročitali i odbili — neki se nisu naprosto izjašnjavali, ali ga nisu prihvatili, kao Stipan Medak, *Mozaik* knjiga tada, pa slično tomu, Čegec, Meandar, koji je smatrao da može ipak nagovoriti Julijanu da to pažljivije pročita, ali da mi ga on izda, smatrao je da »bi mi bilo ispod časti«. Kako također stoji u tom pogovoru, Albert Goldstein, *Antibarbarus*, izjavio je da bi njemu bila čast da *Biserje* objavi, ali može to učiniti u nakladi od petsto primjeraka... (...)

Ne bih u to uplitao ni činjenicu da je bilo ponuda i prijedloga da se *Biserje* objavi drugdje, npr. u Beogradu, ili kao disidentska knjiga, u Europi, u prijevodu prije originala...¹⁵

Čini se da je disidentski rukavac mogao biti najprirodniji izbor — konačno i tada je Bauer živio u Beču; nakon Washingtona, Londona i Praga. Umjesto toga, rukopis se godinama širio, čitao i fotokopirao u — vjerojatno slučajnim, ali baš tako zapamćenim — narančastim fasciklima; *i to na prostoru koji na-*

13 *Obrazloženje nagrade Suvjetlosti za 1990. godinu*. Rukopis, str. 2.

14 Slavnić, Ivana. 1991. *Predsinopsis serije »Kratka hronika porodice Weber«*. Rukopis, str. 1.

15 Pismo Lidiji Dujic. Rukopis (19. ožujka 1998.), str. 1. i 2.



dilazi područje bivše Jugoslavije¹⁶, gotovo poput »podzemne« književnosti, samizdata, iz sovjetskih vremena.¹⁷

Fotokopije su posljednji put spomenute u tekstu Gorana Beusa Richembergha posvećenome prvom hrvatskom izdanju *Kratke kronike porodice Weber* (2001.). Pod naslovom *Povratak fotokopija* Beus dijagnosticira stereotipe hrvatske književne scene i veliki povratak Ludwiga Bauera: *U nas se do te mjere okamenila glupost »taborovanja i saborovanja« (...) da se čini nemogućim da netko bude dobar pisac, a da ne pripada ni među klasike, ni krugovaše, ni razlogovce, ni kvorumaše ni fakovce? Tko je taj?*¹⁸

Danas možemo reći da je *taj* bio i ostao prije svega pisac koji je svoj roman nastavio ljuštiti od stvarnosnih višaka u situaciji u kojoj bi mnogi jednostavno prihvatili kartu nacionalnog ili disidentskog — Baueru je bio važniji roman od političke (ne)korektnosti. O tome koliko je bio u pravu, svjedoči opet stvarnost — univerzalnost njegove književne parabole vlasti takva je da su mnogi u njoj prepoznali postupke prvoga hrvatskog predsjednika, jednako kao što je donedavna premijerka upravo besprijekorno odigrala Bauerovu Karolinu, u rasponu od komunistesse do majke domovine.

182

Ponovljena i prva hrvatska izdanja — medijski su označena sintagmama *uspješnice u sjeni*¹⁹, *nakladnički grabež*²⁰ i romani *naknadne recepcije*²¹. Led je probila *Partitura* objavljena 2000. godine u jednom knjižnom i dva elektronička izdanja — na CD-u i kao prvi suvremeni hrvatski roman na internetu (Naklada Strijelac). Mozaik knjiga objavila je *Partituru* ponovno već 2002. godine — nakon što su u prethodnoj 2001. godini tiskali prvo hrvatsko izdanje *Kratke kronike porodice Weber* — a slijedila su i dva izdanja na njemačkom jeziku *Partitur für eine Zauberflöte* (Graz, 2007.; Klagenfurt, 2008.). U biblioteci Hit pojavilo se i prvo hrvatsko izdanje *Biserja za Karolinu* — godine 2001. od kada se Bauerovi romani objavljuju ponovno kod hrvatskih nakladnika; *Prevodenje lirske poezije*, prvi je takav roman. Zlobnici bi sigurno primijetili

16 Ogorelec, Bruno. *Prikaz romana »Biserje za Karolinu«*. Rukopis, str. 1.

17 Bauer, Ludwig. 1997. *Napisati knjigu samo je dio posla*. Pogovor knjizi *Biserje za Karolinu*. Sarajevo: Bosanska knjiga, str. 193.

18 Beus Richembergh, Goran. 2001. *Povratak fotokopija*. (O romanu *Kratka kronika porodice Weber*, napomena L. D.), Zagreb: Vijenac (3. svibnja), god. IX, br. 187., str. 8.

19 Jurišić, Mirjana. 2001. *Kako je komunistessa postala majka domovine*. (O romanu *Biserje za Karolinu*, napomena L. D.), Večernji list/Obzor, Zagreb (25. lipnja), str. 2.

20 Beus Richembergh, Goran. 2001. *Povratak fotokopija*. Zagreb: Vijenac (3. svibnja), god. IX, br. 187., str. 8.

21 Pogačnik, Jagna. 2002. *O iluziji, krivnji, glazbi, ljubavi i drugim nečistim silama*. Pogovor romanu *Partitura za čarobnu frulu*. Zagreb: Mozaik knjiga, str. 253.



da su Bauerovi romani objavljeni upravo u bibliotekama i kod nakladnika koji su ih 90-ih godina odbijali. U ovom je kontekstu vrijedno spomenuti da se 17 godina nakon prvoga sarajevskog izdanja pojavljuje još jedno hrvatsko izdanje *Kronike* — ovaj put u nakladničkoj kući Fraktura, s kojom se otvara sasvim novo poglavlje recepcije Bauerovih romana.

Književnokritička i književnopovijesna recepcija — možda neočekivano, ali nije zaobilazila Bauera ni onda kada na hrvatskom tržištu nije bilo njegovih knjiga. Evo kratkoga kolažnog pregleda — abecednog umjesto kronološkog, kako bi se izbjegla možebitna dopisivanja vrijednosnih kriterija:

Mirjana Jurišić — Bauer je pisac *američke biografije*, autor *uspješnica u sjeni*²², *hrvatski pisac koji je u vlastitoj sredini postao hit*—autorom *književnih sladokusaca zaobilaznim putem i s višegodišnjom vremenskom zadržkom*.²³

Julijana Matanović — *Sredinom devedesetih godina prošloga stoljeća, negdje u posljednjim danima potpisivanja biblioteke Hit, bila sam nedovoljno osjetljiva prema romanu »Biserje za Karolinu«. Roman je umjesto u Hrvatskoj, zajedno s drugim Bauerovim romanima, objavljen u Sarajevu. Kada su se ponovljena izdanja počela pojavljivati i kod hrvatskih nakladnika, bilo mi je jasno da se s Bauerom mijenja slika hrvatske prozne scene. Pisac najrazličitijih prozних modela, vještoga i mudrog pripovijedanja neuklopljiv je u naraštajne, interesne grupe. (...) Kada je Bauer u pitanju, ne želim više osjećati krivicu*.²⁴

Stijepo Mijović Kočan — *Bauer uživa dok pripovijeda! (...) Hrvatskoj suvremenoj prozi ovaj Bauerov roman je na čast. A što ne vidim da je zapažen, da mu uvažena pera (za prosperitet hrvatske književne riječi) šalju nužne hvalospjeve, valja pripisati činjenici što je suvremena hrvatska kritičkorecepcijska sredina minorna i uglavnom nedorasla djelu ovakvoga značaja i ovoga značenja. Trebao bi im netko izvana reći — koliko to vrijedi?! (...) Ali, Lujo nas raduje svojim pisanjem!*²⁵; *Riječ je o prozi koja uspostavlja (i nastavlja!) visoke akribijske standarde, prije svega na estetskoj i gnoseološkoj razini. Na onoj recepcijskoj nudi životan sadržaj, kao i tečan i stilski protočan tekst jasna iskaza, s ironijskim ušvicima, što se savladava uslast i bez poteškoća, lako kao roman s kioska. I u tome se ogleda europski pristup: pragmatska jasnoća teksta. Ukratko — ujerljivo i životno štivo, daleko više od »svjedočenja« o (naoko tek!) minulom ratu i rasapu...*²⁶

22 Jurišić, Mirjana. 2001. *Kako je komunistessa postala majka domovine*. (O romanu *Biserje za Karolinu*, napomena L. D.), *Večernji list/Obzor*, Zagreb (25. lipnja), str. 2.

23 Jurišić, Mirjana. 2001. *»Sapunica« o prevoditelju lirike*. (O romanu *Prevođenje lirske poezije*, napomena L. D.), *Večernji list*, Zagreb (5. rujna).

24 Matanović, Julijana. 2003. *Obitelj u mreži velike povijesti i politike*. (O romanu *Don Juanova velika ljubav i mali balkanski rat*, napomena L. D.), *Vjesnik*, Zagreb (18./19. lipnja).

25 Mijović Kočan, Stijepo. 2000. *Mogući nobelovac*. (O romanu *Partitura za čarobnu frulu*, napomena L. D.), *Arena*, Zagreb (9. prosinca), str. 35.

26 Mijović Kočan, Stijepo. 2003. *Što bi bio Bauerov pristup*. (O romanu *Don Juanova velika ljubav i mali balkanski rat*, napomena L. D.), *Školske novine*, Zagreb (6. svibnja).

Krešimir Nemeć — Dobar poznavalac žanrovskih konvencija i vješt graditelj fabule, Bauer znalački miješa »visoko« i »nisko«, ozbiljno i zabavno, lako čitljivo i problemski zahtjevno, i od svega stvara privlačan (post)modernistički mix.²⁷

Jadranka Pintarić — Iako su mnogi iščitavali vizionarsku dimenziju romana, sam ga je autor bazirao na poznatim teorijama o smjerovima društvenog razvoja. (...) Stoga bi bilo nepravilno (i nedostavno) Bauerov roman iščitavati samo na jednoj, političko-povijesnoj, razini jer je to štivo u kojem se može višestruko uživati (...). Riječi tkaju skladnu nisku, priča se zrno po zrno čvorićima učvršćuje u cjelinu, ostavivši na kraju čitatelja zapanjena: ulovio se na udicu riječi, dao se začarati i ostao oduđen.²⁸

Jagna Pogačnik — Bauer je tip pripovjedača kojem teško možemo pronaći parnjaka u domaćem kontekstu, što mu u istome tom kontekstu, paradoksalno ali istinito, baš i nije bila neka preporuka za objavljivanje. Njegovi romani čvrsto su vezani uz domaće političke i kulturne (ne)prilike, prema njima su iznimno kritični, osobito prema svakom totalitarizmu (...), iako ti isti romani ponajprije ocrtavaju dramu neprilagodjenog i nadarenog pojedinca sa snažnom averzijom prema svakom kolektivizmu i njemu pripadajućim pojavama. Iako ispričovijedani jednostavno, u onome smislu da se čitaju »u jednom dahu«, istodobno sadrže i čitav niz »mama-ca« za kritičare i »zahtjevnije« čitatelje koji ispod prividne lakoće mogu pronaći slojeve i slojeve promišljenih postupaka kojima se Bauerovi romani upuštaju u neprestani dijalog s tradicijom, književnim teorijama, trenutačnim (umjetničkim, ali i političkim) trendovima i dr.²⁹; Bauerovi romani spadaju u sam vrh recentne domaće prozne produkcije koja tematizira povijest i pojedinca u njezinim uvijek turbulentnim koordinatama. Vještina fabuliranja, izbjegavanje zamornog povijesnog dociranja i ironijski odmak od »teških tema« kojima nas ionako bombardira zbilja, glavni su aduti Bauerovih romana koji posjeduju rijedak spoj — potencijal bestsela i znalački, ali ne i zamorni pristup ozbiljnim temama.³⁰; novi je Bauerov roman daleko iznad hrvatskih proznih standarda.³¹

Strahimir Primorac — Nepretenciozna i nenametljiva, ali snažna i potresna proza. Tamna slika jednog nesretnog vremena, nerazumijevanja i slomljenih i poniženih ljudi. Roman koji svakako valja pročitati.³²; U cjelini: izvrstan roman, kapitalan u njegovu opusu.³³

-
- 27 Nemeć, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.* Zagreb: Školska knjiga, str. 395.
- 28 Pintarić, Jadranka. 2001. *Porobljavanje riječi(ma).* (O romanu *Biserje za Karolinu*, napomena L. D.), *Vjesnik*, Zagreb (14./15. kolovoza).
- 29 Pogačnik, Jagna. 2002. *O iluziji, krivnji, glazbi, ljubavi i drugim nečistim silama.* Pogovor romanu *Partitura za čarobnu frulu*. Zagreb: Mozaik knjiga, str. 254. i 255.
- 30 Pogačnik, Jagna. 2003. *Slojevit i zahtjevan roman s potencijalom bestsela.* (O romanu *Don Juanova velika ljubav i mali balkanski rat*, napomena L. D.), *Jutarnji list*, Zagreb (17. travnja).
- 31 Pogačnik, Jagna. 2011. *Kako se suočiti s vlastitim, neprijateljskim identitetom.* *Jutarnji list*, Zagreb (14. siječnja), str. 27.
- 32 Primorac, Strahimir. 2000. *Sarajevski Ferdinand u Beču.* (O romanu *Partitura za čarobnu frulu*, napomena L. D.), *Večernji list*, Zagreb (16. siječnja).
- 33 Primorac, Strahimir. 2011. *Ludwig Bauer: Zavičaj, zaborav.* Forum, god. L, knjiga LXXXIII, Zagreb, str. 334.

Slobodan Prosperov Novak — Bauer je dobro obrazovani pisac (...) koji je poput ponornice tek u posljednjim godinama prepoznat kao značajan pisac obiteljskih i povijesnih romana. Bauer je svoje najbolje proze objavljivao valjda u krivo vrijeme i ne uvijek na mjestima koja su u Hrvatskoj bila dostatno primijećena.³⁴

Seid Serdarević — Da je Bauerov roman bio dostupniji široj publici, vjerojatno bismo drugačije govorili o hrvatskoj prozi prve polovice devedestih. (...) ispisao je neuobičajeno dobar povijesni roman u kojem se ogleda sva njegova erudicija, izrazito pitka i protočna rečenica, roman koji se čita brzo jer govori o stvarnoj povijesti koja se dogodila jednoj, istina fikcionalnoj obitelji.³⁵

Davor Šišović — Iako mu ime zvuči drukčije, Ludwig Bauer je hrvatski pisac, i to toliko dobar da me je malo sram što ranije nisam znao za njega. Njegov je roman »Kratka kronika porodice Weber« baš to kako mu naslov zvuči: obiteljska kronika, nešto što je u domaćoj književnosti gotovo izumrlo. (...) no Bauerov roman nipošto nije za zaborav, barem onim i onakvim čitateljima na koje su trajan dojam ostavili »Sto godina samoće« Gabriela Garcie Marqueza, ili pak »Bolji život« Fulvia Tomizze. (...) jezikom, stilom, kompozicijom, pristupom, karakterizacijom likova, poetikom, i mnogim drugim atributima, ovaj je roman moderniji od većine koja se danas takvima predstavlja.³⁶

Ljubo R. Weiss — Bauer je svojim romanom pokazao da je vrstan, moderan hrvatski pisac, imun na nacionalna tamburanja, a okrenut suvremenim temama predočujući ih publici, bez obzira na dramatičnost povoda i okvira, pitko, razumljivo i nepatetično.³⁷

185

Književne usporedbe i književne nagrade — nekako na tragu Jergovićeve primjedbe da je kod nas književna kritika češće *disciplina proizašla iz bontona nego autonoman i slobodan žanr* kojem je cilj procjenjivati književnost i razvrstavati je po kvaliteti i smislu³⁸, ustalila se praksa nekritičkog pisanja o svemu ili ni o čemu, precjenjivanja slabašnih autora i mitologiziranja *podobnih*, koja je s jedne strane eskalirala u sveopće medijsko žutilo, a s druge strane dovela do inflacije književnih nagrada. Zanimljivo bi bilo danas pročitati nagrađene autore — jer knjige su u pravilu bile u drugom planu! — kojima su *nezavisni stručnjaci*, kako se vole nazivati članovi žirija, retuširali sliku hrvatske književnosti posljednjih dvadesetak godina. Vrednije od toga bilo bi samo ponovno pročitati nenagr(a)đene knjige kojima su se pritom koristili kao alibijem. O tom su fenomenu pisali mnogi, primjerice Delimir Rešicki:

34 Prosperov Novak, Slobodan. 2003. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Golden marketing, str. 533.

35 Serdarević, Seid. 2001. *Izvršna familijarna saga*. (O romanu *Kratka kronika porodice Weber*, napomena L. D.), Nedjeljna Dalmacija, Split (11. svibnja).

36 Šišović, Davor. 2004. *Sto godina protiv struje*. Glas Istre, Pula (26. lipnja).

37 Weiss, Ljubo R. 2000. *Zločin i kazna*. (O romanu *Partitura za čarobnu frulu*, napomena L. D.), Novi list, Rijeka (4. siječnja), str. 24.

38 Jergović, Miljenko. 1998. *Naci bonton*. Zagreb: Durieux, str. 27.



U književnosti, čija je recepcija bitno određena gotovo potpunom medijskom ignorancijom svega onoga što nije samo puki samoreklamerski, dakle marketinški trik velikih medijskih tvrtki, u kulturi dakle bez ozbiljne književne recepcije i nagrade mogu biti, u pojedinim slučajevima, posve pogrešan ali jedini signal »vrijednosti« na žalost bitno dezinformiranoj čitateljskoj populaciji.³⁹

Ali — i sam Ludwig Bauer čije su knjige godinama redovito među finalistima književnih nagrada:

Čini se da se u nas i književne nagrade demokratiziraju, postajući pristupačne i polupismenima, iako ima iznimaka. Nažalost, ni te iznimke nisu uvijek dobre knjige.

Nagrade u pravilu dobivaju književnici kojima »treba« dodijeliti nagradu, a razlog može biti ovakva ili onakva pripadnost ili afilijacija, što nikakve veze nema s nagrađenom knjigom, u pravilu lošom. Nagradu će eventualno dobiti i neko djelo zato što je »u trendu«, a trenutačni je trend, recimo, šokiranje publike, ili trivijalne teme.

Pritom neće uopće biti važno to što svatko tko se u književnost razumije shvaća da u nagrađenom djelu nema tri za redom stilski valjane rečenice. Nagradu će, s druge strane, dobiti i neko djelo zato što je akademski pretenciozno, slabo komunikativno i dosadno, ali će se kao takvo smatrati suprotnom onom koje je u trendu...

Ukratko, književne su nagrade u nas nepouzdana preporuka. Nagradene knjige u nas, u pravilu, nitko ne čita, a onaj tko to čini — najčešće je razočaran.⁴⁰

186

Sve do romana *Zavičaj, zaborav* Bauera su nagrade u Hrvatskoj u pravilu zaobilazile. Nakon Nagrade *Grigor Vitez za Parnjaču Colombinu* (1979.), Bauer je morao čekati trideset godina do sljedeće hrvatske nagrade — dodijeljena mu je prva Nagrada *Petar Zoranić za kratku priču* (2010.). Bez obzira na to što je teško previdjeti roman kakav je *Zavičaj, zaborav*, dojam je da se to moglo vrlo lako ponovno dogoditi. Naime, pozornost čitateljske javnosti usmjerila se na Bauera tek nakon nagrada koje je dobio izvan Hrvatske — prije svega najveću slovačku nagradu *Pavol Országh Hviezdoslav za prvu hrvatsku antologiju slovačke poezije Crna violina* (2010.), i još više nakon Nagrade *Meša Selimović za najbolji roman u regiji* (2011.). Slijedile su Nagrada *Fran Galović za najbolju knjigu zavičajne tematike i Kiklop za prozno djelo godine*. Time je Bauer postao najnagrađivaniji hrvatski književnik 2011. godine pa ga je i *Dnevnik*, središnja informativna emisija Hrvatske radiotelevizije, proglasila književnikom godine⁴¹, dok su se tiskani mediji mahom opredijelili za pridjev

39 Rešicki, Delimir. 2005. *Je li kiosk-prodaja knjiga veliko pranje novca!?* Glas Slavonije, Osijek (4. travnja)

40 Bauer, Ludwig. 2003. *Književne nagrade nisu pouzdana preporuka za knjigu*. Vjesnik, Zagreb (16. prosinca).

41 Usp. *Dnevnik*, 9. siječnja 2011.



ugledan i smjestili ga u adekvatan kontekst — *Bauer je temeljit i pedantan pisac, živi povučeno, no iza sebe ima uzbudljiv život u raznim metropolama*⁴², čini se da je tek nakon ovih nagrada hrvatska književna i kulturna javnost počela u pravoj mjeri shvaćati o kakvom je profinjenom velemajstoru najviše stilske razine riječi.⁴³

Percepcija pojedinih nagrada u Hrvatskoj oblikovana je primarno medijskom bukom. *Kiklop* se i službeno predstavlja kao *hrvatski književni Oscar*, dodjeljuje ga *struka*, ali — bez obrazloženja; možda i bez čitanja?! Za razliku od *Kiklopa*, *Galović* i osobito *Selimović* svoj izbor nastoje argumentirati relevantnošću aspekta zavičajnosti, odnosno regije i(li) jezika koji se razumiju bez prijevoda.

Roman Ludwiga Bauera spada u velika djela savremene interliterarne južno-slavenske zajednice. (...) Ritmična, meditativna rečenica s vlastitom logikom lišenom suvišnih pravopisnih pravila, mozaik scena, kako onih koje prate vanjski tok zbivanja tako i onih koje iznose unutarnji život naratora, vrsna arhitektonika romana, njegova etička podloga i zahvat u epohu, sve to potvrđuje da je Bauer napisao remek djelo. U čitanju ovog romana se uživa na način kako nam to nude klasici književnosti. Ludwig Bauer napisao je roman koji nas uči kako se pišu dobri romani.⁴⁴

Nenagrađivanje Bauerovih romana povezano je možda i s kritičarskom praksom da se Bauerove romane uspoređuje međusobno, ili točnije — nikada s konkretnim romanima drugih suvremenih hrvatskih književnika. Jedina takva usporedba potječe od Jagne Pogačnik koja je sudbinu *Biserja za Karolinu* usporedila sa sudbinom romana *Privatna stvar* iz ostavštine Dalibora Cvitana.⁴⁵ Češće se pak zbiva uspoređivanje poetika — kada se Bauerovo pisanje naslanja na Marinkovića, Novaka i vrlo često Krležu. Bauerovo poznavanje češkoslovačke književnosti, kao i prijateljevanje s Kunderom, Fuksom i Hrabalom, nerijetko je bio povod da se i njegovu poetiku i njega samoga označi kao *hrvatskog Kunderu* ili *hrvatskog Čapeka*.⁴⁶ Tom će tragu Sead Begović dodati još jedan: *ne začuđuju prispodobe s Kunderom, no (...) mogli bismo dodati još*

42 Ožegović, Nina. 2011. *Nisam ljubio Titovu sliku, ali tvrdnje da je kapitalizam humaniji od socijalizma su laž*. Razgovor s Ludwigom Bauerom. Nacional, Zagreb (13. rujna), str. 53.–57.

43 Valentić, Željko. 2011. *Za pisca je dobro da se drži podalje od vlasti*. Razgovor s Ludwigom Bauerom. Forum, Zagreb (30. prosinca), str. 54.–56.

44 *Saopćenje o pobjedničkom romanu*. 2011. Žiri za dodjelu nagrade Meša Selimović za najbolji roman s područja Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Hrvatske i Srbije: Ferida Duraković, Vladimir Arsenijević, Andrej Nikolaidis, Miljenko Jergović, Enver Kazaz.

45 Pogačnik, Jagna. 2001. *Djelo koje predstavlja sam vrh hrvatskog povijesnog romana*. (O romanu *Biserje za Karolinu*, napomena L. D.), Jutarnji list, Zagreb (26. lipnja).

46 Usp. bilješka 4.



jedan (...) — onaj *kafkijanski*⁴⁷; uz već spomenutog Marquesa⁴⁸, nerijetko i Danila Kiša.

*

Bauerova stranica u povijesti hrvatske književnosti ipak je integralni dio i samo još jedno znakovito mjesto hrvatske priče o ne-čitanju dobrih hrvatskih autora/knjiga. Hrvatska čitateljska publika na čijem je stvaranju radio Šenoa — tako što je pokušao zamijeniti dominantnu naviku čitanja njemačkih romana produkcijom vlastitih književnih tekstova — a koju je Stijepo Mijović Kočan, baš u recenziji Bauerova *Trika*, nazvao *navijačka polučitalačka poluknjiževna polupublika*⁴⁹ — stalno je trusno područje i nesansirano klizište nacionalne književnosti. Matoš je još 1907. godine plasirao pojam *zaludnica* za svako pisanje o književnosti i književnicima — dekorativnom zanatu kojim se bave legije mediokriteta što laskaju čitateljima, robuju publicitetu i reklami, pate od hiperprodukcije.⁵⁰ I Barčeva je dijagnoza *krize konzuma* iz 1926. godine prilično okrutna, nažalost i vizionarska:

188

Publiku su imali samo pojedini pisci, koji su znali nekako ljude zainteresirati svojim djelima, ali stalne književne publike, koja bi omogućila prosperitet cijeloj književnosti, nije bilo nikad. (...) može se otvoreno reći da kod nas godišnje izlazi veoma malen broj hrvatskih knjiga koje se isplati pročitati i koje bi čovjek bez osjećaja straha mogao da preporuči svakom jačem inteligentu. Sve ostalo je — literatura, mrtvorodenčad već u doba svog postojanja. (...) ta književna produkcija ne nalazi niti kupaca niti čitalaca. (...) u Hrvatskoj prave književne publike i nema. (...) broj takvih ljudi u Hrvatskoj ne doseže niti tri stotine!⁵¹

Problem je, dakako, puno širi i univerzalniji, a počiva svakako i na sakralizaciji čitanja — najprije cijelih knjiga, a osobito kanonskih tekstova.

Unatoč svim izvanliterarnim preprekama koje su pred njih bile postavljane, Bauerove knjige pronašle su put do čitatelja, ili bismo mogli reći poput Pierrea Bayarda — u kulturi snalaženja bile su dovoljno pokretan predmet da uspostave živu mrežu odnosa među tekstovima i bićima.⁵² Za to Bauerovi ro-

47 Begović, Sead. 2003. *Don Juanov mir i rat*. (O romanu *Don Juanova velika ljubav i mali balkanski rat*, napomena L. D.), Zagreb: Vijenac (11. prosinca), god. XI, br. 255., str. 10.

48 Usp. bilješka 36.

49 Mijović Kočan, Stijepo. 1985. *Izvršnik svoje meštrije*. (O romanu *Trik*, napomena L. D.), rukopis, str. 1.

50 Matoš, Antun Gustav. 1907. *Književnost i književnici*. U knjizi: Šicel, Miroslav. 1972. *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Liber, str. 187.–199.

51 Barac, Antun. 1986. *O književnosti*. Izbor tekstova i uvodni esej; Miroslav Šicel. Zagreb: Školska knjiga, str. 75., 78., 96.–98.

52 Bayard, Pierre. 2010. *Kako govoriti o knjigama koje nismo pročitali*. Zagreb: VBZ.



mani imaju još jedan *osigurač* — njegovi likovi u njegovim romanima nerijetko posjeduju njegove knjige, čitaju ih i raspravljaju o njima. To je usporedivo samo s tim da Bauer, primjerice, žali jer još nije stigao napisati knjige koje piše njegov lik Boris Bruckner u romanu *Biserje za Karolinu...*

Umjesto zaključka — posuđena rečenica:

Namjera je da konstatiramo nužno *Ecce poeta*, tj. evo književnika i da mu poželimo dobar dan, kad smo već propustili poželjeti mu dobro jutro.⁵³

I — napomena: ovaj je tekst nastojao okupiti različite autore i različite diskurse koji su pratili književno djelo Ludwiga Bauera. Markirani pojmovi pokušali su slijediti recepciju Bauerove literature onako kako se ona i zbivala — što nužno podrazumijeva asimetriju u zastupljenosti pojedinih naslova, kao i izostanak mojih književnokritičkih procjena. Kao *prva bauerologinja u Hrvata*⁵⁴ objavila sam posljednjih petnaestak godina više tekstova o knjigama Ludwiga Bauera⁵⁵, dok je povod ovom tekstu bio svojevrsni dug povjerenju iskazanom u davnom pismu:

189

53 Švigir, Zdravko. 1985. *Ecce poeta*. Rukopis, str. 5.

54 Naziv dugujem akademiku Tonku Maroeviću (napomena L. D.).

55 Dujić, Lidija. 1998. *Biserje pred komunistessu*. Vijenac, br. 114, Zagreb (21. svibnja), str. 37.
Dujić, Lidija. 2000. *Partitura za čarobnu frulu L. Bauera*. Školske novine, br. 3, LI, Zagreb (25. siječnja), str. 10.
Dujić, Lidija. 2000. *Prvi hrvatski roman na internetu*. Jutarnji list, Zagreb (23. rujna), str. 22.
Dujić, Lidija. 2000. *Prvi hrvatski roman na internetu: priča o bosanskom klupku mržnje*. Vjesnik, Zagreb (1. listopada), str. 26.
Dujić, Lidija. 2001. *Klasično na rubu trivijalnog: novi krojni arak Bauerovog romana*. Pogovor romanu *Prevođenje lirske poezije*. Zagreb: Ljevak, str. 303.–309.
Dujić, Lidija. 2002. *Kratka kronika dugog poricanja*. Svjetlo, br. 1–2, Karlovac, str. 41.–43.
Dujić, Lidija. 2002. *Kreativan dijalog slike i priče*. (O knjizi: L. Bauer — V. V. Radoičić, *Istina o gusarskom kapetanu Karvasu*, napomena L. D.), Školske novine, br. 14, Zagreb (9. travnja), str. 11.
Dujić, Lidija. 2002. *Podunavlje — europski obzor Bauerovih romana*. Godišnjak Njemačke narodnosne zajednice/VDG Jahrbuch, Osijek, str. 95.–101.
Dujić, Lidija. 2003. *An evening of Ludwig Bauer*. Most/The Bridge, br. 2–3, Zagreb, str. 61.
Dujić, Lidija. 2004. *Bauer and Radoičić — synergy of literature and art*. Most/The Bridge, br.1–2, Zagreb, str. 22.–24.
Dujić, Lidija. 2004. *Dječak traži ba(j)ku*. (O knjizi: L. Bauer — I. Antolčić, *Vila Zelenog jezera*, napomena L. D.), Školske novine, god. LV, br. 18, Zagreb (4. svibnja), str.13.
Dujić, Lidija. 2004. *Ein junge sucht sein Maerchen/Grossmutter*. Deutsches Wort, 54, Osijek, str. 40.–41.
Dujić, Lidija. 2005. *Podunavski Nijemac — statist i(li) sputnik suvremene hrvatske proze*. Godišnjak Njemačke narodnosne zajednice/VDG Jahrbuch, Osijek, str. 111.–116.
Dujić, Lidija. 2005. *Uknjiženo kazalište/Das verbuchte Theater*. (O knjizi: L. Bauer — V. V. Radoičić, *Morski igrokazi*, napomena L. D.), Deutsches Wort, Osijek, str. 36.–38.
Dujić, Lidija. 2006. *Legenda, kronika, roman: generiranje povijesne istine iz žanra*. Godišnjak Njemačke narodnosne zajednice/VDG Jahrbuch, Osijek, str. 139.–147.

Je li fenomen recepcije Bauera u ovoj sredini nešto vrijedno posebne pažnje — procijenit će moja najmilija učenica, uzor i muza.⁵⁶

Dujić, Lidija. 2006. *Od Galdova do Galgova*. Osvrt na Bauerov prozni opus. Riječi, Matica hrvatska Sisak, br. 1–2, str. 72.–77.

Dujić, Lidija. 2008. *Od sisačke obale Save do književne slave*. Razgovor s Ludwigom Baerom. Riječi, Matica hrvatska Sisak, br. 4, str. 221.–228.

Dujić, Lidija. 2011. *Književna summa donaušvapskih tema: Ludwig Bauer, »Zavičaj, zaborav«*. Godišnjak Njemačke narodnosne zajednice/VDG Jahrbuch, Osijek, str. 167.–176.

56 Pismo Lidiji Dujić. Rukopis (19. ožujka 1998.), str. 2.

Stijepo Mijović Kočan

Zavičaj, zaborav Ludwiga Bauera — izniman hrvatski roman

Pristup

191

Kao što je onima koji se bave vrstama i načinima književnosti i novinarstva (dakle žanrovima i stilovima) poznato, postoje opća i posebna književno–kri- tička stajališta ili prosudbena motrišta. Kritika nekoga djela koja ih ne uva- žava i koja nekoj umjetničkoj tvorevini pristupa intuitivno, bez čvrsta orijenti- ra, u opasnosti je ostati nedorasla djelu, tek na razini dojma ili dopadljivosti/ nedopadljivosti, iako prosuditelj može imati valjanih i pronicljivih opažanja. Ne odabere li kritik/prosuditelj djelu (autoru) i čitatelju najprikladnije i naj- učinkovitije kritičko–prosudbeno motrište, moguće je da ga i ne spozna, da mu vrijednosti djela ostanu nepoznate te da ih ne predoči valjano. Zato ću ro- manu Ludwiga Bauera *Zavičaj, zaborav* (*Fraktura, Zagreb, i Njemačka zajed- nica, zemaljska udruga Podunavskih Švaba u Hrvatskoj, Osijek, 2010.*) pristu- piti gotovo sa svih općih i s jednoga posebnog prosudbenog motrišta, onoga nacionalnog, ovdje od posebna značenja.

U suvremenosti prevladava pristup sa stajališta ljepote djela, dakle ono estetsko, inače vrlo varljivo i nepouzđano; nije lako utvrditi što je lijepo i je li lijepo ujedno i vrijedno, a vrijedno ujedno i zanimljivo, a zanimljivo ujedno i značajno, a značajno ujedno i nečemu ili nekome korisno itd., itd.

Ljepota je — u najbanalnijoj, ali neosporno istinitoj tvrdnji — prolazna. A ljepota književnoga djela — vrlo je neodrediva i vrlo neuhvatljiva značenja i nikada nema pouzđana pokazatelja što jest lijepo u književnoj tvorevini, a i sam izraz »lijepo« izmiče punini vlastita značenja; semantički je određivo jedi- no ako razlučimo djelo i utvrdimo od čega se sastoji to lijepo. To onda više i nije lijepo (u smislu estetski vrijedno), nego prikaz sastojaka lijepoga (estet- ski valjanog).



Nipošto nemojmo podcijeniti značaj dojma, udarnog doživljaja, stanovite inačice halo–efekta; o njemu mnogo ovisi.

Ma koliko, dakle, bilo dvojbeno što to uopće jest lijepo u književnoj umjetnini i ma koliko to lijepo ovisilo o svemu — i sastojalo se — od svega što djelo u ukupnosti jest, vrijednost djela određuje upravo ta ukupnost spoznaja o njemu pa ću ovdje pokušati kratko prikazati odabrani roman, osim s estetskoga, i s

- etičkoga prosudbenog motrišta,
- s gnoseološkog,
- s lingvo–stilskog i
- s recepcijskog.

192

Budući da roman *Zavičaj, zaborav* donosi priču iz njemačke narodnosti u Hrvatskoj, pa stanovito i sudbinu čitave te narodnosti, tzv. folksdojčera ili Nijemaca rođenih izvan Njemačke, i nacionalno prosudbeno motrište, kao jedno od mogućih dvadesetak posebnih motrišta, bit će dobrodošlo, želimo li spoznati ukupnost onoga od čega je roman sazdan. U ovome slučaju to pridonosi i utvrđivanju zbog čega ga se može označiti vrijednim i značajnim. A *Zavičaj, zaborav* osobno doista smatram i vrijednim i značajnim, i u ukupnosti Bauerova književnoga djela i u suvremenoj hrvatskoj književnosti.

Kao posebno postoji u teoriji i životopisno prosudbeno motrište (biografsko), a i biografska književno–kritička metoda (koju je promjenjivao npr. Ivo Hergešić, moj nekadašnji profesor komparatistike). No, ovdje dijete Lukijan Pavlović kasnije Ludwig Bauer, dakle glavni lik, protagonist i autor — ista su osoba — što je već time posebno, ako ne i jedinstveno, a biografsku metodu čini izlišnom: djelo, očito, jest i autobiografija, ali koliko i gdje jest, a gdje i u čemu nije — ne zna se i nebitno je. Bitni su sudbina i vrijeme glavnoga lika pa je time nevažno je li autobiografično, a ako se pitamo koliko to — kao biografska metoda inače — može pomoći razumijevanju djela, ne može niti malo — ni odmoći ni pomoći! Time što je Ludwig Bauer i lik i autor, ta je metoda ovdje isključena i nepotrebna.

Kritika koju prakticiram najbliža je pojmu induktivne kritike, dakle one koju uvijek iznova određuje djelo (književno, kazališno, likovno) kojemu se pristupa, bez unaprijed zadanih uzoraka ponašanja ili stavova, što oslobađa od možebitnih zastranjenja u službi bilo čega ili bilo koga te nas stavlja pred djelo oslobođene svega osim vlastita intelektualnog i humanog habitusa te želje da djelo vidimo (pročitamo) i doživimo.

Pošto su postavljena prosudbena motrišta koja nam omogućuju stručan kritički pristup djelu i punu spoznaju o njemu — možemo utvrditi zašto nas se dojmilo tako kako nas se jest dojmilo. U ovom slučaju iznimno i zadivljujuće: to je uistinu velik i poseban roman.

A zbog čega, zašto — to je ono što ovdje nastojim utvrditi.



Pri tome valja naglasiti da — usuprot neophodnosti utvrđivanja načina pristupa djelu i određivanja stanovitih stručnih zadanosti — objektivna književna ili ikakva druga kritika — ne postoji. Objektivan može biti jedino Bog, ili Ono Nešto što u ljudskoj krhkosti i nemogućnosti da se išta značajnije shvati, određuje pojam Boga, a sve što bilo koji ljudski subjekt uradi, u ovom slučaju napiše, može biti samo subjektivno, kao i samo umjetničko djelo. Dapače, što je subjektivnije i samosvojnije, time može biti samo bolje i zanimljivije! (I svačiji otisak prsta je drugačiji!)

1. Predočavanje

Da bih obavio naum, prvo mi valja predočiti djelo, što ono jest.

Zavičaj, zaborav roman je, dakle, »o sudbini podunavskih Nijemaca«, »o pojedincu nasuprot sustavu«, »o odnosu muškarca i žene u vremenu opterećenom poviješću«, preciznije u Drugome svjetskom ratu, u socijalističkom ustroju hrvatskoga društva u poraću te o europskim prilikama u to doba podjele svijeta na Istok i Zapad, na dvije ideologije — komunističku i kapitalističku, pa onda ponovno u ratu, sada Domovinskom, gdje se roman i zaustavlja. (Ovo u navodnicima su uredničke opaske, prepisao sam ih s ovitka knjige jer dobro sažimaju što je u njoj kazano.)

Roman je sastavljen od tri dijela, a svaki dio ima po tri glave, a svaka glava više poglavlja, od šest, koliko ima druga glava prvog dijela, najmanje, do četrnaest, koliko je duga uvodna, najduža, prva glava prvog dijela. Svako poglavlje je u načelu kratko, djeluje kao novinska priča te manje–više uvijek može stajati i samostalno, tim više što svaka ima svoj naslov.

Sve se, dakle, zbiva »između dva rata«, što je »na brdovitom Balkanu« stalno stanje, a tako se čak, i to »službeno«, književno–povijesno, u udžbenicima i čitankama, kao književno razdoblje, zvala i književnost između Prvoga i Drugoga svjetskoga rata: »Književnost između dva rata«! (Sjećamo se toga, tako su nas učili i na fakultetu, što se kasnije i danas prevladava ili inačicom »međuratna književnost«, što nije šija nego vrat, a budući da je svaka domaća književnost manje–više takva, novije se već radije koriste stručniji nazivi...). *Zavičaj, zaborav* je, međutim, doista — književno djelo vremenski između dva rata, ali — vidimo — ne ta, nego ova dva novija: između Drugoga svjetskoga i ovoga najnovijega, Domovinskog rata. Tu zatječemo glavni lik: rođen je u ratu, majka — koje se tek mutno sjeća — stradala mu je u zbjegu, prihvatio ga je partizan, Milan Pavlović, očito Srbin, iako se to nigdje ne naglašava, i odgaja ga sa svojom ženom, primitivnom sunarodnjakinjom Milom, za koju Mali Lukijan misli da mu je majka. Lukijan svoje podrijetlo otkriva na početku Drugoga dijela knjige, tako i je naslovljena prva priča toga dijela: »Podrijetlo«. Nakon jednoga pisma iz Njemačke, kamo je izbjegao njegov prijatelj Makso, koji mu predočava da je i on Nijemac, mladi Lukijan odlazi u župni dvor: »... i

vaši su roditelji bili nevine žrtve odmazde koja još i danas nema pravo na svoju javnost (...) na svoju istinu (...) evo, ovdje imam zapisano (...) Pater Johan Keller dao je posljednju pomast vašoj majci Mariji Bauer, ovdje stoji geboren Baumann, umrla je istoga dana, drugog srpnja, uzrok smrti najvjerojatnije tifus, smrt nije prijavljena niti službeno registrirana jer se na njezino ime uzimalo sljedovanje kruha koji ste tjedan dana dobivali vi, Ludwig Bauer, neka su djeca tada već počela umirati (...)« itd. (str. 194). Sljedeća priča ima naslov »Istina«: »(...) jeb'la ga njegova mirnoća i dobrotu šta uvijek nazlo okrene ... — Nemoj, Mila, ne govori tako, smiri se (...) Pitaj ga kako ti je oca ubio! (...) Nisam ti ubio oca, ali ubio jesam i nosim to na savjesti (...) Znaš, dobio sam od Narodnooslobodilačkog odbora onu kuću, odmah kako su Švabe otjerali, a bilo mi je stalo da se što prije skućim, zbog Mile, bila je još dijete, i to dijete kojem su uništili i djetinjstvo i mladost, htio sam je zaštititi (...) ... drži ruke gore, ali u jednoj ruci vidim kako nešto steže, bio sam siguran da je to bomba (...) strah, refleksi, kao što sam spomenuo, refleksi ratni, spremam se pucati kad iza mene odjeknu rafal, drug je imao mašinku, onaj odozgo pane na one daske, odmah je bio mrtav (...) ono iz ruke mu ispalo dolje na zemlju i vidim — krompir, sunce mu žeženo, krompir je u ruci držao, uto čujem kako onaj drugi viče, jauče (...) savjest me mučila zbog tog dječaka, iako je bio Švabo (...) oni su dakle pobjegli od esesovaca, dezertirali, bacili one uniforme, došli su do nekih civilnih krpa, i skrivali se posvuda, jer opasnost je prijetila i od Nijemaca i od Narodnooslobodilačke vojske, to jest Partizanen, kako oni vele (...) na to je Mila mislila kad je ona rekla onomad, na tog mladića (...) tvoj otac tada više nije bio živ (...) jadna žena, sasvim je izgubila razum, onda ju je neka starica tamo osuježavala mokrom krpom, brisala joj čelo, tvoja je majka nešto mrmljala, svećenik je bio uza nju, on je to i razumio, jer je stalno kimao glavom, već sam htio otići kada taj pop za mnom i veli mi za tebe, gospođa na samrtni moli milost za svoga sinčića, da ne dozvolim da umre u logoru, neka ga usvojim ako mogu i neka se nikad ne sazna da je Nijemac, trebalo mi je tjedan dana da sve sredim, da bude propisno i gotovo po zakonu, zapravo pravih zakona nije ni bilo, ali htio sam da sve bude službeno i napismeno, da više nikada nitko ne ospori da si mi sin.... (str. 202).

Neuobičajeno duga ova dva navoda središnjica su čitava pripovijedanja. Na ovom prijelomnom događaju temelji se sve kasnije, a i ranije u romanu. Čim je doznao tko je zapravo, Bauer će prvo tražiti da promijeni »svoje sadašnje u svoje pravo ime i prezime«, Bauer — dakle glavni lik ili protagonist romana.

Je li mu otac posvojitelj doista ubio biološkoga oca ili ga je ubio netko drugi, a seoski učo i ratni komesar Pavlović samo je ubojica nekoga drugoga nevinoga njemačkog dječaka koji je također bježao od nacista, jednako je strašno. Je li sve ovo uistinu autobiografska činjenica ili umjetnikova književna gradnja na osnovama stvarnih ratnih zbivanja i uistinu takvih brojnih drugih,

još i strašnijih sudbina, zanimljivo je biografskoj metodi, ne mora tako biti i recepcijski i inače.

»... *poslije rata, ne bi mogao sa svojim pravim imenom i prezimenom opstati, danas je teško i zamisliti, takva su to bila vremena, glava se gubila ako kažeš Hvaljen Isus tamo gdje je trebalo reći Zdravo, drugovi, ili Pomoz Bog, braćo, i obratno, dobro voziš, svaka ti čast, to je sve zavoj do zavoja, uskoro ćemo to i asfaltirati (...)*« (str. 204.)

Namjerno sam ovaj navod produžio, toliko da se uoči ne samo vrijeme kada se to zbiva, doba socijalizma u Jugoslaviji, nego i da je to doba preobražaja zemlje, posve zaostale i bez suvremenih prometnica. Žalibože, vrijeme u kojemu se zbog vjerske ili nacionalne pripadnosti gubi glava, iako su se u međuvremenu ceste doista asfaltirale — u zavičaju, u Hrvatskoj — a to je zapravo područje Banovine, Siska i okolice, gdje su smještene manje više sve Bauerove proze — to vrijeme nikada nije minulo, čim se zarati, ni u stvarnosti ni u Bauerovu romanu.

Pogledajmo kako on završava, a preskačemo ne samo prvi dio, djetinjstvo i rano poraće, nego i većinu drugog i čitav treći dio, dvjestotinjak stanica, s desetinama sjajnih novela koje oslikavaju Bauerovo traganje ne toliko za korijenima koliko za smislom, posebno smislom pripadnosti, a koliko-toliko i za srećom. No, to neće biti isključeno u cjelini ovoga prikaza (prikaza ne kao književne vrste, nego kao ukupnosti kritičarskoga posla!).

Dakle, u završetku, dok s prijateljem iz djetinjstva noću ide iz klijeti, gdje su kušali vina, neznanci će ih napasti: »... *ja nisam pripadao nijednoj od zaraćenih strana, zapravo nisu ni zaraćene... ni jednoj od strana koje se možda tek namjeravaju zaratiti — zar doista nekoliko bezglavih budala u nekom trenutku počne praviti povijest? — ja sam povijesti bio sit, jezikom sam napipao slomljeni most, osjetio krv u ustima, to nije bilo od onog trnja pod obrazom, od udarca ili pri padu, slomio sam zubni most (...)* ja sam se vratio, vratio sam se ovamo, vratio sam se u zavičaj, zato se i pojavila majka, baš je to glupo — zaboraviti majku, valjda sam je prestao sanjati nakon što sam otišao, ali sada ostajem ovdje, ich bleibe daheim. — Sranje, to stvarno nije on. Nije čak ni njihov — rekao je čovjek s baterijom. — Da, rekao je drugi, čini se da nije njihov... ali nije ni naš.«

Bauer, međutim, jest naš, hrvatski pisac, a Bauerov najnoviji roman (recimo to, ma koliko da induktivna kritika ne ište nikakvih usporedaba i premda one i nisu moguće, riječ je o dvama iznimnim djelima!) *Zavičaj zaborav* nadilazi i značaj i značenje, pa i umjetničku ispisanost (akribičnost) čak i Krležina *Povratka Filipa Latinovitza*, sa sličnim motivom povratka u zavičaj. Ne možemo reći, suprotno noćnim presretačima u primitivi zbilje i završetku ove priče, da je ujedno i njihov, njemački pisac, nije, pisac je samo naš (a time u mogućim prijevodima i svačiji!), ali neosporno s posebnim značenjem i za nje-



mačku narodnu manjinu, odnosno za njemačku zajednicu u Hrvatskoj i za njemačku kulturu uopće.

Posve nenadano, gledano moguće iz nekoga središta te velike i značajne europske kulture, posebno književnosti, jedan njezin pripadnik podrijetlom iz neznane im hrvatske provincije, napisao je jedan od ponajboljih romana, a svakako ponajboljih o Nijemcima i njemačkoj sudbini u koju ih je uvalio ne samo njihov vođa (problem je mnogo slojevitiji od toga!) svakako, ali to je prije svega roman o nama svima, o ovdašnjima, o našoj ukupnosti, tu u Hrvatskoj gdje nas je Bog prokleo »pomiješavši nam vjere i jezike«, roman o čovjeku koji je »slamka među vihorove« (Njegoš, u *Gorskom vijencu*), roman briljantne akribije, intelektualne, ali i naprosto ljudske uzbudljivosti i višestrukih značenja.

Svaki bi Nijemac koji teži spoznaji i lijeposti književnosti, bez obzira gdje je rođen, sa zanimanjem i ponosom mogao čitati Bauerove stranice. I ne samo Nijemac, prije svega svaki od nas ovdašnjih!

S velikim sam ih zanimanjem i s još većim čitateljskim užitkom i sam čitao.

196

To što je priča o Nijemcima, autoru omogućuje uvjerljivost, istinitost, budući da je i sam Nijemac, ali je inače — samo tema. Velika tema, bilo gdje na svijetu: kada gotovo čitav narod zastrani, recimo tako — i kad se to zastranjenje prelama na njegovim pojedincima, ni krivima ni dužnima što je to tako.

(Prisjetimo se, uz to kako su se nedužni Nijemci proveli nakon Hitlera, Hrvata nakon Pavelića, njegova podčinjenog, pobijeno je znatno više nego ih je ikada pripadalo njegovu svjetonazoru!) Tema je, dakle, opća.

Neka mi na ovome mjestu bude dopuštena mala digresija: Dječčić Toni, sin hrvatskog pjesnika Mate Balote, 1945. godine u Beogradu, gdje su tada živjeli, istrčava s drugom djecom na ulicu gledati kolonu zarobljenih Nijemaca koje vode prema Banjici gdje će, tu ili drugdje, biti likvidirani. Ponio je u džepu čime će ih gađati, narodne neprijatelje, u radosti pobjede nad njima, takvo je opće raspoloženje. No, kada ih je vidio koliko su jadni, premlaćeni, na izdisaju, da jedva hodaju, izgubio je volje bacati na njih kamenje i predmete koje je za to bio ponio.

I još jedna sličica: u moju rodnu kuću dolaze dva prestrašena čovjeka, vrlo bojažljivo, ne govore naški, nude već iznošene, ali oprane potkošulje, košulje, gaće — čega tada u nas nema nigdje kupiti — za malo hrane, gladni su — njemački zarobljenici objašnjava kasnije tata, nakon što im je dao čitavu pancetu i peču tvrda kukuruznoga kruha, drugog nema, također 1945.

Stvarnost i Bauerov roman itekako se podudaraju!

2. Etičko prosudbeno motrište

Više je likova u romanu zanimljivih s etičkoga prosudbenog motrišta. Prije svega to je glavni protagonist koji ovdje i doslovno iskazuje piščev moralni svjetonazor.



Mali Lukijan Pavlović ne zna, naravno, da je posvojen, a pomajčinu grubost, možda više primitivizam, uopće ne može označiti takvim. No, kao sva djeca u školi, željan ljubavi, pisat će pohvalne stihove drugu Titu, u općoj pomutnji i ne uvijek iskrenu (osim njegova, i općenito dječjeg!) srljanju za vodom; tako je odgajan. Da mrzi one kojima pripada, da ih se stidi, a opet — njima, koji ga tako uče, to jest Teći, rijetko duševnu čovjeku, treba zahvaliti svoj goli život.

Prijelomni trenutak u odrastanju je kada ga pijana i razgolićena Mila, koju još uvijek zove mama i uvjeren je u to — poziva na snošaj, našavši nekakve slike o seksualnosti koje su on i drugu mu u dječjačkoj radoznalosti bili sakrili: »Ajde, dođ' vamo, umoč' ga malo (...) šta si s' ukipio, ne treba t' tude nikakvo znanje, jel' ne's? Bojiš se, ne diže se na mater, a? (...) Nisam ti ja mater. Budalo budalasta, mo's me jebat kol'ko te volja, nisam ti ja mater, jeb'la te ona, nisam ja tvoja mater, nisam, nisam, nisam!« (str. 111)

Ovaj zaprepašujući prizor u priči ne rezultira nikakvom moralnom stranosti, nego samo željom za spoznajama, za razotkrivanjem, za razumijevanjem, za snošljivošću, ma koliko da mu je Mila čak i obrve nastojala potamniti jer nije htjela »da se sramot'mo, da nam dijete izgleda ko Švaba«. To bolno mjesto protagonistova života istaknuto je i na ovitku knjige; očito da ga i pisac i izdavač drže važnim. Bauer kasnije, kada postane svjestan svega, a ni tada — primitivnu seljanku (u navikama, u ponašanju) ne mrzi; točnije — on ni jedan svoj lik ne mrzi, niti ismijava, niti prezire, samo ga nastoji razumjeti i što vjerodostojnije prikazati. To što ima i takvih kod kojih razumjeti ne može značiti i prihvatiti i opravdati, ne proizlazi nigdje iz nekakve »osude« ili »zauzimanja stava«, pisac to izbjegava. Sve je ionako očito iz samih zbivanja, iz vjerodostojnosti; vjerodostojnost, odnosno istinitost, nepatvoren život; to je bitna vrlina Bauerovih romana inače, pa i ovoga.

I glavnom liku i cijelome romanu temeljnu moralnu osnovicu daje lik upravo učitelja Pavlovića, Lukijanova, odnosno Ludwigova poočima: »... ja sam bio idealista, takav sam i ostao.« (str. 115) On prihvaća Milu također kao dijete jer je spoznao da »neki od drugova nisu bili u nekom smislu bolji od četnika«, ona ga zove Teča, pa mu je taj nadimak i ostao, u početku podrugljiv, kasnije izgovaran s poštovanjem. I ma koliko da je Bauer, odnosno glavni lik romana, izrastao u samomisleću i u svemu samostalnu osobu, zasade učitelja Pavlovića u njemu se nikada neće izgubiti: kritičnost i humanost! Pa i stanovalo jugoslavenstvo, izraslo iz logičnosti životnih spoznaja toga povijesnog trenutka. Sve to ga, međutim, neće priječiti da i njegove grijehe mladosti i zablude kao i ratne neminovnosti ubijanja ne iskaže bez ikakve moralne zadržke ili obzira. Upravo to moralno načelo: biti istinit — temeljac je istinske etičke vrijednosti *Zavičaja, zaborava*.

Književno djelo ima visoke etičke vrijednosti ako se iz štiva može iščitati ne tek i ljepota i tragedija življenja, nego i značaj ljudskosti. I značenje i pre-



poznatljivost te ljudskosti. Značaj ljudskosti, ma koliko ugrožena bila, što osobama što zbivanjima, pisac ni trenutka ne zaboravlja; u tome je temeljna moralna vrednota njegove proze. (Ovim kratkim uvidom raščlamba moralnih vrijednosti romana ni izdaleka nije iscrpljena!

»... *htio sam da imaš oba roditelja i dom, ponekada je najbolje ne znati istinu, istina boli...*« (str. 118) laže učitelj svoje posvojčice, u najboljoj namjeri, naravno, ali mu govori i istinu o laži!

Moralnost temeljnih likova, ovdje Bauera i Pavlovića, očito komunistički i jugoslavenski orijentirana čovjeka, s idealima u tim smislu, iako se to ne kaže doslovno, osobito u smislu pravednosti i dobrote, čini moralno visokovrijednim čitav roman. No, temeljna moralna zadaća pisca — biti istinit, što Bauer bez iznimke jest, ostaje! Ne na razini dokumentarnosti, nego snažnije od nje, na razini umjetničkoga čina!

»... *dostojni smo biti Nijemci onoliko koliko se dostojno odnosimo prema greškama prošlosti...*« (str. 400), zvuči gotovo pokajnički, iako ovdašnji protagonist nije ničemu krivac, nego samo žrtva. A čemu pokajanje za tuđe greške jer te greške prošlosti nemaju samo Nijemci, nego svi i posvuda. Iako to ne treba izjednačavati, ne bi bilo dobro niti naglašavati, tko ima više »grijeha prošlosti«. Dostojan si biti Nijemac, ili netko drugi, onoliko koliko si dostojan biti čovječan i plemenit.

Drugi dio romana, pun životnih i ljubavnih priča, otvara mnoga pitanja, pa i ona političke naravi, ali glavni lik — ma koliko moguće i zastranio — nikada ne gubi svoju temeljnu moralnu nit, svoju unutarnju humanu zvijezdu vodilju.

3. Spoznajne vrijednosti

Stari su Latini imali, pa i mi tako imamo, poslovicu: *nihil novi sub sole*. I doista »sve je već rečeno« i ništa nova pod Suncem nema pa tako ni ovdje načelno nema novina: da zablude vođa kasnije plaća sav narod, to se itekako zna i ponavlja. Međutim, nova je upravo ova priča o tome, novi su ovi ljudi u njoj, niste ih takve nikada sreli... Ma koliko, dakle, njihove sudbine nisu ništa novo, novi su oni sami, njihov — mnogima ostalima sličan život — ali opet poseban, jedini takav i stoga jedinstven.

Protuslovno je i tragično da mali Njemčić, ovdje dječčić Lukijan, piše iskrenu i nadahnutu pohvalu Titu. Tito je ratovao protiv hitlerovaca, a to je shvaćeno kao »protiv Nijemaca«, svih, gdje ikojega ima, uglavnom da ih se opljačka i pobije. Iako ne možemo reći da je izravni krivac za smrt njegovih roditelja, svakako je neprirодно da mu piše pohvalnice, ali — to je taj i to je takav životni trenutak — spoznaja o protuslovnostima i tragičnosti življenja.

Sudbina podunavskih Nijemaca, ljudi njemačke narodnosti u Hrvatskoj, u njezinim ravničarskim predjelima i u Vojvodini, općenito je također dobro po-



znata, ali samo općenito: ono su naprosto stradali 1945., nakon pobjede nad hitlerovcima, kao što su tada stradali i svi »pripadnici fašističkog režima«, ako su imali bilo kakvu službu u javnim djelatnostima, ali i ako su strpani pod zajednički nazivnik »ustaše« ili »Švabe«, ma tko da bili. To što je Bauerov biološki otac ujedno i bjegunac — i pred partizanima (čitaj komunistima!) i pred nacistima — tragičnost i apsurdnost toga tim su veći, a naša spoznajna (gnoseološka) situacija je moguće oplemenjena otporom svakom sličnom zlu. Ali, apsurd se ponavlja i na završetku, tako što sin doživi očevu sudbinu: i on je praktično bjegunac i od »naših« i od »njihovih«, među iznova sukobljenim nekim zaraćenim stranama, a samo svoj ne može biti!

O stvarnom genocidu nakon pobjede »narodnooslobodilačke vojske« 1945. malo je umjetničkih djela, o tome se desetljećima uglavnom šutjelo jer je punih pola stoljeća socijalizma/komunizma bilo opasno, uistinu riskantno bilo što na tu temu i reći, a nekmoli napisati. Bauer je, u sadašnjim okolnostima, kada nema dogmatske zabrane i kazne, o tome progovorio tobožnjom autobiografskom pričom, a dijelom i doista takvom!

Tragajući za spoznajom o sebi, da otkrije tko su mu roditelji, gdje je i kada rođen itd., glavni lik zapravo upire reflektor u to danas minulo vrijeme koje je dio njegova osobnog života, ali i života današnjega naraštaja sedamdesetogodišnjaka i starijih koji su bili djeca u vrijeme 2. svjetskog rata i ranog poraća; oni itekako dobro znaju o čemu Bauer govori i koliko je uvjerljiv i vjerodostojan, koliko činjenično točan.

Napisati knjigu o tome, to je kao i snimiti film. Veliki totali su nam moguće i poznati, ali bliži srednji i krupni planovi ne: tu vidimo stvaran život, istinitu (na dokumentarnom nastalu — stvaralački istinitu!) priču koja nam kazuje nepatvorenu istinu o tome vremenu.

»Što je čovjek, a mora bit čovjek/jedna slamka među vihorove« (Njegoš, *Gorski vijenac*). Doista, ovaj roman itekako vjerno i razložno potvrđuje romantičarskoga mislioca. Sa svim što jest — Bauer je samo »slamka među vihorove«. Kao i svatko od nas inače, samo u tragičnijim ratnim okolnostima. Istina, ovdašnja »slamka među vihorove« je isplivala, spasila se potonuća (spasili su je, nju, mnoge druge ne!) i priča nam svoju životnu pripovijest: *Zavičaj, zaborav* posve je nova spoznaja iako je o posve istrošenoj istini i o slamci i o vihorovima.

Dapače, to ponavljanje povijesti, i na općemu i na osobnome planu, Bauerovu priču čini još jačom, zanimljivijom, dojmljivijom.

I još jedna posebnost: kolike su strašne sudbine ljudi i naroda ostale neispričane (a pričaju se kojekakve sebične samodopadnosti, čak i prednjače i »krađu« nagrade knjigama kao što je *Zavičaj, zaborav!*), a ova niska pripovijesti usklađena u roman ima značaj spoznaje ne tek o pojedincima, nego i o ukupno hudoj sudbini Nijemaca izvan Njemačke. Namjerno ne kažem izvan



domovine, imaju druge domovine, ali su i dalje Nijemci; u hrvatskom roman-sijeru Ludwigu Baueru svi oni imaju svojega uvaženoga i velikog pisca.

4. Pogled s jezično–načinskoga motrišta

Takozvana lingvo–stilsko sastojnica ovoga djela jedna je od autorovih najjačih karika. Ona se odčitava u dvama bliskim postupcima: 1. u sastavu rečenice i 2. u njezinu rječniku. (Sintaksa i leksik, rekli bi gramatici!)

Na prvi pogled dosadašnjega čitatelja ranijih Bauerovih uradaka iznenadit će vrlo duge rečenice koje se kao neki riječni val prostiru na čitavu stranicu, pa čak i na više njih. Odmah zatim je jasno da Bauer zapravo priča kako je i ranije pričao, rečenicama normalne, uobičajene sintakse, dakle više prosto–proširenim negoli složenim, a i te složene su jednostavne, da je jasan u sve-mu što govori i da ne treba naprezati se pri čitanju, nego da je novina u — in-terpunciji i kako je ona postavljena. A postavljena je posve osobno i često iz-
van pravopisnih pravila.

200

Naime, umjesto da rečenice budu završene točkama i rastavljene od onih koje ih slijede, one su sastavljene zarezima pa je samo dojam da je više njih — jedna. I dalje je više njih, ali tako zarezima povezane u snopove, složene u sto-gove, one posve mijenjaju ritam čitanja. (Usput: svoj svojevremeno u *Forumu* objavljen putopis o Susku napisao sam bez interpuncija, u dahu, ali tamošnji urednik je tržio da »olakšam čitanje«, te sam postavio zareze; zbog toga poz-najem taj postupak.) To — načinski/stilski gledano ovu prozu čini zapravo gla-zbenom formom, od tuda je dojam dugih riječnih valova koji se šumorno slije-vaju jedan za drugim. I još je jedan važan dojam: uzbudljivosti. Tako poslo-žene rečenice stvaraju uzbudjenje pri čitanju, ubrzani ritam čitanja čini i sta-novitu napetost, sve pojačava neizvjesnost i tjera na brže čitanje. Ili na čitanje u valovima, mogli bismo reći, ali time već prelazimo u područje prihvata djela, ono recepcijsko.

Takvu dugu rečenicu autor znade naglo i neočekivano zaustaviti, pa uba-citi jednu posve običnu, kratku, a zatim opet nastaviti po starom; stvara se tako stanovita načinska igra, otvara piscu mogućnost odnosa prema napisano-me, da pisanje ubrzava ili usporava, da ga naglašava na mjestima gdje misli da bi tako bilo dojmljivo ili naprosto potrebno, da dodatno uživa u pisanju, ali i da čitatelj jednako može uživati u toj stilskoj zaigranosti koja nije posljedak nekakva larpurlartizma, nego proistječe iz duha priče, iz njezine unutarnje usloženosti.

Jezik ove Bauerove proze ne preže od korištenja riječi iz drugih jezika, njemačkoga, srpskoga, ali to je samo stoga jer vjerodostojno prenosi govor i prigode svojega djetinjstva, na Švabenbajeru, gdje je rođen, a unosi i druga pi-sma, ćirilicu, gdje je to logično da uradi kako bi predočio o čemu je doista riječ te bio slikovit i uvjerljiv, riječju — vjerodostojan.





To je hrvatski književni jezik ili jezik književnosti u suvremenom smislu, bitno različit od čiste ili pak pravilne štokavice (u vrijeme kad je nastao, danas posve s drugim smislom, naziv »hrvatski književni jezik«!). Ovo je jezik zaštićen od ikakva čišćenja ili ikakve pravilnosti, sve što život donosi, skupa sa svojim govorima, iskrivljavanjima, sve je unutra, sve je život i njegov jezik koji ga prenosi u retke romana.

5. Sa stajališta prihvata

O recepcijskom kritičko–prosudbenome motrištu već je nešto natuknuto, međutim prigoda je kazati da je ovdje više mogućih slojeva prihvata.

1. Čitatelji koji su i sami podunavski Nijemci imat će prema ovome romanu svakako puniji i moguće emotivniji odnos od ostalih čitatelja, njih se sve to tiče više negoli ostalih, to je razumljivo.

2. Posve je moguće različit prihvata starijih i mlađih čitatelja; stariji, koji su i sam doživjeli darove socijalizma, bilo u dobrom bilo u lošem smislu, a najčešće u oba — imaju znatno više mogućnosti puna i smisljena prihvata od onih koji to vrijeme i te prilike ne poznaju; njima je prihvata djela u punini nemoguć, ali ne nemoguć i u bitnom, u razumijevanju i njegovoj humanoj »poruci«.

3. Prihvata *Zavičaja, zaborava* je moguće posve različit i u odnosu na takozvanu socijalnu adresu; punina prihvata moguća je samo kod obrazovanih, dakle adresa je intelektualna. Ostali mogu moguće prihvatiti djelo, ali veliko je pitanje hoće li to bilo moći bilo htjeti ili uopće poželjeti, dakle recepcijski krug je sužen, kao i kod većine književnih djela koja izbjegavaju makulturnu sudbinu...

4. Siguran sam da je osobito sužen recepcijski krug ženskoga čitateljstva; samo rijetke i pomno probrane književno i same nadarene ženske osobe mogu doista uživati u ovoj Bauerovoj prozi; njezine su emocije, naime, uvijek iznad ili izvan onoga što većinom označuje tzv. ženski rukopis, premda — osobito u drugom dijelu romana — ima dojmljivih ljubavnih priča, igrice i intrigica. (A osobito onih političkih!)

7. S nacionalnog prosudbenog motrišta

Ovo je djelo iznimno zanimljivo i sa stajališta akribije, posebno stoga što, kao što smo i vidjeli, svaka priča sa svojim naslovom može postojati i samostalno, djelo je dakle strukturirano mozaično, međutim — to ću ovom prigodom izostaviti.





Na sve vrijedi pogledati i s nacionalnoga prosudbenog motrišta, koje je inače rijetko zanimljivo, a jednako rijetko i uopće potrebno, ali ovdje je neophodno.

Naime, tragajući — neminovno, jer se zatekao u međunacionalnom košmaru — tko je on zapravo, čiji je, čim je doznao da je Nijemac, Bauer samo u jednoj od tih svojih priča napušta temu nacije, njemačke naravno, a u svima ostalima je razvija ili samo dotiče.

To možemo u romanu razmatrati na četiri spoznajne razine:

- 1) dok je Bauer još dijete i pod drugim imenom, odgajan kao Jugoslaven,
- 2) u razdoblju sazrijevanja, kada spozna da je Nijemac,
- 3) u zreлом životnom razdoblju kada se nastoji priključiti matici svojega naroda i
- 4) kada i to postaje stanovito iluzija i kada se vraća zavičaju.

Svaki je od tih dijelova romana silno zanimljiv i u osnovi tragičan, koliko i pun ljepote spoznaje te radosti i tegobe življenja.

202

Nu, ne bavi se Bauer samo svojim narodom, on i nije samo njegov ili, u pojedinim prigodama, nije to uopće. Vrlo je slikovito i vrlo karakteristično za čitavo vrijeme postojanja socijalističke Jugoslavije to kako se srpska jezična praksa nametala u hrvatskom školstvu, kako probranim načinima osvajala prostor za sebe, a naročito kako to Bauer u jednoj epizodi iznimno pronicljivo zapaža i posebno mudro predočava: »... ona je («Hrvatica«, to jest protagonistova profesorica hrvatskog na maturi, op. S.M.K.) iz Beograda, kao što znamo, slobodna od bilo kakve hipoteke za suradnju s fašistima za vreme rata, što se Hrvatima svakom prigodom nabija na nos, pa može smelo da kaže ono što doista misli, a to je da problem treba da rešavam na literarnom nivou (...) pošto se uvek u razna vremena dešavaju pojave masovnih zločinštava (...), str. 134, no — tako je zapravo razvodnjen njegov maturalni rad »Nijemci u našoj književnosti poslije Oslobođenja«. (Ovo zavrjeđuje znatno potpuniju analizu!)

To je, međutim, samo dijelak životopisa, koji se samo naznačuje, priča dalje ne teče u tome smjeru niti Bauer igdje nacionalnom kao takvom pridaje ikakvo značenje više od onoga što znači samo pripadanje i što priča neminovno donosi: »Bio sam Nijemac, to je sada bilo sasvim jasno (...) stalno su nas učili da budemo ponosni što smo Jugoslaveni, sve je to bilo sasvim logično, logično je bilo biti ponosan na zemlju u kojoj je izborena revolucija, u kojoj radnici i seljaci nisu više iskorištavani, kao u kapitalizmu, logično je bilo biti ponosan na pobjedu nad fašizmom, pobjedu nad nadmoćnom njemačkom silom, nad mrskim i zlim Nijemcima (...) bio sam Nijemac i morao sam se s time nositi (...) postoje odgovori koji se sasvim direktno tiču mene, tog čudnog pripadanja i ovamo i onamo, ni onamo niti ovamo (...)«, str. 134.

Budući da kanim o ovom dijelu romana napisati zaseban osvrt (osvrnuti se samo na Bauerov odnos prema nacionalnom u njegovu traganju za vlastitim nacionalnim bićem, odnosno o onome koliko ta činjenica utječe na cjelovit život), ovdje će izostati podrobnije sagledavanje o tome.





Očito je da je danas, kada se Jugoslavija urušila i nestala, sa svojom vrlo upitnom »revolucijom« i kada se vratio kapitalizam, a osobito kada su se na europsku pozornicu vratili Nijemci, ovdje u Hrvatskoj, osim svoje manjine, prisutni su dvojako; s jedne strane kao »Danke Deutschland«, zbog pomoći u oslobađanju iz velikosrpske omče, a s druge kao izrabljivači u Hrvatskom T-Comu, zahvaljujući pohlepnim i jednako izrabljivačkim hrvatskim krupnim lupežima — i slika o ovome poprima posve drugačiju i boju i oblik i okvir! Ali — posve i mimo i izvan toga — ljudskost i značaj Bauerove priče — ostaju.

Zavičaj, zaborav dobio je dvije ugledne nagrade (»Selimovića« i »Kiklopa«, treća mu je, ona T-Portala, neopravdano i za dlaku izmakla), no ja bih jednako ovako prosuđivao, da i nije toga. Još davno, negdje sedamdesetih, za Bauera sam napisao da je »majstor« i da pisanju »prilazi promišljeno (u časopisu »Umjetnost i dijete«, što sam bio zaboravio, ali prisjetio se Bauer!). A i prije nego se ovaj roman odrazio u javnosti, u »Školskim novinama« (stručnom tjedniku hrvatskih prosvjetara) svoju sam kratku novinsku kritiku završio ovako: »Sjajno napisane stranice vrhunskoga romana, iznimnog i snažnog; sretan trenutak suvremene hrvatske književnosti.« (»Romanopisac izniman i snažan«, ŠN, br. 9, 1. ožujka 2011., str. 26.)

203

Sada se dobro osjećam stoga što su ovu moju ocjenu kasnije potvrdili i brojni ostali čitatelji. I pokazalo se doista sretnim trenutkom, teško ponovljivim.

* * *

Luju o sedamdesetoj

Pisac — najslavniji od nas — izvan slave
Ispred Tebe rulja s naslōvā se beči
Sebeljubljima Te do prihvata priječi
A prići do smisla — među zaborave

Cijelu priču o tom usred glupe jave
Lujo — makni s vida — to jedino liječi
U stvaranje svoje uroni — prepriječči
Još od pamtivijeka put kojim se prave

Ostvarenja riječju — u skladno i lijepo
Brljanje većine da ne bi Te smelo
A ponesen time još od kad si tep'o

U djetinjstvu mami — nadahnut zacijelo
Evo — uzdiže i slavi drug Tvoj Stijepo
Rijetko i iznimno vrijedno Tvoje djelo





Goran Beus Richembergh

Ludwig Bauer — hrvatski književnik u podunavsko–švapskom kulturnom krugu

204

Uslijed velikih migracijskih procesa u srednjemu se Podunavlju tijekom XVIII. i XIX. stoljeća formirala velika njemačka etnička skupina, amalgamirana od doseljenika iz gotovo svih tadašnjih njemačkih pokrajina. Tek početkom XX. stoljeća ta je etnička zajednica počela definirati svoj specifični i konvergentni kulturni identitet. Njemački jezik ostao je okosnicom toga kulturnoga identiteta koji mu je omogućio živu vezu s matičnim narodom, ali je on razvijan i pod utjecajem kulturnih krugova ostalih naroda s kojima su Nijemci živjeli na tome velikom prostoru od Gradišća (Burgenlanda), na zapadu, do Erdelja (Siebenbürgen), na istoku, osobito Madara, Južnih Slavena i Rumunja. Nakon raspada Austro–Ugarske Monarhije 1918. godine ta se njemačka etnička zajednica (koja se od 20-ih godina XX. stoljeća naziva podunavskim Švabama) našla u posve novim uvjetima, podijeljena novim granicama novostvorenih država, izgubivši preko noći status većinskoga naroda i postavši nacionalnom manjinom u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, Mađarskoj i Rumunjskoj.

Unatoč tim političkim podjelama, podunavsko–švapski kulturni krug, zasnovan još sredinom XIX. stoljeća, osnažen razvojem tiskarstva, novinstva, književnosti i školstva na njemačkome jeziku, nastavio je djelovati i u novim okolnostima. Ozbiljnu i kobnu devastaciju podunavsko–švapski kulturni krug pretrpio je tijekom i neposredno nakon Drugoga svjetskoga rata. Danas, pola stoljeća nakon progona i iseljavanja velikoga dijela njemačke etničke zajednice iz zemalja srednjega Podunavlja, od toga su kulturnoga kruga, nažalost, ostali tek snažni tragovi i utjecaji i malobrojni aktivni sudionici.

Hrvatski književnik Ludwig Bauer (Sisak, 1941.) spada u red najvažnijih njegovih aktera novoga doba, a po snazi i značaju svoga opusa već se svrstao u njegove velikane.

U tome redu književnih velikana podunavsko–švapskoga kulturnoga kruga valja spomenuti najistaknutije. Njegovim začetnicima smatraju se književ-



nici Nikolaus Lenau (Schadat kod Temišvara, 1802. — Oberdöbling kod Beča, 1850.) i Adam Müller Guttenbrunn (Guttenbrunn kod Arada, 1852. — Beč, 1923.). Prvi je bio istaknuti pjesnik svoga vremena, a drugi pjesnik, romanopisac, dramatičar i kazališni intendant u Beču.

Velikanom podunavsko-švapskoga kruga smatra se i Alexander Friedrich Rosenfeld, poznatiji pod svojim književnim imenom kao Roda Roda (Drnovice u Moravskoj, 1872. — New York, 1945.), inače židovskih korijena, koji je djetinjstvo i mladost proveo u Osijeku, a zavičajnim slavonskim temama posvetio je dobar dio svoga književnoga opusa. Pisao je isključivo na njemačkome jeziku i u svoje doba bio je jedan od najcjenjenijih književnika njemačkoga govornog područja.

Suvremena književnica Herta Müller (Nitchidorf u Rumunjskoj, 1953.), banatska Njemica koja je 2009. godine dobila Nobelovu nagradu za književnost, danas je najpoznatija i najpriznatija književna veličina podunavsko-švapskoga kulturnoga kruga u svijetu.

Poslijeratna sudbina i diskontinuitet u organiziranju njemačko-austrijske manjine u nekadašnjoj Jugoslaviji, osobito prešućivanje uloge i ostavštine iznimno velikoga broja kulturnih pregalaca i umjetnika njemačkih korijena još od srednjega vijeka, praktično su onemogućili funkcioniranje nacionalno-manjinskoga kulturnoga kruga puna četiri poslijeratna desetljeća. U tome razdoblju umjetnici njemačkoga podrijetla ne osjećaju ili ne ističu pripadnost svoje nacionalno-manjinskome kulturnom krugu. Tek redatelj Branko Bauer svojim TV filmom »Zimovanje u Jakobsfeldu«, odnosno TV serijom »Salaš u Malom Ritu« (1975.) posredno izriče hommage nacionalnoj manjini iz koje potječe, progovarajući o domaćim Nijemcima izvan klišeja o »narodnim izdajicama, petokolonašima, nacistima i zločincima«.

Promjene se događaju tek koncem 80-ih godina, usporedo s demokratizacijom i pluralizacijom političkoga života. Kaća Čelan 1988. godine u Sarajevu predstavlja svoju dramu »Heimatbuch« (kasnije prikazanu i nagrađivanu u Njemačkoj), a godinu dana kasnije, opet u Sarajevu (nakon što su ga zagrebački izdavači odbili kao »antikomunističko djelo«), Ludwig Bauer objavljuje svoj roman »Kratka kronika porodice Weber«. Bila je to svojevrsna prekretnica ne samo u Bauerovu književnom životu i njegovu pozicioniranju u podunavsko-švapskom kulturnom krugu (roman je nagrađen tada prestižnom nagradom »Svjetlosti« i postao je kulturna knjiga ovdašnjih Nijemaca), nego i u javnoj recepciji tema o povijesti i poslijeratnom stradanju njemačke nacionalne manjine.

Tom procesu literarizacije sudbine njemačke nacionalne manjine na svoj su način pridonijeli i zagrebački Nijemci Alois i Georgine König svojim romanom »Dani beskvasnog kruha« 1993. godine kao i memoarska proza Theresie Moho (rođene u Marijancima kod Valpova,) koja je 1998. godine objavila zapi-

se pod naslovom »Marijanci — djetinjstvo u Hrvatskoj«, a tri godine kasnije i nastavak pod naslovom »Zašto noć nema oči«.

Ludwig Bauer je u hrvatskoj književnosti zapažen još od početka 70-ih godina kao dječji pisac, prevoditelj i urednik. Od tada do danas razvio se u vrlo plodnoga i uglednoga pisca u čijemu opusu je i dvanaest romana.

Već spomenutim romanom »Kratka kronika porodice Weber« Bauer je zakoračio u podunavsko-švapski kulturni krug kao književnik velikoga formata. Baveći se temom uloge, sudbine i stradanja pojedinca u srazu velikih ideologija XX. stoljeća, preko motiva i likova kojima je ispričao i vrlo slojevitu priču o sudbini i stradanju folksdojčera, Bauer je na neki način iznenadio književnu javnost. Početak rata u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini kao i radikalizirane političke okolnosti bitno su usporili širu recepciju romana, koji se početkom devedesetih morao nabavljati u fotokopiranim verzijama. No sudbina romana, što se tiče hrvatske kritike koja ga je prešutjela, nije bila bitno drugačija od sudbine samoga pisca. I on je prešućen, ali i onemogućen objavljivati u vlastitoj zemlji čitavo jedno desetljeće. Koincidentno ili ne, ali i sljedeći Bauerovi romani naišli su na poteškoće kod hrvatskih izdavača baš kao što je i sam Bauer tijekom 90-ih bio onemogućen da zbog svoga deklariranoga nijemstva predaje hrvatski jezik i književnost u školi, slijedom čuvenoga šovinističkoga naputka tadašnje ministricе prosvjete kojim je obvezala sve škole da nastavu hrvatskoga jezika i književnosti mogu povjeriti samo nastavnicima koji su etnički Hrvati. Da paradoks bude još veći, u to su doba Bauerove knjige namijenjene djeci i dalje bile na popisima obvezne školske lektire.

No nema tu nekih velikih tajni. Bauer nije pripadao književnim klanovima, nije cvilio s pozicije disidentstva i gradeći svoje povijesne romane opako se rugao nacionalno-romantičarskim i šovinističkim interpretacijama regionalne povijesti i rasno-genetskim teorijama koje su trebale nadomjestiti nasilno stvorene rupe u povijesnom pamćenju. To je išlo na živce tadašnjim hrvatskim literaturtregerima koji su radije propuštali nacionalapologetske povijesne romane nego otvarali prozore hrvatske književnosti svjetlu tolerancije.

Do prvoga zagrebačkog izdanja »Kratke kronike« valjalo je čekati sve do 2001. godine, kada je hrvatska književna kritika knjigu dočekala hvalospjevima. Tada je hrvatsko izdanje konačno doživio i Bauerov roman »Biserje za Karolinu«, još jedan koji je propitivao ljudsku sudbinu izloženu na milost i nemilost totalitarnim političkim idejama, transformaciju ideoloških komesara u nacionalne vođe i tranziciju nedemokratskih u demokratska društva. I tim je romanom i ne posve marginalno Bauer nastavio kazivati o poslijeratnoj sudbini folksdojčera. Roman je svoju javnu recepciju čekao godinama, iako ga je Bauer nudio i hrvatskim i slovačkim izdavačima. I jedni i drugi su se bili prepali Bauerovih aluzija na račun postkomunističkih nacionalnih vođa pa je i on svoje prvo izdanje, poput »Kronike«, najprije morao doživjeti u Sarajevu.

Iako su se hrvatski izdavači te 2001. godine odjednom jako zainteresirali za Bauera pa su mu sljedećih godina objavili sve što je napisao, predugo je njegove knjige pratila nonšalancija književne kritike koja je dobro opisana već etabliranom tezom o »književnosti s naknadnom recepcijom«. To se ogledalo u činjenici da su Bauerove romane u finalnim žiriranjima redovito zaobilazile književne nagrade, koje su u većemu broju slučajeva dodjeljivanje piscima za koje se kasnije uopće nije čulo.

Trebalo je dočekati roman »Zavičaj, zaborav« (2010.) da se na Bauera »sruči« sva sila javnih, što hrvatskih što regionalnih književnih priznanja. Nastavljajući na stanovit način tamo gdje je stao s »Kratkom kronikom« Bauer se vratio u weberovski Gradec, točnije na njegov Švabenbajer, ispričavši priču koju je namjerno garnirao elementima vlastitoga životnoga iskustva. Naravno, opet je matrica romana povijesna retrospekcija o sudbini podunavskih Švaba kroz koju se suptilno obrađuju vječne Bauerove teme o identitetu, odnosu čovjeka i sustava, pojedinca i ideologije, slobodi, »povijesnim zadatostima«, ali i muško–ženskim odnosima.

Manje je poznato da je Ludwig Bauer jedan od osnivača najvažnije i najaktivnije organizacije ovdašnje njemačko–austrijske nacionalne manjine — *Njemačke zajednice – Zemaljske udruge Podunavskih Švaba u Hrvatskoj*, osnovane još 1992. godine. I ne samo to, njegov aktivizam je vrlo profiliran jer je jedan od pokretača, aktivnih sudionika i moderatora sad već dugovječnoga međunarodnoga simpozija »Nijemci i Austrijanci u hrvatskom kulturnom krugu«. Simpozij je do sada, u gotovo dva desetljeća trajanja, okupio krug od oko stotinu vrsnih istraživača (povjesničara, publicista, kulturologa, etnologa, folklorista i nacionalno–manjinskih aktivista) koji su u 19 dosad izdanih zbornika (što je bez premca u čitavome srednjemu Podunavlju, kad je riječ o nacionalnim manjinama) objavili nekoliko stotina studija, stručnih i znanstvenih radova, priopćenja i članaka o povijesti, sudbini, baštini, ulozi i doprinosu njemačko–austrijske nacionalne manjine u razvoju gotovo svih sastavnica hrvatskoga kulturnoga kruga i političke, kulturne, znanstvene, vojne i drugih povijesti Hrvatske i širih državnih zajednica kojih je bila sastavni dio stoljećima.

Bauer vrlo aktivno živi svoje deklarirano nijemstvo, dokazujući zorno kako ono može biti jedan od konvergentno razvijenih identiteta ovdašnjih preostalih Nijemaca. Ono je sve samo ne ekskluzivističko ili pasatističko; ono ponajprije konvergira s kulturnim identitetom većinskoga naroda na najbolji i najljepši način — upisujući se u književnu tradiciju i koristeći jezik većinskoga naroda kao medij.

Dosadašnji književni opus te javna priznanja koja je za njega dosad dobio Ludwiga Bauera smještaju u vrh suvremene hrvatske književnosti, ali ga (uz njegov društveni aktivizam) čine istodobno i najkompletnijim i najangažiranim književnikom podunavsko–švapskoga kulturnoga kruga.

Irena Lukšić

Ludwig Bauer kao prevoditelj

208

Suvremeni hrvatski pisac Ludwig Bauer u percepciji domaćega čitatelja ponajprije figurira kao autor romana na tragu velikih europskih proznih djela s kraja XIX. i početka XX. stoljeća koja su odrazila kompleksnu sliku vremena u nestajanju i nova strujanja u nastajanju. Kapitalno djelo iz te sfere je višestruko nagrađivani *Zavičaj, zaborav*, objavljen 2010. (*Fraktura, Zaprešić*). Roman je 2011. dobio ugledne književne nagrade *Meša Selimović, Fran Galović i Kiklop*. Nešto upućeniji (ili stariji) Bauera stavljaju u sam vrh literature za djecu, gdje počasno mjesto zauzima zbirka priča *Parnjača Colombina* iz 1979. godine (*Školska knjiga, Zagreb*), dosad prevedena na mnoge svjetske jezike. A tu su i kratke priče, rasute po novinama i zbornicima, od kojih su neke autoru donijele i važne nagrade, kao na primjer *Topla ljudska priča* na natječaju »Zadarskog lista« 2010. Srodni proznim literarnim radovima su scenariji za animirane filmove o Profesoru Baltazaru, zatim dramska djela za pozornicu i radio, od kojih je najpoznatija monodrama *Anđela predaje dušu Bogu* (Teatar itd., 2002), napisana specijalno za glumicu Lenu Politeo. Za očekivati je da se autor s tako razgranatim aktivnostima bavi i kritičkim odnosno književno-povijesnim promišljanjima književne prakse, osobito one koja je u našim krajevima slabije poznata, pa Ludwiga Bauera nalazimo i kao esejista te osobito antologičara: ovdje treba spomenuti prvu hrvatsku antologiju slovačke poezije *Crna violina* (Aura, Sisak, 2009) i časopisni izbor iz moderne slovačke proze *Crni optimizam* (»Riječi«, Sisak, 2006). Navedene uvide u slovačku književnu zbilju s probranim uzorcima Bauer je napravio s vlastitim prijevodima. Tu dolazimo do teme o kojoj želimo reći nešto više, dolazimo, naime, do prevoditeljskog rada književnika Bauera, koji je, čini nam se, nepravedno zapostavljen. Doduše, broj bibliografskih jedinica u odjeljku »prijevodi« nije velik: poredani naslovi stanu na jednu stranicu copy papira, ali iza imena i prezimena »izvornog« autora ili samo naslova publikacije krije se puno više

od očekivanog. Kao prvo, tu je, pored spomenutih, još nekoliko antologija i panorama¹, za čije je slaganje valjalo proučiti barem pedeset puta više teksta nego što je odabrano za reprezentaciju. Drugo: u igri je i svojevrsna optička varka, jer je u jednu »antologijsku« bibliografsku jedinicu utrpan cijeli niz tekstova različitih autora koji bi, da je pri nabranjanju norma kojim slučajem načelo specifikacije, zauzeli barem pola kartice prostora². Tako bismo dobili realne tri–četiri kartice popisa prevedenih djela.

Treće, što upada u oči pri »mjeranju« Bauerove prijevodne bibliografije jest izrazito siromaštvo »čistih prijevoda«. Nekoć se, do prije petnaest–dvadeset godina, u translatorskome miljeu visoko cijenio posao »čistoga prevodenja«, prevodenja dakle literarnoga ili publicističkog teksta bez dodavanja predgovora, pogovora, komentara i bilježaka ispod teksta, dijelova koji u cjelini funkcioniraju kao pragovi. Smatralo se da je to zadaća druge struke, književne znanosti, te se nije uzimalo u obzir pri ocjenjivanju prevodilačke vještine ili vrsnoće. Štoviše, držalo se nekakvom smetnjom koja oduzima »sok« »čistome prevodenju«, »savršenom« poznavanju jezika, dovitljivosti i kombinatoričkim sposobnostima te, naposljetku, i samome djelu, priči. U novije vrijeme, posebno nakon afirmacije teorije prevodenja kao znanstvene discipline, prijevod se tretira kao praksa šireg prenošenja tekstova iz jednog jezičkog medija u drugi, kao interpretacija, tumačenje, adaptacija, odnosno »totalni prijevod« kulture, kako ga zovu tartuski semiotičari. Od prevoditelja se, drugim riječima, traži da za djelo učini puno više od »čistog prijevoda«. Ludwig Bauer se u tom pogledu predstavlja kao prevoditelj novoga kova, dakle kao poznavatelj i tumač kulture i književnosti iz koje prevodi, kao stručnjak koji dobro poznaje povijest, jezik i pojave iz kojih uzima odabrani tekst. »Čista prijevoda« u Bauerovoj bibliografiji postoje samo dva, i to publicistička, s češkoga, objavljena početkom 70–ih godina. To su *Stroj, čovjek, društvo — Kibernetika* autora Jurja Bobera (Naprijed, Zagreb, 1970.) i zbornik skupine autora *Moderni tokovi u pedagoškoj znanosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1971.).

Četvrto bi se moglo nazvati Bauerovim poliglotstvom i zacijelo ima veze s točkom tri, dakle praksom šire shvaćenog prenošenja tekstova iz jednog jezika u drugi. Iz popisa djela što ih je preveo Ludwig Bauer razvidno je da se autor služi slovačkim, češkim, francuskim, engleskim, njemačkim i danskim jezikom. Navodimo samo tragove prema bibliografskom ispisu, a popisu jezika valja pridodati i ruski. Tako široki spektar jezika ogleda se i u raznovrsnim formama književnoga prijevoda: s francuskog jezika Bauer je prepjevao stihove





1 Npr. *Izbor iz suvremene slovačke književnosti*. »Riječi«, Sisak, 1971.; *Vežanje prekinutih niti*, izbor iz poezije suvremenih slovačkih pjesnika. »Riječi«, Sisak, 2005.

2 *Crna violina*, primjerice, predstavlja tekstove 57 autora.

Chabatova *Zmaja Gordana*, teksta namijenjenog djeci (uz prevoditeljicu Andreu Bagović, Profil International, Zagreb, 2002.), s danskoga i njemačkoga preveo je Andersenove i Grimmove bajke³, zatim je kao dvojezično izdanje, englesko–hrvatsko, preveo Wildeove *Bajke* (Profil International, Zagreb, 2008.), potom prozu (roman i kraće oblike) s češkoga i slovačkoga, pa poeziju sa slovačkoga i publicistiku s češkoga i slovačkoga. Tu su i dva prijevoda dječje književnosti s hrvatskoga na engleski (Andrea Petrlik Huseinović, *The Blue Sky* i *Ciconia Ciconia* (Kašmir promet, Zagreb, 2002. i 2003.). Od »izvornih« autora jednako su prisutni manje poznati pisci za mladež kao i klasici poput Karela Čapeka, Ladislava Fuksa, Jamesa Joycea i već spomenutog Oscara Wildea. Vlastitim prijevodima Bauer je često dodavao i pogovore, kao u slučaju romana Ladislava Fuksa *Miševi Natalije Mooshaber*, koji je objavljen u njegovoj biblioteci Bauerov pristup izdavačke kuće KruZak (Hrvatski Leskovac, 2004.), a predgovorima i pogovorima je opremao i radove drugih prevoditelja kao, primjerice, Jasne B. Čmelić u knjizi Arnolda Bennetta *AS: priča o čudnim zgodbama u Five Townsu* (KruZak, Hrvatski Leskovac, 2003.) ili Josipa Severa u izdanju Vladimira Majakovskog *Trinaesti apostol* (Mladost, Zagreb, 1982.)

U izboru jezika i autora upada u oči dominacija čeških i slovačkih knjiga, što je, dakako, povezano s Bauerovim boravkom u zemljama koje te jezike imaju kao službene. No, uzmemo li u obzir široku lepezu jezika i književnosti koje poznaje Ludwig Bauer, kao i žanrove kojima suvereno vlada, nameće se zaključak da se u izboru češke i slovačke kulture radi o autorskoj strategiji, a ne samo o vremenu provedenom u Češkoj i Slovačkoj te dubljoj uronjenosti u mjesni književni život. Melodija češkoga i slovačkog jezika duboko je utkana u Bauerov izričaj, njihova mekoća i blagozvučnost koja gotovo da prelazi u dječje tepanje uočljiva su obilježja autorova pisma. Semantika češko–slovačke pjevnosti reflektira se čak i do naslova nekih Bauerovih romana — *Prevođenje lirске poezije* i *Partitura za čarobnu frulu*, na primjer, premda su veze piščevih djela s češkom i slovačkom kulturom posve druge naravi. Žanrovske simpatije prevedenih djela s jedne strane vode Bauerovo rano pisanje u bajkovitost dječjih svjetova — a zasluge za to nedvojbeno pripadaju bajkama prevedenim s njemačkoga i engleskoga, kao i s danskoga — dok se s druge strane u kompleksnim ostvarenjima iz novijeg vremena, poput romana *Zavičaj, zaborav*, otkrivaju plodonosni impulsi bildungsromana koji izgrađuju autorov kulturni identitet na tlu bavljenja njemačkim klasicima s početka prošloga stoljeća.

3 Braća Grimm, *Bajke*; Hans Christian Andersen, *Bajke i priče* i Hans Christian Andersen, *Slavuj* — sve u pripremi za tisak.



Sažmemo li sve izloženo mogli bismo reći da je Ludwig Bauer posrednik između različitih kultura, tumač često oprečnih svjetova, »totalni prevoditelj« novoga kova, autor čija su djela i fascinacije ispresijecani različitim jezicima, umjetničkim praksama i otvorenošću prema brojnim komunikacijskim izazovima. I kad smo na početku rekli da Bauer u percepciji hrvatskih čitatelja figurira kao autor romana na tragu velikih europskih proznih djela s kraja XIX. i početka XX. stoljeća, koja su odrazila kompleksnu sliku vremena u nestajanju i nova strujanja u nastajanju u dubini njegova bavljenja književnim radom osvijetlili smo jedan moćni prevoditeljski lik koji je publika nazvala nekim drugim, samo njoj poznatim imenom.

Ranka Javor

Književni opus za djecu i mlade Ludwiga Bauera

212

Ludwig Bauer (rođen u Sisku 1941. godine) jedan od najznačajnijih suvremenih hrvatskih romanopisaca, nagrađivan, preveden i poznat širokom krugu čitatelja, tvorac imponantna opusa od dvanaest romana i više desetaka pripovijesti.

U književnost je ušao davne 1973. godine kada je za svoju prvu objavljenu priču dobio tada uglednu Politikinu nagradu.

Kao diplomirani slavist koji se školovao u Zagrebu, Bratislavi i Pragu ispekaio je zanat pisca baveći se na različite načine jezikom i knjigama. Bio je profesor u Zagrebu, Londonu i Washingtonu, prevodilac znanstvene literature i beletristike, priređivao je i uređivao mnoge knjige (od antologija do izbora školske lektire), bio glavni urednik izdavačke kuće Globus i časopisa *Naša knjiga*, kolumnist, scenarist i dramski pisac.

Za poziciju i domete hrvatske dječje književnosti koja je tradicionalno rubno ili bolje reći marginalno područje književnosti, značajno je što su se u njoj okušavali i okušavaju se priznati pisci koji su stvarali paralelno za odraslu i za dječju publiku. U hrvatskoj književnosti za djecu i mlade tako su stvarali oni najuspješniji: Zvonimir Balog, Miro Gavran, Ivan Kušan, Luko Paljetak, Sanja Pilić, Višnja Stahuljak, Sunčana Škrinjarić i mnogi drugi. Među pisce koji pridonose dignitetu hrvatske dječje književnosti svrstavamo i Ludwiga Bauera. U razgovorima objavljenim u medijima Bauer je u više navrata isticao da ga je na pisanje priča za djecu potaknuo Zvonimir Balog, tada već poznati dječji pisac i urednik u Školskoj knjizi. Opus Ludwiga Bauera u hrvatskoj dječjoj književnosti čine jedan roman, dvije zbirke priča, šest knjiga ilustriranih kratkih priča i tri knjige igrokaza.

Ludwig Bauer u hrvatsku dječju književnost ulazi prije trideset godina, danas već davne 1979. godine, zbirkom priča *Parnjača Colombina*. Mogli bismo reći kako je to bio »ulazak na velika vrata« jer iste godine zbirka dobiva

Nagradu »Grigor Vitez«, najstariju i najugledniju hrvatsku nagradu za dječju knjigu. Među članovima žirija, što je vidljivo iz njihova priopćenja, knjiga je ocijenjena kao »značajno osvježenje u našoj književnosti za djecu«.

Što je to novo i svježije unio Ludwig Bauer u hrvatsku književnost za djecu i mlade?

Kao rasni pripovjedač Bauer je nadahnut tradicijom usmene narodne predaje. Priče u spomenutoj zbirci sadrže elemente klasične bajke i basne, kao junaci pojavljuju se vile, vještice, duhovi i vragovi, a u pričama govore patke, krave, psi i mačke. No, to nisu ni bajke ni basne, to su originalne suvremene nadrealističke priče s prikriivenim korijenom u stvarnosti našeg svakidašnjeg života.

Kao majstor stila Bauer nas već od prve rečenice vješto uvlači u priču. Tako priča *Ksimander* počinje začudnom rečenicom: *Vragova danas više gotovo i nema*, a priča *Monikino veliko putovanje* ovako:

Postoje razna mišljenja o tome treba li da krave čitaju ilustrirane časopise. Velik broj istaknutih stručnjaka smatra da je to u svakom pogledu nepoželjno, tvrdeći da čitanje ilustriranih časopisa kvari oči, smanjuje mliječnost i tome slično. Međutim, postoji isto toliko istaknutih učenjaka koji misle sasvim suprotno — tj. da su ilustrirani časopisi upravo idealno štivo za krave.

Ovakvim originalnim počecima, višeznačnim i intrigantnim iskazima, Ludwig Bauer nas uvodi u svoj književni svijet, otvara naš um drugačijoj, literarnoj stvarnosti, potiče naš smisao za humor i razigrava našu maštu i znatiželju.

Pišući naoko bezbrižnim i lakoprotočnim stilom s ironijskim odmakom i osjećajem za duhovitost situacije, Bauer je daleko od nametljive pedagogije, a opet kroz svoje priče na jednostavan i originalan način izriče velike životne mudrosti i pouke.

Tako naslovna priča *Parnjača Colombina* govori o ljubavi kao najjačoj životnoj pokretačkoj snazi, a priča *Monikino veliko putovanje* panegirik je humanosti. Glavna junakinja ove priče je krava Monika koju gazda zanemaruje, te ona odluči oputovati u Indiju da bi stekla poštovanje i prema indijskim običajima postala sveta krava. No, stalno se zaustavlja na svom putu kako bi nekome pomogla, uz opetovano ponavljanje kako Indija može malo i pričekati. I zaista, na kraju priče je pouka kako Indija može biti bilo gdje jer se poštovanje ne stječe samim bivanjem nego dobrim djelima.

U priči *O spiritizmu i slučaju prababe Grenadine*, jednoj od najboljih i najzanimljivijih priča u zbirci, spomenuta prababa bavi se spiritizmom da bi zaboravila svoju bijedu i nevolju.

I ovdje nas Bauer vješto uvlači u priču kako bismo odmah prihvatili zakonitosti žanra u kojem piše a u kojem je sve moguće: *Jedni kažu da je spiritizam prizivanje duhova. Drugi vele da je to besmislica jer duhovi, smatraju oni,*

uopće ne postoje. Među duhovima rašireno je uvjerenje da je spiritizam prizivanje ljudi, ali se s time opet neki duhovi ne slažu, tvrdeći da ljudi ne postoje.

Ova priča govori o snazi navika koje često određuju naš život, ali i ismijava predrasude koje imamo jedni o drugima. Tako će prababa Grenadina o svom pokojnom mužu (od kojeg će nakon njegove smrti sretnim slučajem naslijediti penziju, početi dobro živjeti i zaboraviti na duhove) zaključiti: *Nikad se u životu nismo dobro razumijeli, a kad tamo — on je bio Mađar!*

Iako bismo Bauerove priče u spomenutoj zbirci mogli u širem smislu nazvati poučnim pričama, one to nisu na način uobičajen u dječjoj književnosti upravo zbog stila i načina pripovijedanja. Stoga će Bauerove priče na svojoj razini razumjeti i djeca, no čini se da u njihovoj neobičnoj duhovitosti i mudrosti mogu jednako, ako ne i više, uživati odrasli.

Jedini Bauerov roman za mladež *Dokaz da je zemlja okrugla* pojavio se u 1987. godine u poznatoj biblioteci Hit-junior koju je osmislio i godinama vrlo uspješno uređivao Ivan Kušan. Ovo je klasičan tinejdžerski pustolovni roman o avanturama dječjačke družine. Zbiva se na rijeci i tu je autor kao poticaj koristio uspomene na vlastito odrastanje. Godine 1990. objavljeno je drugo izdanje.

Priča s kratkim repom iz prve Bauerove knjige *Parnjača Colombina*, bila je ishodište nove zbirke. Knjigu čini niz ulančanih priča naslova *Poliglot i pas*. Objavljena je prvi put u Sarajevu 1989. godine, a zatim 2001. u Zagrebu. Ovdje Bauer duhovito izokreće termin poliglot, u njegovim pričama to je čovjek koji razumije i govori više vrsta, ne ljudskih, nego životinjskih jezika. Glavni junak priča je pas Zek kome pisac pridodaje ljudske osobine iz čega proizlazi uvjerljivost priča kao i šaljivost situacija. Zanimljivim obratima autor se uživiljava u vizuru životinje pa tako pas vodi čovjeka na remenu u šetnju, a pasji komplimenti ljudima su: *čovjek pametan kao pas* i *čovjek — najbolji pasji prijatelj*. Kroz navedene priče autor zagovara razumijevanje za slobodu i život životinja što će mali čitatelji lako prihvatiti. Priče se odlikuju finim humorom i zanimljivim pripovijedanjem. U svojoj strukturi ove priče imaju brojne kvalitete dramskog teksta: obiluju dinamičnim dijalozima, kraćim zapletima i neočekivanim šaljivim obratima. Originalnim književnim postupkom i osebnim humorom Bauer prodire kroz površinsko tkivo stvarnosti da bi stvari sagledao s druge strane. Po svim navedenim značajkama i ovdje se radi o tekstovima podjednako namijenjenim i djeci i odraslima.

Knjigu je ilustrirao poznati hrvatski umjetnik Vojo Radoičić, čime je započela vrlo uspješna i plodna suradnja ove dvojice renomiranih autora.

Godine 1990. objavljena je Bauerova priča *Tri medvjeda i gitara* u obliku slikovnice s raskošnim ilustracijama doajena naše ilustracije Mladena Veže. Za ilustracije je umjetnik nagrađen nagradama »Grigor Vitez« i »Ivana Brlić—Mažuranić«. Zbog visokih umjetničkih vrijednosti teksta i slike knjiga je uvrštena u obaveznu školsku lektiru za prvi razred tako da je među mladim čita-

teljima postala najpoznatije Bauerovo djelo. Do danas je imala deset izdanja. Ovo je alegorijska priča koja najmladima govori o vrijednosti i značenju umjetnosti.

Nakon uspjeha ove slikovnice pojavljuje se niz bogato ilustriranih knjiga u kojima će zaživjeti neke od već poznatih kao i neke nove Bauerove priče za djecu: *Ronilac bisera* (2000.) s ilustracijama Lidije Dujić, *Istina o gusarskom kapetanu Karvasu* (2001.) i *Vještica Liza Hainburška* (2002.) obje s ilustracijama Voje Radoičića te *Vila zelenog jezera* (2003.) s ilustracijama Ivice Antolčića.

U raznovrsnom opusu za djecu i mladež Ludwig Bauer ima i tri knjige igrokaza. *Bajkoviti igrokazi* i *Morski igrokazi* (2005.) najznačajnije su Bauerove zbirke, vrhunski oslikane i opremljene knjige za koje je ilustratoru Voji Radoičiću dodijeljena Nagrada »Grigor Vitez.«. Treća zbirka igrokaza *Maske do daske: veseli dječji igrokazi* nastala je u suradnji s Mirom Radničem.

U spomenutim igrokazima Bauer će se opet poigravati temama i junacima koje je stvorio kroz kratke priče, ovaj put u dramskoj formi. I ovdje su junaci preuzeti iz svijeta bajki i basni te duhovito, ali i ozbiljno govore o našoj stvarnosti.

Tako će dramska verzija priče *Vještica Liza Hainburška* po riječima Ludwiga Bauera biti *posvećena ideji jedinstvene Europe, brisanju političkih, zemljopisnih i povijesnih granica, a posebno onih najgorih — granica u ljudskoj svijesti*.

Upravo poruka ove posvete može se smatrati poveznicom Bauerova opusa za djecu i mlade i opusa namijenjenog odraslim čitateljima. Brisanje granica u ljudskoj svijesti i spoznaja o predrasudama koje često imamo o svijetu koji nas okružuje, a najčešće i jedni o drugima, osobit je vid ljudske slobode koju Ludwig Bauer kao pisac zagovara u svim svojim djelima.

I na kraju: po svojoj originalnosti, književnoj vrijednosti i humanim porukama Bauerov opus za djecu i mlade ostat će trajna baština hrvatske dječje književnosti.

Solidna erotska knjiga

Ivan Herceg: *Goli*. Profil, Zagreb, 2011.

Danas 42-godišnji Ivan Herceg možda ne nosi sasvim slučajno isto ime i prezime kao njegov mnogo poznatiji, jedanaest godina mlađi suvremenik, vodeći seks simbol muškog dijela hrvatskoga glumišta. Naime, i književnik Herceg lako bi mogao imati erotski i užeseksualno potentnu recepciju, ne samo zbog vrlo solidne tjelesne strukturiranosti, nego i zbog razvijenog i relativno nesputanog interesa za erotsku i užeseksualnu tematiku. Herceg je počeo kao pjesnik sredinom devedesetih, prilično tih i diskretan, te je odmah prepoznat kao jedan od reprezentativnih glasova tada mladog i takozvanog neoegzistencijalističkog pjesništva. Egzistencijalna ispražnjenost, rezignacija, neka potištena emotivnost bile su odlike te poezije, poezije tzv. novog subjektivizma, koji je ruku na srce kod znatnog dijela te pjesničke generacije bio poprilično mlitav

i beskrvan. No trećom zbirkom *Snimke zemaljskih uzdaha* iz 1998. Herceg pravi osjetan iskorak u izražajni pjesnički stil, a tad prvi put poseže i za eksplicitno erotskim motivima. Delimir Rešicki to detektira već u naslovu svoje kritike Hercegovih knjige — *Erotični egzistencijalizam*. Isti će ugledni pjesnik, kritičar i urednik sljedeću autorovu zbirku *Anđeli u koroti* iz 2004. proglasiti štivom koje potvrđuje Hercegov očit razvoj i sve veću zanimljivost, a Sanjin Sorel ga pak određuje, doduše ne s potpunom sigurnošću, kao autora kod kojeg je upravo erotika mjesto razlike u odnosu na druge pjesnike njegova naraštaja i usmjerenja, dodajući kako je to mjesto razlike »dijelom uspješno formirao tek u *Anđelima u koroti*.« Doista, *Anđeli u koroti* bila je do tad uvjerljivo najdojmljivija Hercegovih knjiga, puna finih metafora, slika i njima ostvarenog erotskog ugodaja, ili drugim riječima — pjesnik je bivao senzualan i jezikom, a ne samo prizorima koje je njim slikao. U međuvremenu autor je 2007. objavio još jednu pjesničku zbirku, manje zapažene, ali u užim krugovima cijenjene *Nepravilnosti*, te uz Ervina Jahića postao glavna pokretačka snaga specijaliziranog pjesničkog časopisa *Poezija*. Na osobnom planu, pak, Ivan Herceg je u



novo stoljeće ušao kao nov čovjek — nakon dugogodišnje veze s djevojkom vršnjakinjom što je potrajala kroz cijele devedesete, u nultim je godinama erotski bio puno nestabilniji, upoznavajući podosta privlačnih ženskih bića, što je jamačno širilo prostore njegova iskustva i naposljetku mu, hajmo stvari malo pozitivistički pojednostaviti, omogućilo da kao svoj prozni debi kreira tematsko-žanrovski kompaktnu knjigu erotskih priča *Goli*.

Osam priča Hercegovе knjižice od stotinjak stranica uvjetno bi se moglo podijeliti na one koje sadrže samo dva lika, nju i njega, te na one koje dopiru do četvero, šireći pritom prostor i vrijeme radnje. Prvih je priča nešto više, i riječ je o naslovima *SMS — cvjetni porno*, *Punk čipka*, *Goli*, *Dnevnik jedne djevice* i *Message Not Sent*. Naslovi druge skupine su *Crveno jezero*, *Dijete* i *Tija*. Herceg se bolje snalazi u strukturalno skućenijim pričama, u kojima se vrlo koncentrirano posvećuje erotskom kompleksu ljubavi i seksa na primjeru heteroseksualnog para, ispunjavajući te radove intenzivnom dozom erotizma, stilski vrlo fino realiziranim, brižno ispletenim poput delikatne čipke, ponekad i s nekim čvršćim seksualnim prodorom. Erotski raspon koji pritom koristi, računajući svih osam priča, kreće se od pubisa nalik dječjem (citatno se pozivajući na pjesmu Delimira Rešickog), tanke pruge međunožnih dlačica ošišanih gotovo do kože, kunilingusa i felacija, preko analnog zadovoljavanja prstom njega od strane nje, do lezbijstva, seksualnih užitaka pod tušem, pornografske ovisnosti, serijskog zapisivanja »prostih, nastranih i sličnih riječi«, nekovrsne spolno-rodne metamorfoze i (nasilnog) incesta. Uz snažan interes za erotsko u užem smislu, manifestirano poticajnim tjelesno-seksualnim interakcijama odnosno njihovim vrsnim opisima, Hercega posebno zanima priroda ljubavi i užepsihološka, neseksualna komunikacija. U otvarajućoj priči zbirke, valentovski nazva-

noj *SMS — cvjetni porno*, na djelu je erotsko nadraživanje SMS porukama koje sadrže stihove i rečenice hrvatskih i stranih književnika (Rešickog, Mraovića, Valenta, Joycea...), a vremenom i one samog protagonista, i čitava komunikacija, pošto je ljubavni par to formalno prestao biti, i svodi se na SMS poruke. Na prvu, reklo bi se da je to iskaz alijenacije. No prije se čini kako se radi o novom, danas već dobro poznatom načinu erotske i erotizirajuće komunikacije, koju Herceg odvodi u smjeru tragedije začinjene ironijom. Povezujući u niz sljedeće elemente — erotsku čežnju, erotski motivirane SMS poruke, pornografsku konzumaciju kao kompenzaciju za tjelesnu odsutnost osobe spram koje se gaje emocije i žudnja, on na kraju dodaje konačnu kariku — smrt. Djevojka je čitajući mladićeve SMS poruke vozeći automobil stradala, a pošto joj je lice zadobilo teške opekotine, naknadno je počinila samoubojstvo. On je pak cijelo vrijeme strepio da mu se ona ne javlja jer joj je počeo slati vlastite umjesto stihova klasika. Mladić se nakon svega rezignirano prepušta porno filmu s Jennom Jameson i drugim zvijezdama tzv. *adult* kinematografije, a Herceg s nekom lijepom tu-gom poantira priču rečenicom: »Posljednja poruka koju joj je poslao bila je: MOJ SIEMENS OBOŽAVA TVOJU NOKIU.«

U sljedećoj priči *Punk čipka* riječ je o prva seksualno realizirana 24 sata u vezi mladića i djevojke, te o zadnja 24 sata njihova odnosa, kad ona, još jednim suvremenim sredstvom telekomunikacije, *mailom*, s njim prekida, za njega posve neočekivano i šokantno, priznajući mu pritom da je paralelno imala još jednog dečka. Dok prva 24 sata donose Hercega u punoj erotskoj formi, zadnja 24 sata služe mu da zamijeti razliku između ljubavnog osjećaja i ljubavnog odnosa, odnosno nestabilnost potonjeg u slučaju kad je formalno prestao, ali osjećaji nisu nestali. Moglo bi se dodati da se tu implicitno



problematizira i poliamoričnost ljudskih bića te teškoće nošenja s tom odlikom. I ova priča završava usamljenim mladićem koji, međutim, umjesto rezigniranog prepuštanja pornografiji priređuje bučan punk tulum sam za sebe, što traje sve do dolaska policije i susjeda kojima se predaje s podignutim rukama, s nekim nestvarnim olakšanjem padajući im u zagrljaj, posve slomljen traumatičnim iskustvom nenadano dokinute ljubavi.

Manje uspjeta priča *Crveno jezero* govori o mladiću koji sa svojom dobrom i slatkom djevojkom više-manje komunicira samo putem poruka pisanih na papiru, a misli su mu barem podjednako, ako ne i više, usmjerene bivšoj djevojci. Prostor radnje širi se odlaskom para i njihovih prijatelja na more, a nedugo nakon povratka djevojka će napustiti mladića očito ga osjećajući od sebe posve otuđena. Ponovo se znači problematizira, samo znatno eksplicitnije, podvojenost jednog od dvoje protagonista između dvaju tzv. objekata erotske čežnje, što ponovo ne dovodi ni do čega dobrog (s tim u vezi o Hercegu se može razmišljati i kao o konzervativcu i kao o realistu), a u samoj završnici sasvim se jasno postavlja pitanje prirode ljubavi. Bivša djevojka pita mladića voli li je, a on odgovara »Da«, na što ona postavlja ključno pitanje »Zašto?«, kojim Herceg priču završava. Doista, zašto nekog volimo, možemo li taj neuhvatljivi splet iracionalnih i racionalnih razloga obuhvatiti i razriješiti?

Naslov za zbirku eponimne priče *Goli* zgodno povezuje mjesto zbivanja (Goli otok) i mladi par u besparici, ali s dovoljno *dopa*, koji na mjestu bivše kažnjeničke kolonije obnažen provodi nekoliko dana. Ovaj vrlo solidan uradak, opet samo s dvoje protagonista, nudi i jedan od ključnih fragmenata cijele knjige: »Pred njima je bio zid, ali i veliko prostranstvo. Je li to zapravo život, velik, blještav, a tako mali, samo zakoračiš nekoliko koraka u vodu i dubina te vrati na početak!«. Ovako pre-

cizan i jezgrovit opis života, ambivalentnosti postojanja, kad je sve istovremeno toliko otvoreno i prostrano da rađa neodoljivom čežnjom, ali istovremeno i strahno skučeno i bezizlazno, ne susreće se baš prečesto u aktualnoj hrvatskoj književnosti, a neće biti veliko iznenađenje ako čitateljima otkrijemo da mladi par izlaz pronalazi u ugodnom, gotovo oniričkom suicidu na otvorenom moru, već u skladu s autorovom sklonošću pesimističkim završetcima, iako se ovaj, uslijed spomenute ambivalentnosti egzistencije, može čitati i kao svojevrsni *happy end*.

Razvedenije priče *Dijete* i *Tija* manje su zanimljive, iako se prva poigrava odnosnom stvarnosti i umjetničke fikcije o toj stvarnosti, te donosi motiv incesta i pseudodokumentaristički svršetak, a druga, moglo bi se reći, transponira ideju Kafkina *Preobražaja* na spolno-rodno područje. No zato posljednje dvije storijske, opet osvojljene o samo dvoje protagonista, ponovo dižu stupanj kakvoće. *Dnevnik jedne djevice* dojmljiv je ulazak u psihu mlade slikarice koja otkriva čari pisanja, i to kroz bilježenje seksualnošću obilježenih riječi iz kultnog *Rječnika stranih riječi* Bratoljuba Klaića, a istovremeno čezne za svojim slikarskim modelom, djevojkom koja nije djevica u heteroseksualnom, ali jest u lezbijskom smislu. Herceg je ovdje ponovo erotski vrlo inspiriran, i ponovo se pita o smislu života i postojanja, ovaj put kroz stihove Walta Whitmana o Kristoforu Kolumbu koje čita protagonistica: »Što znam o životu? Što o sebi?«. I dalje, o nerazabirljivosti vlastita djela i svjetova, riječju — o kaotičnosti življenja i spoznaje. Ujedno, ovo je i jedina priča koja uvjetno sugerira nešto nalik standardnijem *happy endu*.

Message Not Sent, završna priča zbirke, zatvara krug s otvarajućom *SMS* — *cvjetni porno*, no dok je tamo na kraju došla smrt, ovdje se možda može postaviti fassbinderovsko pitanje je li ljubav hlad-

nija od smrti. U ovoj je priči mnogo manji broj SMS-ova, a ključna su dva odlomka. Prvi je o odnosu riječi i značenja, riječi i slika, o pitanju je li najbolje kad je duh izvor riječi, pri čemu se mogućnost nestajanja i ponovnog pojavljivanja riječi uspoređuje s nestajanjem i pojavljivanjem muškarca i žene jednog u drugom. Riječi se nužno dovode u vezu s tjelesnim erotizmom, ali ne samo tjelesnim jer muško-ženski spletovi uvijek su i erotsko emotivni, a možda i erotsko duhovni. U drugom ključnom odlomku ove priče autor se poziva na roman *Uzaludnosti* Darka Lukića, odakle vadi tradicionalno shvaćanje o zaljubljenosti kao iracionalnom stanju i ljubavi kao racionaliziranim emocijama, no srećom, taj citat nije posljednje što Herceg u priči i knjizi ima za kazati. Upravo suprotno. Njegov protagonist svojoj dragoj opetovano ne uspijeva poslati SMS poruku s Lukićevim citatom, a onda posve smireno baca mobitel u zid, uređaj se razbija, a pripovjedač pomišlja da u njegovim krhotinama gleda ljubav »u njezinu izvornom i jedinom mogućem obliku.« Namjesto stereotipa o razlikama između zaljubljenosti i ljubavi, Herceg gotovo bretheastonellisovski ljubav naposljetku vidi kao razbijene i rasute krhotine, a sve ono prije toga, ono intenzivno erotsko prožimanje prepuno strastvenog seksa, pomišlja, možda se uopće nije dogodilo. Jer tjelesno, seksualno, nesumnjivo je konkretno, neporecivo materijalno, ali ako emocije odu, rasprše se, rasplinu i iščeznu, onda je ta materijalna podloga tako malo vrijedna. Uostalom, tko s imalo duše i duha uopće može reći da je ljubavni temelj materijalan? No s druge strane, nemojmo se zavaravati — bez materijalnog erotske ljubavi nema.

Pjesnik Ivan Herceg prozno je debitirao solidnom knjigom čiji je nesumnjivo najuvjerljiviji adut istodobno suptilna i relativno eksplicitna erotičnost, a (gotovo) svaka od njegovih priča odaje čovjeka životnog i erotskog iskustva nužnog da bi

se napisalo ovakvo ostvarenje. Vjerojatno je u neka načeta egzistencijalistička pitanja trebalo dublje prodrijeti, vjerojatno je generalna energija teksta trebala biti snažnija, ali krupnijih razloga za nezadovoljstvo nema. Spomenimo na kraju tematici savršeno komplementaran omot s krasnim erotskim autoportretom mlade i darovite fotografkinje Martine Škrobot, te interesantne crteže Emilija Nuića koji ilustriraju svaku od priča.

DAMIR RADIĆ

219

Intimistički rukopis

Ivana Simić Bodrožić: *Prijelaz za divlje životinje*. VBZ, Zagreb, 2012.

Nakon silnog uspjeha autobiografskog romana *Hotel Zagorje*, Ivana Simić Bodrožić vratila se pjesničkim počecima i objavila drugu knjigu poezije *Prijelaz za divlje životinje*. U debitantskoj knjizi, zbirci *Prvi korak u tami* objavljenoj 2005., autorica je fascinirala dvjema antologijskim pjesmama — *Hotel »Dunav«*, o stradanju svoga oca u Vukovaru 1991. i o prepoznatom njegovu nasljeđu u sebi, te *Soba 325*, o skućenom životu s obitelji bez oca u prognaničkoj hotelskoj sobi i majci koju »nitko neće spasiti«. Jednostavnost tzv. stvarnosnog izričaja, lišenog konvencionalnih pjesničkih figura, u spoju s intenzivnom emotivnošću nezaraženom makar i truncom patetike, pri čemu je savršeni osjećaj za ritam odredio ton pjesama, učinio je od *Hotela »Dunav«* i *Sobe 325* instantne klasike s dugim rokom trajanja. No *Prvi korak u tamu* ot-

krio je i ono što će do izražaja doći u budućem romanu, gdje će međutim pod teretom velike teme ratnog stradanja i prognaništva kritičko–repcijski biti posve zanemareno, a to je autoričina sklonost erotskim motivima. Uostalom, *Prvi korak u tamu* otvoren je neimenovanom pjesmom s eponimnim stihom–rečenicom na početku, pjesmom u kojoj poetesa suptilno, koristeći i asocijativnost, ali opet posve otvoreno opisuje vođenje ljubavi s voljenim mladićem, fino u taj opis ugrađivši i motiv postizanja orgazma.

I nova zbirka pjesama Ivane Simić Bodrožić stvarnosno je i izravno autobiografski utemeljena, a ne nedostaje joj ni erotizma, kojem uostalom itekako jest mjesto u tako intimistički usmjerenom rukopisu. Ponovo je riječ o knjizi koja sadrži nekoliko izvanrednih pjesama, ali opet je prisutna i kvalitativna oscilativnost. Za razliku od prve zbirke koja je pjesme donosila neorganizirane u cjeline, *Prijelaz za divlje životinje* podijeljen je u cikluse, pri čemu su prva dva, *Dječje pjesme* i *Mamine pjesme*, kvalitativno najkompaktnija. Već prva, neimenovana pjesma knjige (gotovo sve su pjesme ove zbirke neimenovane) pogađa ravno u srce. Autorica rođenje svog prvog djeteta opisuje kao svečan i veličanstven čin, obraćajući se djetetu u drugom licu i s velikim zamjeničkim slovom, što može uputiti i u smjeru doživljaja vlastitog djeteta, ali i svakog djeteta za svaku majku koja rađa, kao malog Isusa. No ljepota ove pjesme proizlazi iz činjenice da usprkos doživljaja dolaska na svijet bića od vlastita mesa i krvi kao veličanstvene svečanosti, u njoj nema ni traga pompoznosti. Upravo suprotno, ta prva i najbolja pjesma zbirke kroz reljefno izabrane detalje u rađaonici (prokrijumčarena kockica, dvije čokolade, boca s kisikom u kojoj žubori voda i koja stoga podsjeća na more), te kontrapunktalno sup(r)otstavljanje onog što se naziva »Veličanstveni trenutak Tvog dolaska / Na svijet« i kon-

statacije »a samo mi plaćemo od sreće«, optimalno pomiruje svečano i obično, uzvišeno i svakodnevno, individualni doživljaj i opće stanje stvari. Ta skladna sinteza garnirana je opisom ranog zajedništva mlade majke i bebe koje najčešće ostaju same kao »dvije djevojčice«, a njihova povezanost te refleksije i asocijacije o njoj manifestiraju se majčinim ljubljenjem kćerinih malenih leđa, pričanjem priča, zapitanošću nad objašnjavanjem tajne ptičjeg leta, retrospekcijom u djetinjstvo majke–autorice–pripovjedačice, na sliku tajica koje je njezina majka ukrala za nju jer bio je rat i početak nove školske godine, i ona je bila »dijete bez tate«. I onda slijedi završnica s efektним ponavljanjem ljubljenja malenih leđa, uvođenjem preciznog detalja kćerine starosti koja iznosi 22 dana i shvaćanjem majke da svom djetetu neće morati objasniti samo let ptica nego »ovaj cijeli svijet«, a potpuno joj je jasno da to nikad neće moći učiniti. Iznimna doza emotivnosti iskazana kroz izvanredan ritam stihova i odabir slika i motiva čini ovu pjesmu jednim od najdojmljivijih izraza roditeljske ljubavi u (suvremenoj) hrvatskoj poeziji, i novi je dokaz o nesvakidašnjem pjesničkom daru Ivane Simić Bodrožić u trenucima osobite emocionalne angažiranosti.

Iako je otvarajuća pjesma maestralna, čitav prvi ciklus drži visoku vrijednosnu razinu. U preostalih šest njegovih pjesama, kao što mu i naslov sugerira, prisutna je i dječja perspektiva, ali ključne su majčine misli, rast njezine tjeskobe. Jer ljubav prema djeci izaziva i strah, kako od mogućih opasnih bolesti i smrti, svoje jednako kao i njihove (što posebno dolazi do izražaja u drugom ciklusu), tako i od onog što nužno sa sobom donosi dječje odrastanje i suočavanje s roditeljima i svijetom koji će biti gledani drugim očima. Uostalom, već drugu pjesmu prvog ciklusa autorica završava uznemirujućim riječima — »Stvari će se promijeniti, / O, kako će se promijeniti.«, a u trećoj ispisu-

je stih »Nitko ne može spasiti nikoga«. U toj sjajnoj pjesmi o strahu da je naizgled bezazlena modrica na kćerinim leđima, modrica »plava kao samotan trenutak«, simptom leukemije, Ivana Simić Bodrožić, pored spomenutog »Nitko ne može spasiti nikoga«, strateški odlično raspoređuje stihove »Zamisli da ne možeš spasiti vlastito dijete« i »Zamisli da ne možeš spasiti nikoga«, te potom završava zaključkom koji ne nudi utjehu, ali je jedini mogući izlaz — »Ne misli«. Taj spoj visoke emotivnosti i racionalne trezvenosti, ponovo izveden izvanrednim osjećajem za ritam, i ovu pjesmu odvodi u antologijske prostore. U njima se nalazi i završni uradak prvog ciklusa, koji slijedi nakon vrlo dojmljive trilerske pjesme mračnih slutnji o vožnji s djetetom u predvečerje cestom s pregaženim pticama, te one ultimativno dijaloške u kojoj se izmjenjuju djetetova pitanja i konstatacije s majčinim odgovorima, a tema je stradanje majčine obitelji u ratu, pri čemu uzvrat »To nije lijepo« na djetetovo pitanje zašto ne bi mrzilo »bedace« (one koji su ubili dedu i zapalili obiteljsku kuću) istovremeno sadrži doslovnu iskrenost i lakonski izrečenu, a zapravo razornu ironiju. Spomenuti završni, neimenovani antologijski ostvaraj iz ciklusa *Dječje pjesme* donosi kombinaciju refrenskog stiha (pjesnikinja za stihovima-refrenima nerijetko voli posegnuti) »Nikada nećete saznati koliko vas volim« i ugodajnih slika sinčića i kćerkice praćenih majčinim što ugodnim što tjeskobnim emocijama, da bi finale pripalo priznanju o nemogućnosti zadovoljavanja očekivanja koja djeca imaju i imat će od majke, te svijesti o tome da će se pjesnikinja kao majka jednom morati prestati miješati u život svoje djece. No najznakovitiji trenutak pjesme dogodio se nešto ranije, kad je autoricu rezanje dječjih noktiju, tih »odumrlih stanica vaših male-nih tijela«, nagnalo na beznadan zaključak — »Samo prema smrti idemo«.

Smrt, egzistencijalni minus, gubitak, razgradnja, tjeskoba — provodni su motivi zbirke, no ima u njoj mjesta i za ono kreativno i plemenito, za ljubav, i to ne samo majčinsku. Ivana Simić Bodrožić iz emotivne relacije majka — djeca nije isključila drugog roditelja, plod ljubavi s kojim uostalom ta djeca i jesu. U prvoj pjesmi zbirke tata je, tj. suprug, taj koji za žuborenje vode u boci s kisikom kaže: »to je more«. On je diskretno, ali znakovito prisutan u još dvije pjesme prvog ciklusa, te u četiri od osam drugog, kao sudrug, kao onaj koji razumije i s kim se dijeli duševna i tjelesna intima, kao i briga za djecu. Stih »Mjesto na kojem ćemo provesti noć« i eksplicitno kazuje da riječ o autoričinom suprugu Romanu Simiću Bodrožiću (radi se o naslovu njegove sjajne prve zbirke priča), no pjesme koje nadolaze i u toj supružničkoj harmoniji otkrivaju pukotine. Poslije trećeg, najkraćeg i, ruku na srce, suvišnog ciklusa nazvanog *Tatine pjesme* (sadrži dva gruba društveno-kritička uratka daleko ispod autoričinih standarda, nostalgično, ali ne previše nadahnuto prisjećanje na rodni dom s podosta patetičnim završnim stihovima, spoj realizma i metatekstualnosti u suviše plošnom osvrtu na spomenutu antologijsku pjesmu *Hotel »Dunav«* iz prve zbirke, te naposljetku jedini dobar rad u ciklusu, o tome kako pripovjedačica u sparnom danu vodi prijatelja Srbina kako bi mu pokazala stanovitu rupu koju više ne može pronaći), slijedi eponimno naslovljena četvrta cjelina *Prijelaz za divlje životinje*, a tu se već javljaju prve naznake bračnog nesklada. Otvarajuća pjesma ciklusa, napisana u metaforičkom ključu, manifestira autoričinu zebnju od divljih životinja koje mogu predstavljati svašta — razne razine svijesti i podsvijesti, izvanjsku i unutarnju opasnost. No kako je ova pjesma izrazito tjelesna i na vrlo subtilan i slikovit način erotična (»Imam prijelaz za divlje životinje. / Ide od samog početka kraljeznice / pa skroz, skroz do

dolje.« i »Ili nekad, / gurnem njegovu ruku tamo, / njome premjestim žbunje, sakrijem tablu.«), onda se od svih opasnosti nameće upravo ona erotska. Opasnost od erotske žudnje za drugim/drugima, žudnje koja negdje ispod površine mirnog i toplog jezera bračnog suživota proizvodi uznemirujuća strujanja. Iza ove odlične početne pjesme ciklusa slijedi ona u kojoj pjesnikinja opisuje svoj san, i koja se opet može shvatiti u erotskom ključu — odluka da se krvavih ruku iskobelja »do duboke vode«, uz nepokvareno raspoloženje jer zna kuda ide, sugerira da se tu, valentovski rečeno, radi o erotskoj vlazi, o odlučnosti da se istraži dubina erotskog izvan sigurnih puteva. Treća pak pjesma ciklusa govori o tome kako je pripovjedačica svake večeri sama u krevetu dok u susjednoj prostoriji njezin sudrug izvodi istočnjačke duhovne vježbe, a ona ga pokušava dočekati budna. U četvrtoj je riječ o erotskim trncima u susretu s mogućnošću tzv. preljuba u vezi, svojeg i suprugova, u petoj o nedefiniranoj velikoj želji »od dolje«, zbog koje se mora skinuti i izložiti hladnoj vodi jer »Topla ne nadolazi«, pa pjesnikinja mrzne i žudi, žudi i žali, jer »Ništa, ništa na ovom svijetu / Nije kako treba.« Šesta pak pjesma ciklusa završava riječima neznanog internet-skog komentatora koji autorici poručuje: »a tebi, Ivana, treba tvrda jebachina... / zato, javi se, podaci poznati redakciji!«

Na ovako pripremljen teren nadovezuje se posljednji ciklus zbirke znakovita naslova *Skriveni fajn*. U njegove prve dvije pjesme Ivana Simić Bodrožić jasno navješćuje o čemu se tu dominantno radi. U prvoj obznanjuje potrebu da napiše pjesmu koju ne može napisati, u kojoj će se raditi o ljubavi ili »možda čak prije o mržnji«, u kojoj će otići »možda (...) predaleko« i zbog koje će joj se postaviti pitanje — »Jesi li luda?«. I zato pjesnikinja pretposljednjim stihom zaključuje da nikako ne može napisati tu pjesmu, samo da bi posljednjim mogla relativizirati svoju od-

luku: »Ne još.« Već sljedeći uradak razotkriva da je riječ o tjelesnosti i seksualnosti, »o nečijem jeziku u mojim petnaestogodišnjim ustima«, o »nečijoj vlažnoj ruci među mojim nogama«, ali više od svega o samoći koja ostaje neprevladana u svim tim erotskim trenucima (»o tijelu koje pamti / (...) / toliko uzastopnih pokušaja / da bi se jednom, možda, / napisalo nekoliko stihova o samoći.«). Seks, čak ni ljubav — ne mogu dokinuti dubinsku usamljenost pojedinca, uostalom i ljubav je podložna truljenju, kao što je odlično opisano u istovremeno stvarnosnoj i metaforičnoj petoj pjesmi ciklusa, gdje jabuke koje počinju truliti simboliziraju (bračnu) ljubav načetu procesom raspadanja. U šestoj pjesmi poetesa-pripovjedačica supругu poručuje kako bi njegova žena trebala biti sve što ona nije, te jasno uvodi motiv tzv. preljuba (suprug joj kazuje da su je vidjeli s drugim), a u osmoj priznaje (supругu?) da glumi kako joj je stalo (do njega? njih?) i da često razmišlja »o tome / Kako me vidi / Njegova žena.«, odnosno da je sama sebi odvratna i da ne zna koliko će »još dugo izdržati u tom odnosu.« Ništa nije eksplicitno jednoznačno izrečeno, ali snažan je dojam da supругa-pripovjedačica ima oženjenog ljubavnika, da je zbog toga (povremeno) mori grižnja savjesti, da je erotski četverokut ono »dramatično« iz pretposljednjeg stiha, i da je sve neizvjesno. Sljedeća pjesma, antologijski izvanredna, ponovo spaja stvarnosnu poetiku i preneseno značenje pripovijedačući o kupnji protuprovalnih vrata zbog pljačke susjedova stana, istovremeno slikajući pustošnu ohlađenost supružničkog odnosa, a refrensko ponavljanje stiha »Kupujemo vrata. Protuprovalna.« maelstralno biva poantirano iskazom »Ali bojim se, neprijatelj je već unutra.« Sasvim egzistencijalistički, što i jest bitna odlika knjige — neprijatelj nije vani, nisu to više oni potencijalni četnici koji bi ponovo jednom mogli doći, o kojima je Ivana Simić Bodrožić tako često znala zboriti u javno-

sti nakon objave romana *Hotel Zagorje*, neprijatelj je u nama samima, u samoj našoj prirodi, u našem erosu. Deseta pjesma završnog ciklusa odlična je metafora ljubavno-bračnog odnosa u krizi kao rata ili igre rata, istovremeno duhovita i vrlo ozbiljna, te implicitno intertekstualna spram filmskih, književnih, slikarskih opisa ratovanja. A jedanaesta, trinaesta i posljednja, četrnaesta pjesma ciklusa do nose, čini se, velik obrat.

U jedanaestoj na zanimljiv se način parafraziraju stihovi i pjesma Arseno Dedića *Otkako te ne volim*, navješćujući obnovu ljubavi prema supružniku, u trinaestoj, također lakšeg izričaja i s najintenzivnijom uporabom refrenskog stiha (»Posjedovat ću te«), već se manifestira (buduća) (obnovljena?) ljubavna posesivnost spram supruga, pri čemu završna strofa (»Posjedovat ću te, / nemoj me gledati tako.«) kao da pomalo priziva specifična rješenja Popine nezaboravne poeme *Vrati mi moje krpice*, da bi posljednja pjesma ciklusa i zbirke, minimalistički sastavljena od samo četiri stiha, stavila poprilično neobičnu točku na i obnove bračne ljubavi i obiteljskog sklada — »Ti si moj Krist. / Kakav glup početak pjesme. / Ali stvarno, stvarno si me / Spasio.« Nije lako izbjeći asocijaciju na obraćanje Kristu za pomoć u vlastitoj slabosti Lou Reeda iz svojedobno podjednako neočekivane minimalističke pjesme Velvet Undergrounda *Jesus*, ali istodobno nas ovi stihovi vraćaju na početak zbirke, na veličanstvenu, a opet tako svakodnevnu svečanost rođenja prvog djeteta u obitelji koju smo pratili kroz knjigu. Asocijacija na malog Isuseka u jaslama na početku te Krist zaručnik na kraju otvaraju prostor za viđenje pjesnikinje-supruge-majke-pripovjedačice i kao Majke Božje i kao Marije Magdalene. Odnosno, arhetipsko, alegorijsko, globalno-metaforično logično se povezuje s individualnim, konkretnim, stvarnosnim.

Očito, Ivana Simić Bodrožić napisala je svoju najvažniju i najhrabriju knjigu do sad. Vjerojatno i najbolju. Tematikom i hrabrošću, *Prijelaz za divlje životinje* u aktualnoj je hrvatskoj poeziji ponajprije usporediv s pjesničkom praksom Drage Glamuzine, koji zasigurno nije slučajno urednik ove zbirke. Ipak, ostaje žal zbog propuštene prilike za znatno većom tematskom i kvalitativnom koherentnošću — osim ciklusa *Tatine pjesme* kao već spomenutog viška, zadnja dva ciklusa također sadrže nepotrebne radove. Tematski ekskursi o likovima žena na fitnesu, ljudima koji kupuju hranu za mačke, onima koji čekaju u ambulanti, stanovitom kubanskom prognaničkom paru, poeziji kao takvoj — potpuno su nepotrebni, ne samo zbog defokusiranja nego i činjenice da je redom riječ o pjesmama osrednje kakvoće. Neke pak (vrlo) solidne pjesme, poput onih o baki ili one u kojoj se dirljivo čuva sjećanje na Simu Mraovića, trebalo je sačuvati za neku drugu knjigu. Ali opet, nije li neprimjereno prigovarati zbirci u kojoj je pohranjen niz jako dobrih i odličnih, te nekoliko antologijskih pjesama? Koliko se hrvatskih pjesnika time danas može pohvaliti? Bilo kako bilo, *Prijelaz za divlje životinje* bitna je pjesnička knjiga, jedna od onih koja tematikom i izričajem domaću poeziju izvlače iz zabrana tzv. jezičarske dominante i jamče joj vitalnost naspram sterilnog autizma u tobožnjim kulama od bjelokosti.

DAMIR RADIĆ



Gramatika Šahovnice

Slobodan Šnajder: *Morendo*. Profil, Zagreb, 2011.

224

Na tragu hrvatske i evropske narativne i poetske tradicije realizma i modernizma, Šnajder nam se predstavlja prvi put i kao romanopisac.

Njegov je roman kazivan iz prvoga lica i sluti na tzv. autobiografskog pripovjedača.

Na to upućuju mnoga imena mjesta, vremena i likova. O kakvom je romanu riječ?

Esejističkom? Dnevničkom? Sartreovskog »iskušavanja odgovornosti«?

Šnajderovo nam se duže narativno djelo pojavljuje najprije kao niz slikovnih priča i prizora organiziranih jedinstvenom fabulom o Bolnici i bolesti. Prema autorovome priznanju u jednom radijskome razgovoru riječ je o »ljubavnom romanu«, naslovljenom prema terminu iz glazbe: *morendo*.

O kakvim se ljubavima i smrtima radi?

Je li elegična životna i ljubavna stori-ja plavokose Jane središnji motiv koji izrasta do teme? Pokušaj da se iz muške rukopisne ruke ispričovijeda ženstvo, nerijetko i vrlo drastičnim jezikom ulice, predgrađa i sela u okolnostima naših ratova i poraća?

Najveći dio romana koji sadrži 365 stranica — koliko je dana u kalendarskoj godini — jest onaj o Jani. Uokvirena je mitološko pjesničkim tekstovima Zoe i Perzefona. Shvaćamo ih kao umetanje jada našeg svagdašnjeg u univerzalnu bijedu povijesti: mitova, religija, ideologija. Sada i ovdje očitavamo ih i kao naznaku

klatna katastrofa koje nas sustižu kao osobno i kolektivno iskustvo.

Nije li Šnajder i na granici sa subverzivnom prozom najnovije hrvatske književnosti ranih nultih godina? Fakovskom i feminističkom? Ili je pak na tragu vlastitih istraživanja u noveli i pripovijetki, koncipiranima u zbirci »505 sa crtom«? Može li se njegov roman usporediti s romanima u jezično srodnim književnostima, bosansko-hercegovačkoj, crnogorskoj ili srpskoj? Ili je pak tražio romaneskni model u novijoj evropskoj produkciji — na njemačkom, francuskom ili engleskom jeziku?

Za kojeg i kakvog je čitatelja pisan? Jesu li razvidne njegove kulturološke aluzije i razumljiv njegov jezični kalambur? Pisan za specijaliste, profesore i studente? Ili je pak koncipiran za budućeg učenog evropskog čitatelja koji će umjeti u njemu naći *ostatke ostataka* jednog od jezika koji je bio i romaneskno kultiviran? Nije li Šnajderova romaneskna gesta ujedno i pokušaj pomicanja granica, istraživanja forme, u smislu Djela u nastajanju?

Kad ne bismo osobno poznavali Slobodana Šnajdera, njegove tankočutnosti, smisao za opažanje detalja, strasti za učenje, ispitivanje tišine i buke nevremana, ne bismo postavljali ova pitanja.

Roman *Morendo* najprije nam se otvara kao niz rana, ožiljaka, rezova. Oblikovan je u 48 poglavlja nejednake dužine i završava epilogom. Prethode mu fantastično-snovite dionice u duhu nadrealističke proze i slikarstva. Dočetak mu je pjesma. Mnogi su prizori nabijeni snažnim dramskim tenzijama. Ne rastvaraju se lako: autor ih opsesivno zaključava u svoju romanesknu kantilenu o Bolesti, Smrti, Bolnici. Svaka od ovih riječi ujedno je metafora za društvenu dijagnozu. Postupno izrastaju do simbola. Našeg malog grada, naše male zemlje, naših velikih ideja...





Jezovitost prikazanih prizora djeluje ekspresionistički i hiperrealistički, lirski fragmenti unose kantilenu ljudskog nemira. Mitovi vladaju, likovi služe. Orfej koji se neprestano osvrće za svojom Euridikom? Nastojeći oko diskontinuiteta u vremenu kazivanja, kauzalnosti u događanjima, raspršenosti narativne svijesti?

Ili pak mannovski angažiran narator koji traži iskupljenje za posrnulu Lijepu Našu? Onako kako je T. Mann pisao iz američkog azila svojim sunarodnjacima na kraju II. svjetskog rata?

Ili je na djelu vergilijevski ton dvostrukog pripovjedača koji vodi Pjesnika kroz halucinacije naše topografije zla?

Simbolička ravan dobro prijanja i urasta u tzv. globalnu krizu kojoj smo sudionici i žrtve.

Želi li Šnajder možda re-etabirati tzv. angažirani roman u ruhu ljubavne povijesti?

Numerirani fragmenti nejednake su dužine. Neki su fabularni, s britkim dijalozima, drugi minuciozne deskripcije krajolika, treći makabrične slike podzemlja. U funkciji su tzv. paralelne stvarnosti milenijске smjene.

Naizmjenični tonovi antičkih, grčkih tužbalica — u kojem su jeziku naglasci na zadnjem slogu — smjenjuju se s košmarnim schoenbergovskim atonalnim kricima iz podzemlja.

Eksperimentira li laboratorijskom pomnošću S. Šnajder s formom romana koja se počela rasipati s početka XX. stoljeća, s »Dublincima« ili »Portretom umjetnika u gladovanju«?

Ili je njegova bržnost za tzv. malo i sitno nova uspostava dječje, mladenacke točke gledišta? Pa je ujedno i uvod za oveći koncept anti-povijesne romaneskne sage?

Fantastično je ovdje realno i realno postaje fantastično, rekli bismo u duhu njegove generacije koju nije zaobišla '68.

Ako je nemoguće zaposjelo sve mogućnosti, podsjećamo s naraštajem buntovnika, što nam preostaje?

Šnajder svojom negativnom utopijom — kao patolog u laboratoriju zbilje našeg vremena — uključuje mnoge likove i epizode. Neki su realistički uvjerljivi, neki utvare: literarne, muzičke, filozofske. No imaju zajednički nazivnik: ne trpe od povijesti.

Jer su je ostvarili, dakle dokinuli. Pretopili u *apsoluciju** halucinacija.

Romanesknii protagonisti, znatniji ili neznatniji, važniji ili manje važni svom pripovjedaču koji se razabire iza romantičarske Ich-Form, pomaljšaju se iz pepela rekonstruirane osobne priče.

Prepoznajemo mnoge tonove u pripovjednim glasovima. Razaznaju se utjecaji ne samo krucijalnih Krležinih romana objavljenih gotovo uoči II. sv. rata — *Na rubu pameti* i *Povratak Filipa Latinovicza*, ili novela iz iskustva I. rata — *Hrvatski bog Mars* — već i jednog Krležinog drugačijeg djela, pisanog artifičnim jezikom, kajkavštinom preuzetom iz Belostenčeva rječnika, *Balada Petrice Kerempuha* koje je prvo izdanje ilustrirao Krsto Hegedušić, slikar grupe *Zemlja*.

Zašto ovo navodimo? Jer je šnajderska potreba da kroniku pretvori u karikaturu naizgled proturječna poetičkom nalogu da uzvisuje bolna čuvstva tragedije i smrti. Ili pak da bude humorističan do razine crnog smijeha.

Nije li njegovo prepoznatljivo agrarnsko pismo već s početka teksta neophodno pripovjedaču da bi uzmakao za mnogim glasovima koji se pojavljuju, nerijetko i kao tipični (Barek, Jana, Ivek, Primarius, doktor Petak Krešimir Mačak, Div, Grbica) da ne bismo rekli stereotipni? Zato što opasuju nemalu zagrebačku

* Šnajder sam često rabi ovaj termin.



sredinu u trpkim vremenima od kraja II. rata do nove smjene stoljeća?

Gotovo sve dionice raznolikog auto/biografskog pamćenja Pripovjedača i njegovih likova? Nije li i ova narativna procedura na tragu srednjoevropskog smisla za crni humor?

Ili pripovjedaču Jana i njeni trebaju da bi sam sebi odgovorio na rubna, krajnja pitanja što se postavljaju pred odgovornost pisca?

Na primjer, autoironija, kojom lako premeće kulturološke znakove i mitove — Parnas, Jeruzalem — dekodirajući svaku pomisao na uzvišeno, završava često kao traktat o ratu, umiranju, preobrazbama ili svemirskim tijelima.

Inverzije, lakoća kojom se kreće u mećanju prostora i vremena, postaju distopijsko okrilje šnajderovske priče. »Roman je poseban oblik priče«, ponavljamo s M. Butorom.

Šnajderov prvi roman ujedno je i pripovjedni niz. Fantazmagorije koje su dokumentirane iskustvom bolesti. Samim time, *iskustvom iskustva* proširio je narator svoju poetiku traganja.

Iza erotskih fantazija silazi u Podzemlje, iza Bolnice koja je u Rat, slama se u Totalitarnome, tražeći Totalno pada u neku vrst mnestičke radikalnosti, u apsolutciju fenomena.

Ilustracije radi, kad svog Diva iz stezulje amnestira u *čovjeka koji pjeva nakon rata* svoju nesreću u nekom od gluhih traktova Bolnice, traži li time iskupljenje ne samo za svakog posrnulog nesretnika, nego i za sve koji su bili na bojišnici? Kad narator zbraja rođene i nerođene, mrtve i žive, u numeričkom zbroju povijesti i čovječanstva, ponavlja li time svjesno ili ne, neku od brojanica Crkava?

Ili želi biti posve subverzivan i reći: iza »Ustanka smeća« slijede uspostave povijesnih trenutaka:

»No ovo je bio sretan trenutak, za povijest, za pamćenje. Elita elite i narod,

čist nepokvaren puk, ovdje su se našli u sretnom zajedništvu mljaskanja, krckanja, pljuvanja, pa su svi oni odlučili zaboraviti na svoje razlike.«**

Drastični pogledi na ljudsko tijelo, tijelo povijesti ili historiju ideologija postaju romaneskna tehnika: recikliranje svega svime. Duh I čeka da bude zamijenjen Duhom II, mašinerija rata i medicine, strategijom *ljepoduha*, kako jedan od liječnika ironično naziva pisce.

Izgleda da je tražeći soluciju, rješenje za mnoge vlastite nedoumice, pripovjedač nabasao na već donekle osvojena mjesta u hrvatskoj i evropskoj tradiciji pisanja romana.

Na primjer, u mnogim jezovitim prizorima ponavljao je fantastično kasnog hrvatskog realizma ili moderne (Kolar, Leskovar, Matoš). Ponovo je uveo u optičaj melankoliju i nesreću hrvatskih pjesnika (Kranjčević, Vidrić). I tom metodom, zazivanja literarnih očeva, Slobodan Šnajder pobudio je u nama želju da dočitamo *Morendo*. Štivo koje želi frapirati malograđane i građane, erudite i kozmopolite, fanatike i lunatike među nama.

Košmarni snovi i paralelne stvarnosti rata i poraća pojavljuju se u okrilju medicinskog nazivlja i proširuju do kritike društvene patologije. Kojoj je Šnajder bio svjedok u svojstvu unutarnjeg ili vanjskog promatrača. Možemo reći i drugačije: od pozicije etabliranog dramatičara, kolumnista i esejista, do pisca u sjeni »sunca tuđeg neba«, koje i sam navodi aludirajući na srpskog modernista A. Šantića.***

** Iz 38. prizora, 287/288. (nogomet nakon kolinja).

*** Šantićeva je pjesma *Ostajte ovdje* objavljena u glasovitoj Antologiji novije srpske lirike B. Popovića objavljenoj u Zagrebu upravo stotinu godina prije Šnajderova romana.

Nama su pak najdraži oni pasaži gdje filozofirajući jezične znakove — zašto je imenica smrt ženskoga roda — zaskoči čitatelja infantilnim repertoarom sjećanja ili dragocjenim smislom za detalj, kojim poetilistički pažljivo otkriva nijanse opažanja. Najčešće iz perspektive misionarski položenog pacijenta, okrenutog svjetlu Ženstva.

Na takvim je tekstualnim dionicama preuzeo i od francuske i od ruske novije proze. Bulgakov, Zola, Maupassant, navode se ili smjenjuju s kiševski opsesivnom slikom »Čas anatomije« koju je iskoristio kao poticaj za ogled o patologiji jedne napake, iskošene stvarnosti. Ne nasljedujući stilski svoje uzore, Šnajder se sam probija do vlastite stilske prepoznatljivosti: usložnjava svoj tekst ne samo aluzijama, citatima, znanjima, mješavinom tehničkih jezika medicine, prava ili filozofije, već i odricanjem od krležijanski duge rečenice, svodenjem na lirski zgusnutu frazu, remećenjem jezičnih standarda, uvođenjem argota i kajkavice.

Vrlo je uspio u svojoj lirskoj dikciji. Tamo pak gdje rečenica postaje zasićena infinitivima osjeća se potreba za različitošću koja posve odudara od strategija romana: tragičke, satiričke, liričke, ludičke. Ili: govorni se jezik nametnuo jeziku pisanja i uzvratilo kao bumerang. Na primjer, fragmenti 38 ili 20 možda bi bili uvjerljiviji bez hiperrealističkih fascinacija ili učenih uputa o mahllerovskoj ili beethovenovskoj glazbi.

Nećemo šnajderovski sugerirati i reći kako je u određenom koncertu s harfom poetički ključ jer bismo tako listajući knjigu kantilena, skidajući slojeve pergamene, mogli naići i na priču »Eolska harfa«, Danila Kiša.

Šnajder je dobar poznavatelj književnosti svoga doba, pa mu ni kovačevska kritika *elite i rulje* nije promakla u gradnji romana: potreba da šokira, dezavuirala ili pak upozori na vlastitu proceduru:

»Ovo je postmoderna dekonstrukcija velike naracije kolinja!« (str. 282)

Sjećamo se, kako nam je jednom davnom prilikom Šnajder povjerio: »Svi smo pacijenti u ambulatoriju.« Značilo nam je tada, pred tridesetak godina, gotovo isto što i danas. Dužnost strpljenja unutar zadanog.

Doduše, tada je XX. stoljeće još imalo ideju o sebi — kulturi, književnosti, slikarstvu, filmu. Kad Šnajder kazuje kako mu je djelo »nefilmčno«, a na odjavnoj »špicu« romana podastire dokumentaristička razrješenja biografija svojih likova, on nam sugerira barem tri stvari.

Najprije, da se višeglasna, polifona struktura njegova romana dade uglazbiti.

Potom, da je dijaloški i narativno, njegov romaneskni ogled upotrebljiv i kao scenaristički predložak.

I možda ne manje važno, da su njegovi izleti u povijest lirike, slikarstva i filma odviše prepoznatljivi da ne bi bili uočeni: chagallovski lebdjenja izmjenjuju se s duhrerovskim crtežima, a noviju filmsku produkciju (*Život je čudo, Beautiful*) naplavljuje sličan spoj nemogućeg. Da se tragično iznese na vidjelo humorom i snom. Ili pak da se kršćansko milosrđe živi u krajnostima naše epohe. Između elegijskih proturječja poetike ružnog i žudnje da se razumije praksa Zla, stoji Šnajderova umjetnička potraga za čistom, dakle nemogućom, poezijom i ljubavlju.

LIDIJA VUKČEVIĆ

Krleža izgubljen u domaćem priređivanju

Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe
HAZU, 2011, br. 26–27–28.

Ovaj trobroj *Kronike* sastavljen je, da ne kažem skalupljen, najprije od tekstova nekolicine autora (I. Lőkös, R. Lauer, I. Golub, D. Jelčić, B. Petrač, D. Kiš, V. Bogišić, Z. Janić, Z. Bourek, D. Popović, M. Kuzmanović i H. Sablić Tomić) koji su pisali o Krleži, a njihovi tekstovi nastali su u različitim razdobljima i u različitim prigodama. Potom slijedi kraći blok Krležinih tekstova — inserata, svjedočenja i napomena — iz *Razgovora s Predragom Matvejevićem*, iz *Hrvatske književne laži*, napomene uz *Hrvatski bog Mars* i za scenarij *Put u raj*. U treći blok, koji dobrano nadmašuje opsegom trećinu cjelokupnoga sadržaja *Kronike*, urednik (Tomislav Sabljak) unio je tekst svoga scenarija za dokumentarni film o Krleži te transkripte sudionika toga filma (pisaca, redatelja, kritičara, glumaca i raznih drugih poznavatelja Krležina života i rada). Na osnovi ovoga materijala tiskan je separat koji se prilično pretenciozno atribuirao kao »zbornik *Krleža danas*«. Separatni karakter toga »zbornika« sastoji se u tome da su ispušteni pojedini autori iz *Kronike* i — to je sve. Nejasnim ostaje to zašto se dva puta trošilo državni novac za istu stvar, osim — ako ćemo biti zločesti — da se nekome isplati još jedanput honorar!

Za sva štiva pribrana u *Kronici* urednik (Tomislav Sabljak) navodi sljedeće: »O tridesetoj obljetnici smrti Miroslava Krleže, časopis *Kronika* Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i

glazbe i Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti posvećuju ovaj *hommage* velikom piscu, članu Akademije i višegodišnjem potpredsjedniku.« Pored toga što bi uredniku (Tomislavu Sabljaku) trebalo malo više pismenosti (»višegodišnji potpredsjednik« — čega?), on je sve gore pobrojano u sadržaju svoje sveske *Kronike* proglasio, čak i Krležine tekstove, svoj scenarij i razne dodatke i privjeske, »*hommageom*« »velikom piscu«. Ili urednik ne zna što znači pojam *hommage* ili je Krleža predvidio ovakve uredničke (Sabljačke) eskapade pa je na vrijeme sačinio potrebna štiva. Istina, svi su tekstovi pisani u čast »velikoga pisca«, poneki su i pisani na način »velikoga pisca«, ali da Krležini tekstovi budu podvučeni pod pojam *hommage*, u čast i na način »velikoga pisca«, ipak predstavlja pravi apsurd. Možda je netko u HAZU zapazio taj apsurdni postupak pa je sugerirao svojevrtni ispravak, tiskanje separata iz *Kronike*. Samo, i ovom prilikom apsurd je ponovljen, štoviše produbljen. Ono što se jedanput naziva *hommageom*, sada se naziva separatom pod naslovom »zbornik *Krleža danas*«. Dakako, pogađate, urednik je ovoga »zbornika« — onaj isti urednik *Kronike* (Tomislav Sabljak). Štoviše, kaže se da je zbornik »priredio glavni urednik 'Kronike' Tomislav Sabljak«. Mora da je to bio veliki intelektualni izazov i težak posao za vremenoga urednika (Tomislava Sabljaka).

Ovo su tek samo neke detaljnosti prilikom ovlašnog pregledavanja narečenih tiskovina. Možda nije riječ o velikim novcima, ali nije *pristojno* razbacivati se tuđim novcem. To urednik (Tomislav Sabljak), a i ostali domaći urednici (stranci u uredništvu su samo počasni gosti), svakako dobro znaju. Iako, znamo, stare kadrove teško je preodgojiti jerbo su se još u socijalizmu naučili da nekažnjeno razbacuju radničku akumulaciju po vlastitom malogradanskom ćefu. I u svojoj dugo sanjanoj državi nastavili su s istim na-

vadama, jer si jednostavno ne mogu pomoći!

No nastranu ove sitnarije. Kad se zaviri u tekstove — stanje je neusporedivo gore. Što se to govori i misli pod sintagmom: Krleža danas? Gdje je to danas? Što je to danas? Tko to danas o Krleži misli i govori ovako ili onako? Koji to danas izazovi proizlaze iz Krležina djela? I zašto, napokon, Krleža danas nekoga zanima i 30 godina poslije smrti? Sve su to pitanja koja su relevantna za sadržaj ovoga trobroja *Kronike* i separat »zbornik *Krleža danas*«. A da li se i kako na njih odgovara? Skoro pa nikako. Dvojica stranaca, I. Lórkös i R. Lauer, objavljuju tekstove koji vrve jezično–stilističkim rogo-batnostima te ih je svaki dobar urednik morao redigirati i uskladiti s pristojnim hrvatskim jezičnim izričajem. Stari mađarski slavist István Lórkös piše o Krležinim pečujskim i peštanskim danima za školovanja u tamošnjim vojnim zavodima. Osim pretjerane hvale za te ustanove i njihove odgojno–pedagoške kadrove, malo što možemo prihvatiti kao aktualiju koja bi nam pomogla u snalaženju u današnjoj hrvatskoj svakodnevicu. Isto tako i napis jednako tako staroga njemačkoga slavista Reinharda Lauera, posvećen Krležinim dnevničkim opservacijama uz Clausewitza iz 1942. godine, donosi malo što inspirativnoga vezanoga za tematsku devizu ovih tiskovina. U napomeni urednik (Tomislav Sabljak) kaže da je stari profesor sam preveo svoj tekst s njemačkoga na hrvatski. No trebao mu je netko kazati da se njemačko *Tartaren* ne može prevesti na hrvatski kao *Tartari*, nego kao — *Tatari*. Zato, u pristojnom svijetu, postoje urednici! Osim dičnih starina iz inozemstva s potpuno neaktualnim prilogom uvršten je i Danilo Kiš s jednom svojom pričom o susretu s Krležom koju je ispričao u razgovoru s B. Krivokapićem 1982. Ili je pomno glancanje taštine obojice pisaca, Krleže i Kiša, ono što nam Krležino djelo govori danas?! Najbliži inten-

ciji ovoga tematskoga broja *Kronike* svojim je govorom bio Božidar Petrač, predsjednik DHK, te predsjednik HAZU Zvonko Kusić kao autor Uvodnoga slova.

Dakle, zašto bi i po čemu Krleža bio danas toliko aktualan da mu o tridesetoj godišnjici od smrti akademici posvećuju jednu cijelu svesku svoga časopisa i jedan poseban separat pod nemuštim i (po sadržaju iz samoga separata) besmislenim naslovom »zbornik *Krleža danas*«? Naime, elementi današnje hrvatske stvarnosti poklapaju se u mnogo dimenzija s elementima hrvatske stvarnosti iz vremena mladoga Krleže, u razdoblju izdisaja austro-ugarske monarhije i stvaranja južnoslavenske zajednice, i vremena zreloga Krleže u doba zloglasne NDH. Te dimenzije se ogledaju u potpunoj hrvatskoj državnjoj, ekonomskoj i kulturnoj inferiornosti spram Europe i svijeta. Ondašnji kolonijalni odnos prema Hrvatskoj, diktiran iz Beča, Pešte ili Beograda, danas je poprimio samo drugačiji izraz, drugačije, profinjenije vidove, a diktiran je iz Bruxellesa i Washingtona. Sa svim hrvatskim građanima događa se isto ono što se događalo i u opisano Krležino vrijeme: eksploatirani su od strane inozemnih ekonomskih i financijskih faktora, pauperizirani su do granice izdržljivosti, uništene su generacijski stjecane vrijednosti te tako i svaka ekonomska baza egzistencije solidnog građanskog sloja, obrazovani kontingenti mladoga svijeta se iseljavaju u potrazi za boljim životnim uvjetima, a aktualna vlast, kao i ona iz Krležina vremena, cvrkuće o hrvatskoj nezavisnosti, kulturi, povijesti i blagostanju operetski priglupe analize. Izlaz iz ovakve nepovoljne i na duže vrijeme nepodnošljive stvarnosti nije bio moguć, u Krležino vrijeme, bez snažnih potresa, a neće biti moguć ni danas bez potresa s nesagledivim posljedicama. O svemu tome (i mnogo čemu drugome) u Akademijinim nakladninama, pod devizom »Krleža danas«, ne govori se ni riječi.

A što se zbiva u današnjem hrvatskom javnom, dakle političkom i kulturnom, životu? Između ostalih trivijalnosti, traži se prvotno autorstvo za iskaz o »Saboru kao kokošinju«. Je li ta, tobože uvredljiva, kvalifikacija umotvorina ovoga ili onoga narodnoga zastupnika ili ministra ili tko zna kojega hrvatskoga mudrijaša (a možda su nam je podmetnuli srpski provokatori!)? Da je onaj urednik *Kronike* i zbornika (Tomislav Sabljak) imao imalo pravoga nerva za Krležine poruke koje da i danas nose neke odgovore i pouke, mogao je u svoje skalupljene tiskovine staviti i onu čuvenu, antologijsku Krležinu pjesmu: *Na Trgu svetoga Marka* iz 1917. godine. Kao podsjetnik i opomenu uredniku (Tomislavu Sabljaku) donosimo je na ovome mjestu, te kao darak svim malograđanima, kao ogledalce koje se nosi u malom džepu da vide kakvi su i što su:

NA TRGU SVETOGA MARKA

Hrvatsko-srpskoj koaliciji

Ton Hrvatskoga sabora po stenografskom zapisniku mjeseca srpnja godine devetsto sedamnaeste, u trećoj godini internacionalne vojne:

»Vaša politika je ričet!« »Ako ne dobijemo ono, što nam pripada, onda rat Madžarima!« »Vi ste lakrdijaši!« »Što vi radite, samo je politički švindl!« »Vi nas izdajete i prodajete Švabama iza leđa!« »Vi ste vlaški lopov!« »Vi ste svinjski spekulant!« »Ti si svinja!« »Evo druge svinje!« »Ja se ne trebam prati nego ti!« »Ja nisam lopov kao ti!« »Svinjski spekulant!« »Vi ste u švogoriji sa svinjama!« »Vi ste Židov!« »A ti si Vlah!« »Vi varate s vinom!« »Vi spadate u Mitrovicu! U Lepoglavu!« »Vi ste denuncijant!«

»A vi hulje!« »Tolike ste ljude povješali!« »Vratite nam našega prijestolonasljednika!«

Na Trgu svetoga Marka sablasni napjev se poje,
na Trgu svetoga Marka se luđačke furije gone,
na Trgu svetoga Marka mrtvih plešu kolone,
na Trgu svetoga Marka gasnu hrvatske boje.

Matere dojenčad bijelu hrvatskom laži doje,
bolesni bijesovi klikću, na crveni požar zvone,
a lađa Hrvatske Laži u krvavom potopu tone,
i kao posljednji jarbol još crna vješala stoje,
na Trgu svetoga Marka, na Trgu svetoga Marka.

Na jarbolu Hrvatske Laži slobodna Hrvatska Miso

pjeva svoj labuđi pjev:

»Tri već krvava ljeta davim se očajno nijema.
Tri već krvava ljeta tonem u bezdnu krvi.
Na crnom jarbolu lađe tri već krvava ljeta vješaju hrvatske sne.
I zar na galiji ovoj doista nikoga nema,
da jarbole polomi zadnje,
da laži hrvatske smrvi,
pa neka potone Sve!«

Za razliku od Krležine stvarnosti, evo, već tri desetljeća »vješaju hrvatske sne«, ove i one, oni koji su nam obećali a nisu izvršili obećanje.

NIKICA MIHALJEVIĆ

Hrvatska logoraška književnost

Dorđe Miliša: *U mučilištu–paklu
Jasenovac*; Milko Riffer: *Grad
mrtvih — Jasenovac 1943*; Ante
Ciliga: *Jasenovac: ljudi pred licem
smrti*, Naklada Pavičić, Zagreb,
2011.

Za navedene knjige karakteristično je da su bile, odmah po objavljivanju, bilo zabranjene (Milišina izlazi 1945. u autorovoj nakladi, a zabranjena je već u veljači 1946), bilo prešućene od kritike (Rifferova izlazi prvi put u travnju 1946, u 20.000 primjeraka, ali je gotovo prešućena iako je bila dobro primljena od publike i puno čitana), bilo nedostupne hrvatskom čitateljstvu (Ciligina knjiga je izvadak iz njegove opsežne memoarske knjige *Sam kroz Europu u ratu 1939–1945*, prvi put tiskana integralno u Rimu 1978).

Trojica autora, i to je još jedna zajednička karakteristika ovoga malog niza hrvatske logoraške književnosti, pišu na temelju vlastitoga iskustva, jer su bili zatočenicima logora Jasenovac u različitim razdobljima, zatočeni na kraći ili duži rok te su sva trojica bili iz logora pušteni na slobodu.

Ali ono što sve tri knjige dublje povezuje — osim strašnog mjesta logora smrti Jasenovac, hrvatskoga Auschwitza — jest znatna, pa i visoka razina tekstualne realizacije, u ponekim dijelovima na tragu vrlo upečatljive literarizacije. U prve dvije knjige, Milišinoj i Rifferovoj, to je prilično začuđujuće, jer su pisane skoro bez ikakve distance (godinu, dvije nakon doživljaja), a u Ciliginoj to je bilo za očekivati znajući za autorova opredjeljenja, sklo-

nost pisanju i dotadašnje književno iskustvo (primjerice, *Storice iz Proštine*, 1944).

Milišina knjiga pisana je dramatski razvedeno po poglavljima koja obrađuju najbitnija zbivanja i najvažnije osobe, kako s logoraške, tako i s ustaške strane. Poglavlja su doslovce razmrvljena kratkim odsječcima, bilo dijaloga, bilo opisa, bilo monologa, bilo unutarnjih razmišljanja, s naznakama mjesta i prizora koje djeluju didaskalično, što tekstu daje još snažniji dramatski izraz. U ponekim dijelovima Milišini zapisi su poput teksta scenarija za pojedine sekvence i prizore, slike i scene nekog još nesnimljenog filma o logoru Jasenovac. Nadalje, Miliša kao novinar (u prijeratnim *Novostima*) zna pisati kratak tekst, prema novinarskoj praksi, usredotočen na bitne informacije, zapažanja i aktere pojedinih zbivanja. S druge strane, kao bivši student medicine daje pojedinim fenomenima i stručno objašnjenje. Sve to, uz svjetonazorsko opredjeljenje i očiti književni dar pridonosi literarizaciji njegova logoraškoga iskustva podižući ga tako na visoku razinu uočavanja zapaženoga i oneobičavanja doživljenoga.

Riffer je manje dramatičan u izrazu, a više sklon humoru, ironiji i jednostavnom iskazu, koliko je to moguće u uvjetima koji su sami po sebi dramatski. Bistra oka i otvorena duha, Riffer zapaža i sitne naizgled nevažne detalje. Knjigu dijeli na tematska poglavlja slijedom logoraškoga života: od dolaska i smještaja u logor, preko prisustvovanja hladnokrvnom ubojstvu četvorice Židova i prvih masovnih likvidacija, uređivanja logora za posjet ustaškoga povjerenstva (*Potemkinovo selo*), epidemije pjegavca i šokantnih prizora kanibalizma, do okrutne sudbine Roma, paljenja logoraških kartoteka i nastupa logorskoga kazališta *Ćelo*. U svemu tome ostaje snažan utisak autorova živoga, plastičnoga i empatijom natopljenoga portretiranja pojedinih osoba: prijatelja, pozna-

nika, logoraških supatnika i suputnika, čak i među ustašama.

Ciliga, kao lijevo orijentirani publicist, teoretičar i filozof (doktorirao je prije II. sv. rata, na Zagrebačkom sveučilištu, tezom iz područja marksističke filozofije!), pregnantno, ali uvjerljivo i argumentirano analizira samu NDH, njezinu ideološko-političku osnovu, mentalne sklopove vodećih ustaša te promašenu i protunarodnu državotvornu praksu. Isto tako analizira i hrvatsko-srpske odnose, mržnju prema Srbima, koja je ustaška inačica njemačkome antisemitizmu te uspostavljanje svojevrsnoga ekvilibrija sa srpskim predajama o junaštvu i spremnosti na žrtvu pojavom ustaštva i onih ustaša koji nisu prezali ni od najgorih zvjerstava. U praktičnom, svakodnevnom logoraškom životu Ciliga kao iskusni politički zatvorenik i logoraš iz sovjetskih logora brzo uspijeva osigurati za sebe povoljnije uvjete koristeći primitivizam logoraških čuvara. U to vrijeme Ciliga je već otpadnik od jugoslavenskog komunističkog pokreta i ta njegova pozicija spasit će ga od daljnjega zatočeništva.

Duboko se u čitateljsku svijest utiskuje Milišina konstatacija iz poglavlja *Umiranje od gladi*: »Posljednjim naporom volje, zatočenik živi životom životinje. Budući da ipak osjeća da je čovjek, osjećaj mu manje vrijednosti, zbog takva života, slabi duh i utire put smrti...« (str. 111). Ovo je vrhunac jednoga puta razluđivanja kojega su stvorili ustaški vlastodršci i njihovi poslušnici, ustaški intelektualci i propagandistički praktičari, naredbodavci i izvršitelji, logoraški čuvari i krvnici. Na jednoj strani stajao je nečovjek, a na drugoj Čovjek; s jedne strane nastupali su neljudi, a s druge strane Ljudi. Pavelić i ustaše, kako kaže Ciliga »neprijateljem br. 1 smatrali su Srbe. Protusrpstvo je

bila njihova mistika, jedino načelo kojemu je Pavelić ostao stalno vjeran. Praviti razliku između velikosrpskih, protuhrvatskih, imperijalista i srpskih demokratskih elemenata, lojalnih prema Hrvatima — to je bilo za Pavelića neshvatljivo i nedostupno.« (str. 43)

U toj »mistici« ustaše su možda i pratile svoje nacionalsocijalističke uzore, ali u praksi »biološkog tamanjenja«, istrebljivanja Srba, daleko su nadmašili naci-uzore svojom okrutnošću, krvološtvom i bestijalnošću svake vrste. Štoviše, ustaški san o samostalnoj, iz monarhističke Jugoslavije izuzetoj, hrvatskoj državi pratio je čvrst i jasan naum o istrebljenju Srba, plan o eksterminacijskome logoru tipa Jasenovc (kojemu je bilo glavno »ne prisilni rad, već istrebljenje«, Ciliga, str. 36), naum koji su ustaše planirale davno prije negoli su im fašistički talijanski i nacionalsocijalistički njemački moćnici omogućili u travnju 1941. stvaranje tobože neovisne hrvatske države. U ustaškom ideološkom i mentalnom sklopu nije bilo mjesta ni za kakve Srbe, bilo koje orijentacije, ni za druge narode i narodnosti, pa ni za mnoge Hrvate. Genocidnost je bila jedna od temeljnih odrednica ustaške ideologije prije, za vrijeme i poslije II. svjetskog rata. Zaostalost, primitivizam, zasukanost i neukost ustaške ideologije već je u njezino povijesno vrijeme bila pravi anakronizam, bez ikakve intelektualne i teorijske podloge. Ali su zato posljedice ustoličenja takve ideologije bile katastrofalne. Bio je to suton kulture i civilizacije, bilo je to barbarstvo, divljaštvo koje se u jednom nesretnom trenutku dočepalo vlasti i moći, razorivši za duga i daleka vremena pozitivne ideale hrvatstva.

NIKICA MIHALJEVIĆ